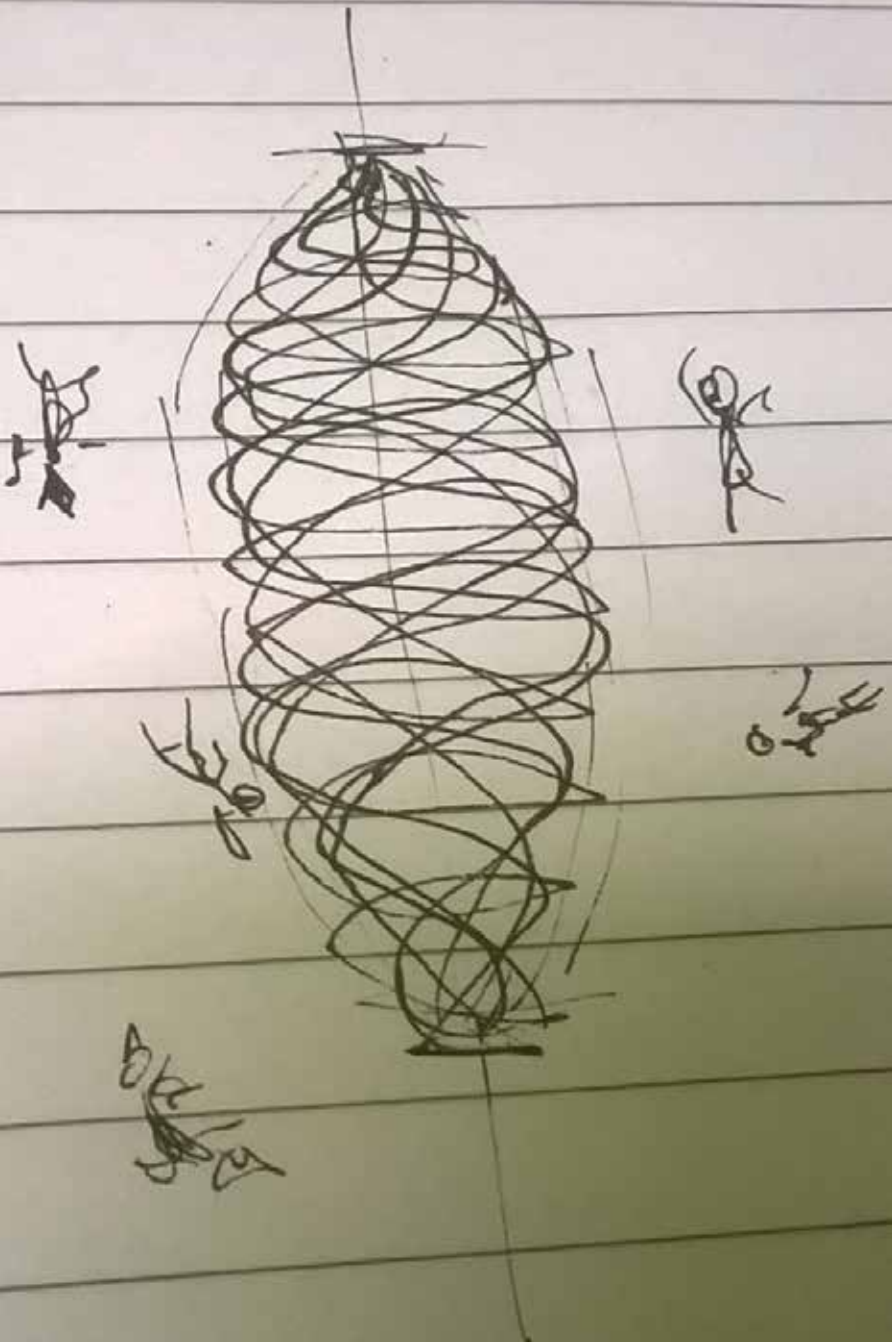


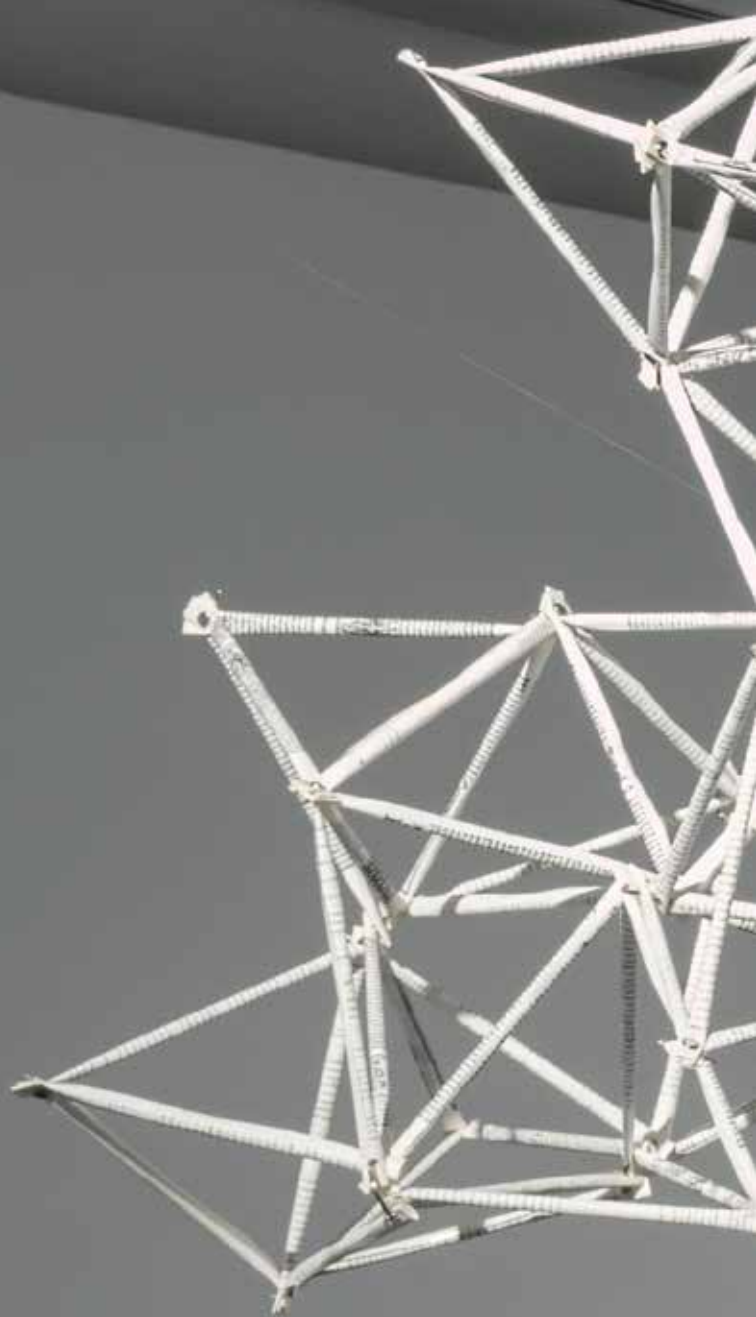
MÁQUINA EUROPA

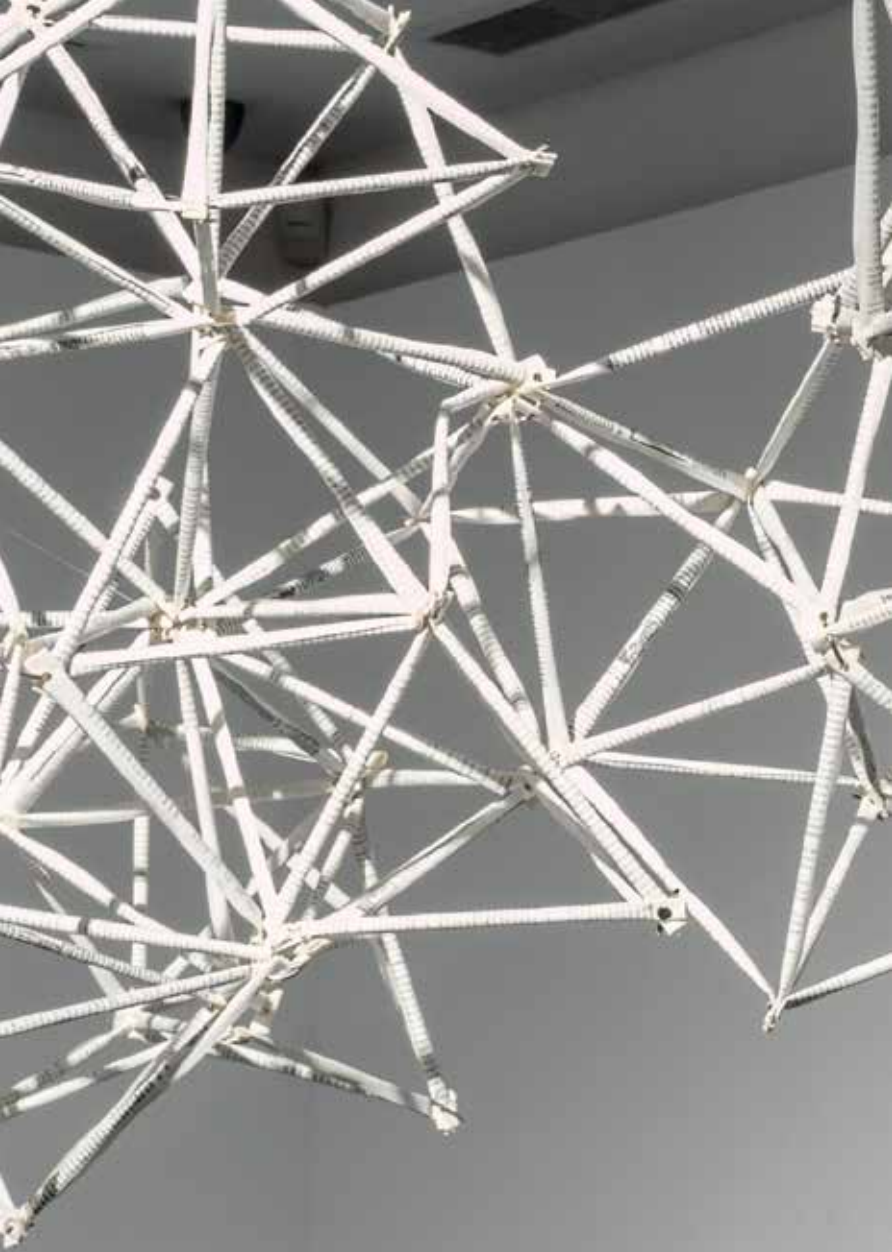
Los hadrones de Clemente VII

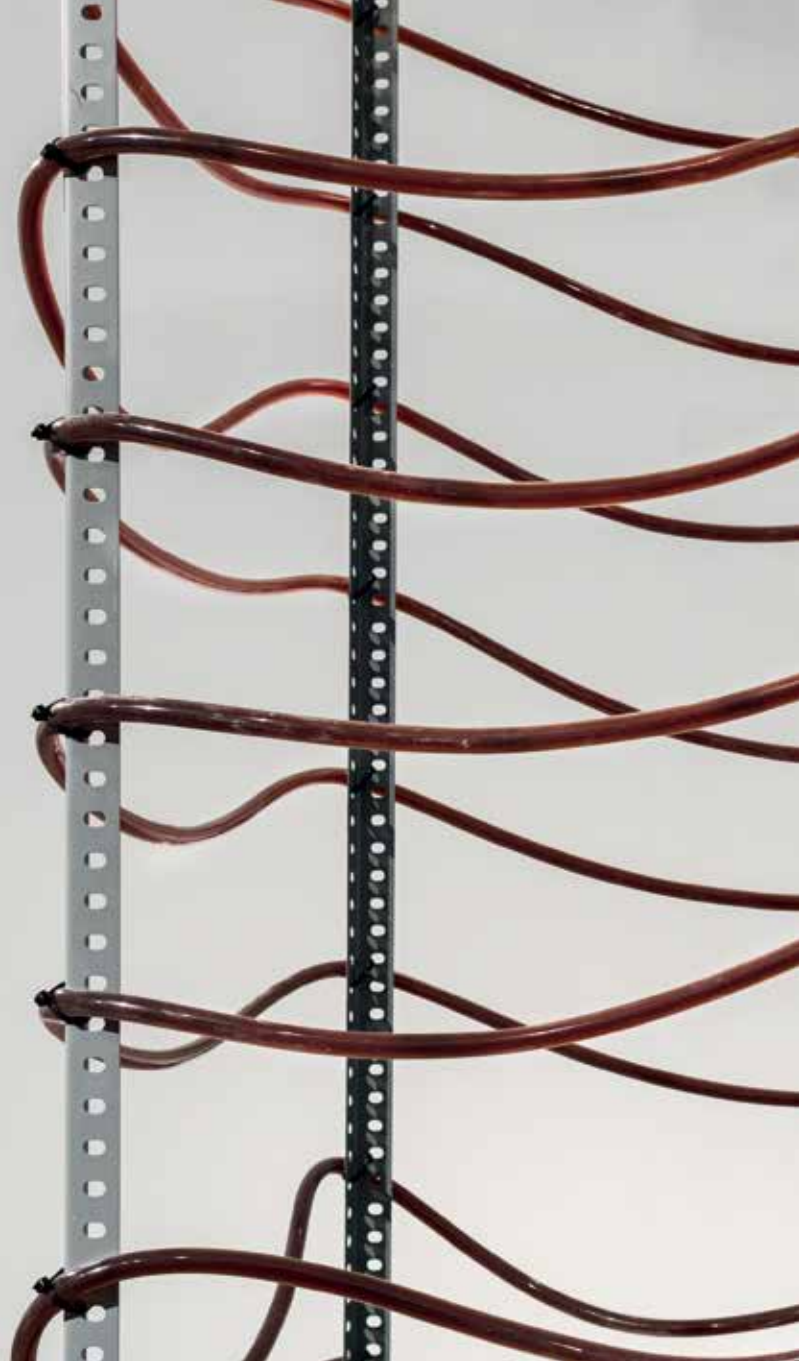


Jose Iglesias G^a-Arenal



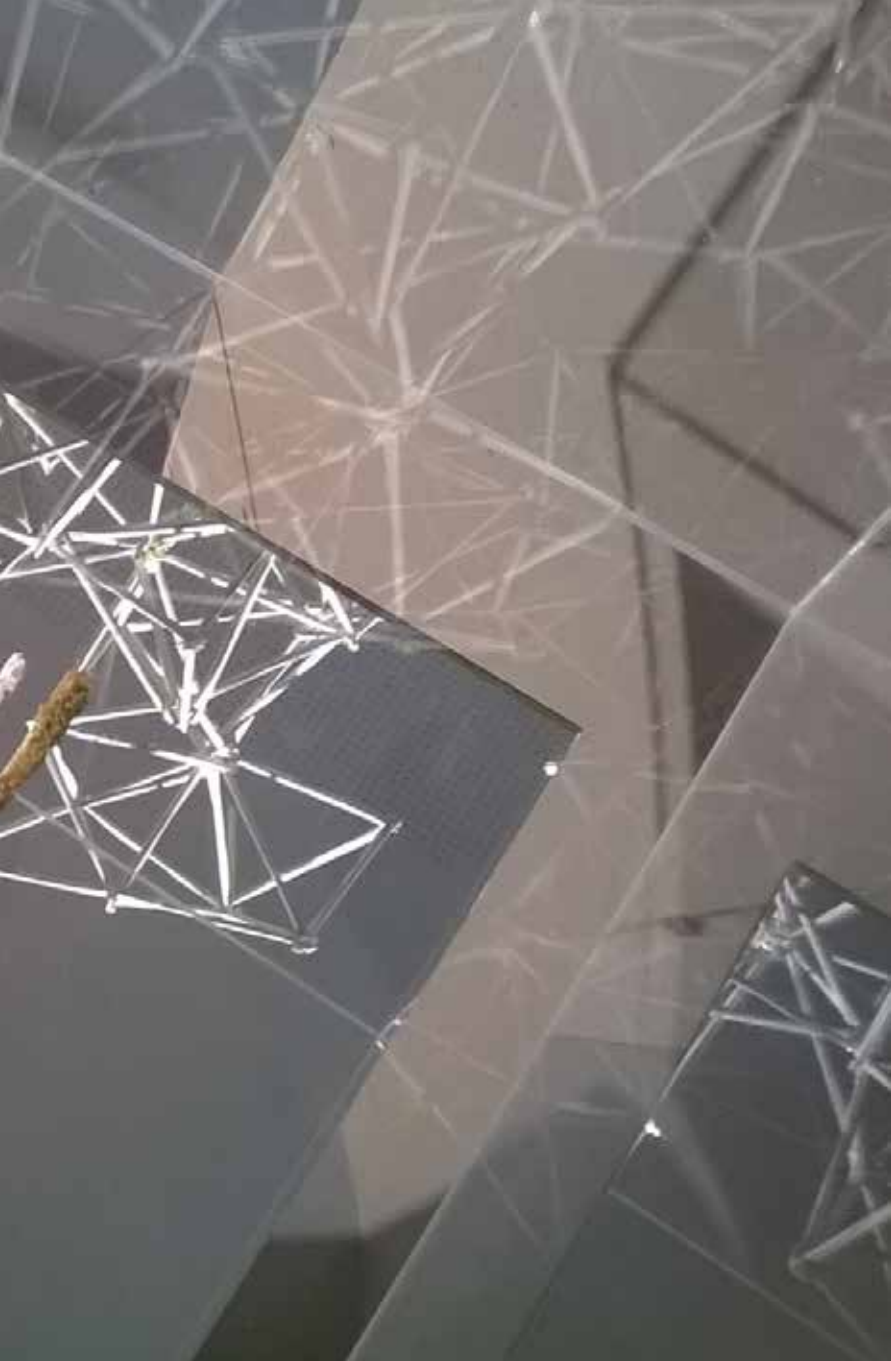
















JUNTA DE ANDALUCÍA
Consejero de Cultura
Miguel Ángel Vázquez Bermúdez

Viceconsejera de Cultura
Marta Alonso Lappí

Secretaria General de Cultura
María Cristina Saucedo Baro

**Director General de
Innovación Cultural y del Libro**
Antonio José Lucas Sánchez

**Delegado Territorial de Cultura,
Turismo y Deporte de Córdoba**
Francisco Alcalde Moya

PROGRAMA INICIARTE
**Agencia Andaluza de
Instituciones Culturales**

**Comisión de Valoración de
Proyectos 2017**
Francisco Fernández Cervantes
Tete Álvarez (UAVA)
María Arjonilla
Rafael Doctor
Belén Mazuecos
Juan Carlos Robles (IAC)
Eva González Lezcano

EXPOSICIÓN
Espacio IniciarTE Córdoba
Delegación Territorial de Cultura,
Turismo y Deporte de Córdoba

PRODUCCIÓN
**Agencia Andaluza de
Instituciones Culturales**
Francisco Fernández Cervantes
Eva González Lezcano
Eva López Clavijo
Isabel Villanueva Romero
M^a Dolores García Pérez

MONTAJE
MANMAKU

CATÁLOGO
Edita
JUNTA DE ANDALUCÍA.
Consejería de Cultura

Texto
Blanca del Río

Traducción
Deirdre B. Jerry

Fotografías
Arturo Comas
Jose Iglesias G^a-Arenal
Juan López

Diseño y maquetación
Jose Iglesias G^a-Arenal

Maquetación
Francisco José Romero Romero

Producción
Agencia Andaluza de
Instituciones Culturales

Imprime
Coria Gráfica

© de los textos: sus autores
© de la edición:
JUNTA DE ANDALUCÍA.
Consejería de Cultura
© de las reproducciones: sus autores

ISBN: 978-84-9959-294-7
Depósito Legal: SE 1124-2018

MÁQUINA EUROPA

Los hadrones de Clemente VII



Jose Iglesias G^a-Arenal
con Blanca del Río



Agencia Andaluza de Instituciones Culturales
CONSEJERÍA DE CULTURA

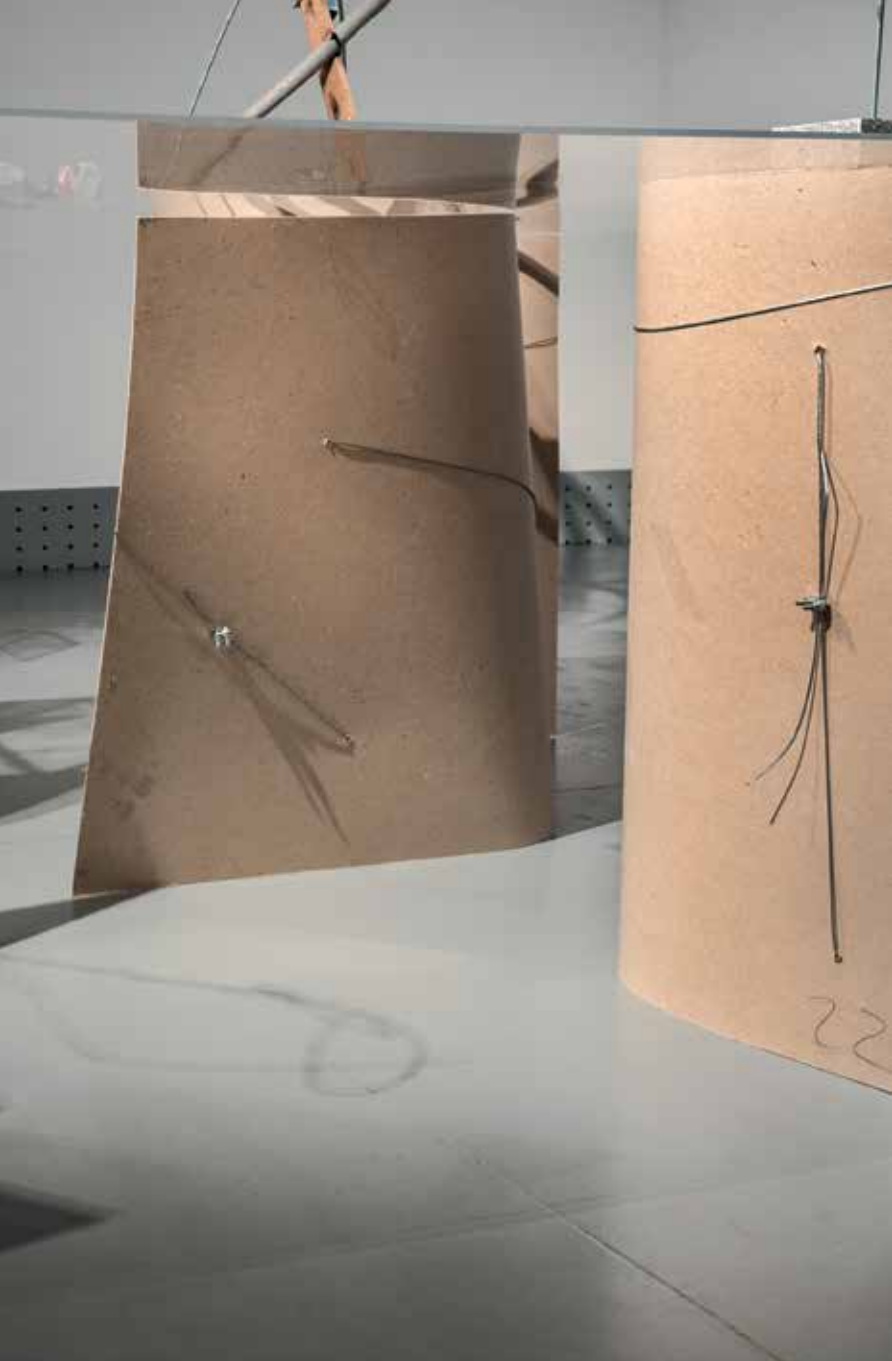
INICIARTE

MÁQUINA EUROPA. *Los hadrones de Clemente VII*, de Jose Iglesias G^a Arenal, no deja de ser un experimento de ciencia ficción donde se escenifica un pliegue espacio-temporal de varios hitos de la historia de Europa: su pasado imperialista y el actual modelo dominante. Jose presenta tres piezas instalativas donde el café, una obra literaria del siglo XVI o esculturas abstractas basadas en modelos culturales del establishment entran en conexión para ejemplificar la ‘Europa todopoderosa’.

MÁQUINA EUROPA. *Los hadrones de Clemente VII* forma parte de los proyectos seleccionados en la convocatoria de 2017 del Programa Iniciarte de la Consejería de Cultura, proyectos la mayor parte de los cuales realizan una ácida crítica hacia la sociedad actual y las formas de gobierno occidentales.

Miguel Ángel Vázquez Bermúdez
Consejero de Cultura





MÁQUINA EUROPA

Los hadrones de Clemente VII

Imaginemos que cuando Colón pisó la isla de Guanahani, lo que hizo fue dar un paso hacia el cierre de la Tierra, hacia la construcción de un mundo esférico, con cientos de lugares por descubrir, pero que ya nunca más se podrá pensar como infinito.

Imaginemos que la palabra “Europa” denomina una fortaleza, física y concreta en un lugar, pero que también se ha extendido molecularmente por todo el mundo. Una fortaleza que expulsa y mueve flujos.

Imaginemos el Gran Colisionador de Hadrones (LHC), una enorme estructura en la frontera entre Suiza y Francia, un círculo de 27 km de diámetro diseñado para colisionar partículas a velocidades ligeramente menores a la de la luz.

Imaginemos el sistema internacional de ordenadores que gestiona los 20 Petabytes de información que se producen anualmente.

Imaginemos que el capitalismo empieza con la expulsión de los campesinos de sus tierras, y el posterior cercado de estas, la delimitación de territorios como propiedad privada, proceso al que acompaña el saqueo del continente americano y africano, y la acumulación de riquezas en una incipiente Europa. El cercado y la privatización de los territorios es paralelo a la privatización y división de los cuerpos.

Imaginemos un proceso de extracción y de un flujo acelerado de mercancías, de conocimientos, de cuerpos, de emociones y de formas de vida. Un circuito cerrado, un ciclotrón alrededor de una Europa-máquina de guerra de acumulación y violencia.





Imaginemos un arco de tiempo, un “tiempo moderno” (no ajustado a la era moderna, ni a cierta modernidad, pero entrelazado con ambos) que comienza a finales del S. XV y principios de XVI, entre la llegada a América, las rupturas luteranas con la iglesia, el Saqueo de Roma... un periodo convulso de transformaciones radicales.

Imaginemos que esas décadas están cerca, muy cerca, que nos tocan y afectan nuestro día a día, más de lo que ha podido pasar hace un par de años.

Imaginemos que el tiempo se está comprimiendo.

Imaginemos que en el centro de este torbellino hay un motor escondido que lo mueve todo, una máquina olvidada, fabricada casi por accidente, pero que acelera el planeta a velocidades tan altas que no las podemos apreciar.

Imaginemos que el carburador de ese motor es un pozo. Uno muy particular, una forma producida globalmente de forma inconsciente. En 1527, tras el Saqueo de Roma por las tropas de Carlos I de España y V de Alemania, el papa Clemente VII huye a Orvieto, una ciudad estratégicamente situada sobre una meseta que actúa como fortaleza natural, y para protegerse de un posible asedio ordena construir un pozo. El *Pozzo di San Patrizio* es una obra maestra de la ingeniería, dos rampas trenzadas a lo largo de 60 metros de profundidad, un espacio plegado que produce un efecto similar al de un toroide.

Imaginemos que entre el *Pozzo* y el LHC no hubiera nada, solo un instante plegado en un mundo cerrado, esférico.

Y ahora imaginemos que irrumpe en toda esta historia un nuevo elemento, un personaje inesperado: *La Lozana Andaluza*. La prostituta Aldozana llega a Roma y recorre la ciudad, saltando espacial y temporalmente, encontrándose con un sinfín de personajes que retratan el clima de intercambio cultural de la época, rompiendo estructuras narrativas y formales para crear el retrato de un

tiempo y un lugar que parece ser más contemporáneo y libre de lo que en nuestro presente podemos pensar. Imaginemos que Aldozana atraviesa una Roma anterior al asedio de 1527, una ciudad, en ese momento, babilónica, prediscursiva... llena de hipervínculos que la conectan con cualquier lugar de un mundo que acaba de construirse como espacialmente finito, pero que necesita expandirse en el tiempo.

Imagina que este argumento es el de un relato de ciencia ficción.

Ahora, imagina que no lo es.

Piensa que todas las verdades se construyen a base de ficciones.

Así que, ¿por qué **MÁQUINA EUROPA**. *Los hadrones de Clemente VII* no lo puede ser también?



Texto dialogado entre Jose Iglesias G^a-Arenal y Blanca del Río

Blanca del Río: *Entiendo el proyecto MÁQUINA EUROPA. Los hadrones de Clemente VII como una especie de genealogía política que intenta a través de algunas de las invenciones que se dieron durante la Modernidad Europea tratar de hacer una diagnosis de la configuración del mundo actual. Algunos historiadores han centrado sus estudios en los Siglos XV y XVI como un momento crucial de ruptura y reorganización de las relaciones entre poder, cuerpo y verdad, y es por eso que tomas como pistoletazo de salida la llegada de Cristóbal Colón a América en representación de la Corona Española en 1492 y todo lo que de ello se deriva, señalando como una de las consecuencias principales el inicio del cierre del mundo, el comienzo de un pensamiento que ya no puede imaginar la Tierra como algo infinito.*





Partiendo de todo esto, imaginas a Europa como un bunker que ha cerrado el planeta sobre sí mismo, una especie de nave espacial que atraviesa el espacio-tiempo y en cuyo interior fluyen las energías que le permiten estar en funcionamiento. ¿Por qué has tomado la forma del bunker como metáfora de Europa?

Jose Iglesias G^o-Arenal: Hay que entender Europa como una fortaleza, un espacio cerrado que extrae recursos de su afuera sin dar nada a cambio, extractivismo. Las economías globales empiezan a definirse con los procesos coloniales que a su vez, construyen la idea de racismo -una idea de raza a partir de la blanquitud-. Por lo tanto, es fácil ver las fronteras geográficas del continente como los muros de una construcción que es cada vez más bunker. Como un espacio encerrado en sí mismo, sin escapatoria y por ello, tremendamente frágil. Es una visión del planeta que entra con fuerza en el s. XX -el libro *Manual de operaciones para la nave espacial Tierra* de Buckminster Fuller es todo un manifiesto-, y sobre la que reflexiono a partir de intentar entender cómo funciona la ciudad contemporánea, los pliegues espaciales con los que vivimos.

Por supuesto, esta Europa es una Europa expandida, es una idea de Europa que, mirando hacia dentro del territorio, se desdibuja, y mirando hacia fuera, no se puede tomar en serio.

BdR: *“El sol brilla tanto para mí como para los demás. Me agradecería mucho ver cuál es la cláusula en el testamento de Adán que me excluye de una participación en el mundo”. Esta fue la conocida protesta de Francisco I ante las bulas emitidas en 1493 por el Papa Alejandro VI para el reparto de las posesiones coloniales entre España y Portugal que no fueron suficientes para Portugal y que terminaron con el Tratado de Tordesillas en 1494.*

De lo sucedido, tanto del poder papal en la toma de decisiones entre las potencias como la queja de Francisco I de Francia (1515-1547), se podrían derivar dos cuestiones; por un lado, la matriz teológica que articula el poder en este momento y que se materializa en una concentración del poder político

en la figura del Papa y, por otro, el reparto del mundo que se está produciendo en esos momentos en manos de las potencias europeas.

Con respecto a la primera, el proceso de modernización de Europa entre los S. XV y XVI conllevó un conjunto de desplazamientos en el interior de la soberanía del momento. La concentración del poder político, económico y religioso en la figura papal ya comenzó a transformarse momentos antes de la llegada de Colón a América con el Cisma de Occidente y su dispersión en más de un papado; a esto le siguió la Reforma Protestante que, con la ayuda de la invención de la imprenta, se extendió rápidamente por Europa y, también, es paradigmática, la huida de Clemente VII a Orvieto con el asedio de las tropas de Carlos V durante el Saqueo de Roma en 1527. La figura de Clemente VII tiene un peso muy importante en este proyecto. Dices que es una figura casi accidental en todo este proceso pero me parece que más que accidental podríamos decir que puede servir como personaje bisagra. Por un lado, porque -no sé si estás de acuerdo- se está produciendo un desplazamiento de los poderes, de estar en manos de la jerarquía religiosa a manos de los monarcas. Por otro, porque tal y como señalas, el momento previo al asedio de Roma y a la huida del Papa, es un momento podríamos decir prediscursivo, de preconfiguración de esas invenciones (diferencia sexual, racial...). Y por último, porque -esencial en este proyecto-, es en esa huida de Clemente VII, cuando se produce la construcción del Pozzo di San Patrizio. Una magnífica obra de ingeniería que el Papa mandó construir a su llegada a Orvieto y que en este proyecto lo usas como metáfora de esa máquina Europa que la está cerrando.

¿Podrías desarrollar un poco más estas cuestiones y ponerlas en relación a la pieza Torre de café, una de las piezas fundamentales de la exposición?

JIGA: Tras el asalto de las tropas de Carlos V a Roma, Clemente VII se refugia primero en el Castillo Sant'Angelo, para luego escapar de Roma y protegerse en Orvieto, una





fortaleza natural en lo alto de una meseta de 50 metros de altura. Se “bunkeriza”, y preparándose para un posible asedio, ordena construir el *Pozzo di San Patrizio*, una estructura que penetra en la tierra desde una altura considerable -60 metros de bajada- y que es fácilmente confundible con una torre. Esta construcción es algo anecdótico, casi accidental dentro de todas las transformaciones que se están dando; pero quizá precisamente por eso me parece un elemento que puede ser tremendamente elocuente para hablar. Yo casi lo entiendo (o lo uso) como un personaje de la intrahistoria que tiene una voz propia y que al escucharlo nos ofrece un cambio de perspectiva para poder atender a otros relatos y arcos temporales. La pieza *Torre de café* es un modelo del *Pozzo*, usas sus proporciones, pero las invierte, la penetración en la tierra se convierte en una torre paralelepípeda que en la sala de exposiciones puede ser tanto la maqueta de un rascacielos como una especie de servidor de un *data center*.

Es interesante cruzar esta forma/personaje con un elemento fundamental en la economía global: las drogas psicoactivas, de las cuales el café es la más consumida en todo el mundo. En estos fluidos encontramos una conexión directa entre sistemas de producción que giran alrededor de todo el mundo y los sistemas nerviosos de nuestros cuerpos individuales. La cafeína que cada día entra en el organismo de millones de personas es utilizada para alargar e intensificar jornadas de trabajo, negar los ciclos biológicos y transformar la noche en día. Es un elemento extremadamente importante para el funcionamiento de esta *Máquina Europa*, no puedo imaginar qué pasaría si un día desapareciera todo el café del mundo; nos encontraríamos con cuerpos cansados, que no resisten de pie y necesitan parar y dormir para no provocar un accidente, todo se ralentizaría. Y estoy hablando de café por hablar de la droga más consumida y de una bastante suave, por no mencionar bebidas energéticas como el Red Bull o drogas como la cocaína. El café tiene un punto de elemento cotidiano que hace que se presente como algo inocente; además evoca una tradición, una tranquilidad natural, un color oscuro cálido que nos hace pensar en un hogar tranquilo, pero es también el color del carbón, del

petróleo, de la mina. El café está relacionado con un sistema de producción colonial, de las plantaciones con trabajadores explotados a las enormes tazas de cafeterías en el centro de cualquier gran capital. En el remolino que provoca una cucharilla mezclando un poco de azúcar en el café, hay una representación totalmente transparente del sistema en el que vivimos.

BdR: *Me quedo con la imagen que evoca parte de tu última frase: “el remolino que provoca una cucharilla mezclando un poco de azúcar en el café...” y me viene a la cabeza Capitalismo y Esclavitud, una publicación escrita entre los años treinta y cuarenta por Eric Williams, en donde se traza toda una historia económica de los siglos XVI y XVII y de cómo la contribución de la esclavitud negra fue una pieza fundamental para la acumulación de capital en las potencias europeas, a la vez que posibilitó la Revolución Industrial en Inglaterra. Además, sitúa a la plantación de la caña de azúcar en el centro de todo el entramado de esta serie de intercambios económicos y del tráfico triangular. Me detengo en estas cuestiones porque eso a lo que haces referencia con el café, como droga psicoactiva necesaria para poner en marcha el mundo, soporta tras su comercialización y consumo toda una historia de producción a base de la explotación de las colonias y de la distribución desigual de los recursos. Con el azúcar pasa algo parecido: en Europa, entre los siglos XIV y XVI aumentó exponencialmente su consumo, llegando la explotación de las plantaciones a configurar un sistema de intercambio económico de terribles consecuencias. Por eso, me parece muy acertada esa imagen del remolino en la mezcla del café y el azúcar, un remolino que gira sobre sí mismo, arrasando y arrastrando todo lo que pilla hacia el centro, una metáfora de la manera en la que esos recursos y las vidas implicadas en ellos son tomadas por ese centro que consideramos Europa.*

Pero retomando el punto de partida de
MÁQUINA EUROPA: *la llegada de Colón a América y, con ello, el inicio de ese proceso de explotación colonial, de la expansión europea sin límites, del despliegue de una serie de*



mecanismos de dominación que en su puesta en marcha dieron lugar a una serie de retóricas e invenciones que nos habitan hasta hoy: la diferencia racial, sexual..., y, al fin al cabo, se inicia el camino hacia un establecimiento de lo que vivimos como "normalidad". Pero también, son los inicios de la construcción del Capitalismo y que como tan bien recoge Silvia Federici en El Calibán y la Bruja -y que tú tan presente tienes en esta investigación-, son los momentos de la expulsión de los campesinos de las tierras, del cercamiento y de la privatización de éstas...pero también de los cuerpos... Entiendo que hay una búsqueda y un intento de explorar estas cuestiones en este proyecto, ¿no?

JIGA: Sí, claro. Había un interés por hacer una reflexión sobre Europa, pero, partiendo de los procesos de exclusión, bunkerización, cierre.. mirar a la "piel" que contiene Europa, como una especie de profiláctico semiótico.



*4 cuerpos sobre el plano de inmanencia del cuarto propio conectado:
Frederick Kiesler*

Esto es algo que se ha analizado muchísimo, no creo que yo vaya a aportar nada nuevo, pero quería revisar esta serie de conceptos desde un lenguaje formalmente abstracto. Retomar el lenguaje de una modernidad europea para insistir casi hasta la náusea en la imagen del toroide como metáfora de un mundo cerrado, de un motor que solo podrá colapsar porque

no acepta ninguna exterioridad, no acepta la contaminación como diálogo posible porque cree en la pureza.

Pensar esto desde los objetos (esculturas y sistemas expositivos) es un modo de utilizar la metáfora de los fluidos para vincular cuerpos y ciudades. No quiero caer en la simplificación de crear un paralelismo que lea las ciudades como si fueran cuerpos orgánicos, pero sí atender a toda una serie de discursos que se han trabajado en las últimas décadas desde la arquitectura -ahora mismo se me viene a la cabeza *starchitects* como Rem Koolhaas, Zaha Hadid o Renzo Piano-, que buscan formas orgánicas, rupturas de la barrera entre interior-exterior, un interés en las comunicaciones y los transportes más que en las edificaciones... y contraponerlos con los procesos de exclusión por raza, género y clase; un movimiento liberador de flujos, del modo en que se entiende el espacio que habitamos y que sucede al mismo tiempo que vivimos un crecimiento fascista exponencial en casi todas partes. Para explicarlo mejor utilicemos dos imágenes, dos enormes maquinarias: el desarrollo de una ingeniería financiera neoliberal que intenta abolir fronteras y tasas para utilizar la circulación hiperveloz del dinero como forma de crear riqueza; y por otro lado, la construcción durante varias décadas de una frontera sur europea perfectamente diseñada para contener y asesinar personas, desde FRONTEX hasta los discursos que transforman la solidaridad en procesos de expulsión. La construcción de estos dos sistemas (una apertura total del territorio para mover un valor en un espacio virtual y un pliegue de las fronteras para contener y manejar flujos de personas) son dos caras de una misma moneda, o más bien de un rombosidodecaedro (o alguna otra figura con muchas sílabas, que se nos quede atascada en la boca y que casi parezca esférica).

Me parece que estas son reflexiones muy necesarias en un momento donde se está estudiando seriamente la colonización espacial, algo que va a traer la renovación de toda una serie de discursos alejados de una relación simbiótica con el territorio. ¿Qué imagen del ser humano vamos a tener en el momento en que los sueños de colonización espacial se hagan

tangibles? Sé que esto puede sonar a delirio futurista, pero Norman Foster -el gran arquitecto que recoge la tradición de la arquitectura del pasado siglo, y que me parece el ejemplo perfecto para hablar del avance de la espacialidad neoliberal- está trabajando en varios módulos para habitáculos en la Luna y en Marte. Cuando miras las maquetas y planos que están diseñando, hay que pensar en todo lo que hay detrás de estas construcciones, no solo en lo brillante que son los diseños



4 cuerpos sobre el plano de inmanencia del cuarto propio conectado:

Norman Foster

y el magnífico uso de recursos y tecnología, sino el modo en que una arquitectura modela los hábitos de un cuerpo. Cuando miro sus diseños no me quito de la cabeza tres detalles que aparecen en su documental-monumento-loa *¿Cuánto pesa su edificio, Mr. Foster?* La película empieza con un gran río de gente en la nieve, un maratón de esquí de fondo, en la que se nos muestra cómo la gran masa anónima avanza serpenteando, toda en la misma dirección y a la misma velocidad; pero el plano cambia y vemos la cara de Foster, cansado, esforzándose por avanzar; cambia el plano y, por supuesto, Foster está solo, él ha tomado otro camino, no pertenece al gran río humano. En otro momento, le vemos haciendo vuelo sin motor, nos habla de la sensación de libertad, de la importancia de la elegancia de la ingeniería en su obra -se hace difícil no recordar las reflexiones de Le Corbusier al ver por primera vez New York



desde un avión, al ser consciente de una nueva escala y de las posibilidades de la construcción en vertical, un desarrollo tecnológico privilegiado que ofrece un nuevo punto de vista para entender el mundo- pero mientras se mueve por el aire como un pájaro, está encerrado en una cabina muy reducida, su cuerpo constreñido otra vez, siempre solo y cerrado en sí mismo. Por último, cuando la película habla de su estudio, del lugar donde se trabaja colectivamente, destacan una característica de la que se sienten muy orgullosos: la cantidad de personal que trabaja no para de crecer, pero la edad media es siempre muy joven, no aumenta. ¿Cómo es esto posible? Lo que está mostrando realmente es un sistema laboral precario e inestable, donde hay un crecimiento que no se transforma en crecimiento colectivo estable, sino que cuanto más gente se necesita, más rápido se van los nuevos que llegan.

Esto ejemplifica un sistema de producción que viene depurándose desde hace décadas, y que se sostiene en la herencia de un sistema de pensamiento colonial y extractivista. En *Crítica de la razón negra*, Achille Mbembe hace una genealogía brillante de las relaciones entre colonialismo y racismo, para culminar hablando de una “negritud del mundo”, el perfeccionamiento de una epistemología que crea un tipo de cuerpo determinado: un cuerpo-mercancía flexible y autoexplotable. Para hablar de esto con un mínimo de espíritu crítico se hacía necesario atender al corazón del problema: la historia colonial de Europa y el modo en que el continente se está atomizando y transformando en una nanomáquina que se respira en cualquier lugar y que va perdiendo su conexión con un territorio concreto.

BdR: *La exposición, es decir, las piezas que has producido y su disposición en el espacio, sería pues una metáfora de esa Europa a la que te referes.*

JIGA: La exposición parte en un primer momento de una idea muy enraizada en el pensamiento occidental: el *white cube*, un espacio neutral para la cultura y el pensamiento, un espacio abstracto puro para las ideas. En este sentido, el espacio

expositivo me sirve para dibujar una “maqueta” de esta Máquina Europa, pero al mismo tiempo para hablar de la bunkerización mental de una concepción del mundo que es capaz de imaginar lugares “neutros”, donde las ideas aparecen despolitizado, formalmente e ideológicamente “abstractas”.

BdR: *Continuando con esa “falsa” idea de neutralidad que formulas y que te brinda el espacio de la exposición, el “cubo blanco”, hay también en cada una de las piezas una elección de unos valores formales muy austeros. Sin embargo, juegas precisamente a pervertir toda esa tradición de búsqueda de una neutralidad, trazando toda una compleja narratividad sobre las esculturas y su disposición en el espacio. Me viene a la cabeza esa frase de Frank Stella al respecto de sus Black Paintings y que tanto se popularizó en la década de los sesenta: Lo que se ve es lo que hay. Obviamente hay una clara distancia formal (tanto en elección de los soportes como en las formas y los materiales) entre las piezas de la exposición y, por así decirlo, algunas piezas pertenecientes al minimal art, pero me interesa especialmente de este proyecto cómo sobre esa aparente simplicidad despliegas una historia realmente compleja. En este proyecto, podríamos decir, Lo que no se ve es lo que hay.*

JIGA: Las primeras piezas que hice tenían más que ver con las primeras experimentaciones abstractas de las vanguardias europeas, pero desde una distancia donde se mezclaban *assemblages* cubistas con una forma de entender estas obras como elementos decorativos, de modo que funcionasen como cita a un periodo y a un lugar concreto (una Europa entreguerras de por ejemplo), y también como una evocación de los entornos donde esas piezas “vivían” (una vez nacían en los estudios de los artistas), hogares burgueses, salones y cuartos privados donde la relación con las obras de arte se vuelve muy próxima, muy diferente de los grandes cuadros de corte o murales religiosos.

En este proceso se “coló” un interés personal por una estética que bebe de otro momento estético, unas segundas vanguardias ligadas al *minimal* y al *povera* italiano; que además

me permitían presentar los materiales siguiendo irónicamente a Stella (lo que ves es lo que hay: “esto se sujeta porque tiene dos bridas, y esto sí, es solo una botella con dos cortes”), pero que también insiste en una ruptura del tiempo estático del *white cube*, en el que entran procesos, un devenir.

Pero claro, la producción de estas piezas no es un fin, las *Esculturas europeas* son parte de un proceso, de una narrativa que tiene una parte formal, pero que se escapa a ella metiéndose por el texto, saliendo de la sala y aliándose con otros proyectos. Las esculturas no dejan de ser citas en un texto más complejo que tiene una parte performativa: yo me pongo a hacer esculturas para imitar el trabajo de los “artistas clásicos de la modernidad”, pero hay un nivel de ficción, de rol que imito desde lo *amateur*. El proceso de trabajo es muy poco profesional, (aquí habría que meterse en qué es lo profesional del trabajo artístico, pero eso nos llevaría por otros derroteros), no dedico casi tiempo a diseñarlas, ni a buscar materiales, y casi todo mi esfuerzo está centrado en encontrar formas de no trabajar, de no tener que usar herramientas ni técnicas complicadas. Estoy haciendo que hago esculturas.

Y en este proceso, que inicio por intuición, me empiezo a dar cuenta de que formalmente vale todo, y al mismo tiempo no. Me encuentro con algo sobre lo que había leído, pero que no había asimilado o sobre lo que no me había puesto a pensar con calma. Siempre he entendido mi trabajo desde el proyecto: empezar algo que va a tener un desarrollo y un final, de un modo casi narrativo. Un proyecto trata unos temas con unos lenguajes que responden a las necesidades del proyecto, cuando acaba se puede empezar otro, que puede utilizar de nuevo esos lenguajes o no. Para mi lo principal es el desarrollo de esos temas, no el idioma que se habla para poder desarrollarlos. Pero en la ficción en la que me meto como “escultor” encuentro lo contrario: no hay narrativa, sino el desarrollo de un lenguaje que intenta ser únicamente forma, que intenta escaparse de las referencias que pueda tener una silla o un trozo de ladrillo.



Se produce una colisión muy interesante, un anacronismo entre dos formas de entender la práctica artística que a mi me ayuda a revelar las transformaciones socioeconómicas que estamos sufriendo, el desarrollo de una economía informativa y toda una estructura precaria basada en el “proyecto” -hay un texto muy interesante de Boris Groys hablando de cómo el sistema de trabajo por proyectos afecta a la concepción del tiempo, a un vivir en un futuro permanente que nunca llega a realizarse-.

Pero aunque esté todo esto, ¡las esculturas siguen funcionando como esculturas! Y hay una serie de valores estéticos (fragilidad, dureza, texturas, lleno y vacío...) que sigue estando ahí; al mismo tiempo de toda la serie de narrativas que crean entre ellas (la repetición de ciertos detalles formales y estructurales, los espacios que insinúan, la alteración *-détournement-* de los materiales usados, las referencias a los subterráneos de una ciudad, o a un espacio urbano en construcción o en ruinas...). Todas estas capas se van superponiendo, los anacronismos de estos diferentes paradigmas de producción estética no se suprimen, sino que crean una bola narrativa que va creciendo hacia dentro, volviéndose más densa.

BdR: *Los materiales que conforman cada una de las piezas también juegan un papel muy importante, llegas incluso a darle casi más importancia que a la forma. Generalmente trabajas con materiales encontrados y con restos de cosas que ya han sido. Estos materiales y los trozos que tomas, los reordenas dando forma a otra cosa. Es muy interesante cómo* **MÁQUINA EUROPA.** *Los hadrones de Clemente VII también es un proyecto configurado a base de -por así decirlo- “pedazos de la historia” o de elementos que también te has ido encontrado a lo largo de tus investigaciones y en procesos de trabajo que te han ido interesando... : todo conforma una “historia”, -no sé si es el término más adecuado, pero no dejo de pensar todo el tiempo que todo esto es un intento de trazar otra “historia” de Europa-, a partir de elementos aparentemente alejados pero que tú vas entrelazando: La Lozana Andaluza, el LHC, Clemente*

VII, etc., ¿cómo trabajas con lo matérico y con tus procesos de investigación?, ¿existe una relación entre estos dos planos?

JIGA: He intentado alterar lo menos posible todos los objetos que utilizo porque cada uno de ellos me interesan como materiales dentro de una historia y de una serie de cadenas de producción y uso. Muchos son materiales encontrados en la calle, o en cubas de obra. Quería apuntar hacia el detritus que produce la ciudad contemporánea, las pequeñas ruinas de la que está compuesta. Intento que algunas de las piezas no sean más que una reordenación de esta basura, como si los restos estuvieran esperando un gesto mínimo o solo una mirada para ponerse a hablar. Todos los discursos que subrayo a partir de las esculturas ya los tenemos por las calles de cualquier ciudad, la sala de exposiciones solo sirve de cámara de resonancia para mostrar la evidencia de un mundo en ruinas.

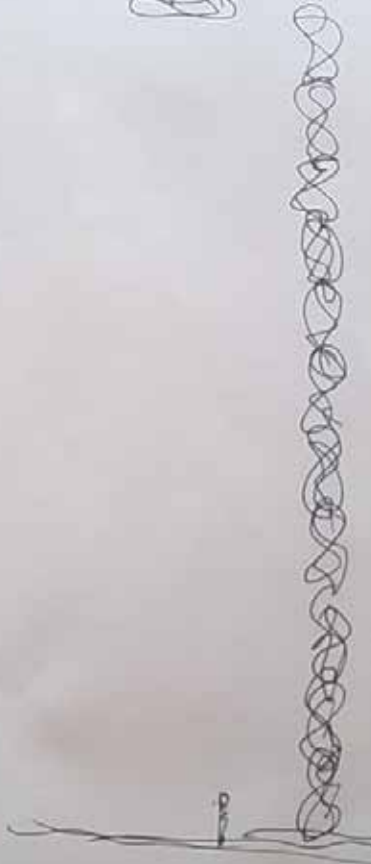
Hay una idea que ha estado funcionando como motor interno de la producción de estas *Esculturas europeas*: imaginar la historia del arte del s. XX como una serie de trabajos sobre la ruina y el accidente, desde el collage de Picasso, la escultura abstracta como amasijos de hierros accidentados, el minimalismo americano como los cementerios de containers de una economía global, la desmaterialización como montañas de documentación olvidada en la esquina de una oficina... hasta el Calder destrozado que se extrajo de las ruinas del World Trade Center tras el 11-S. Iba a mencionar algo del *povera*, pero Pistoletto ya lo dijo todo con su *Venus de los trapos*. Mirar la producción de estos artistas como si todas las obras tuvieran una fuerza centrípeta en su interior que las presiona y las hiciera quebrarse, como si todos los artistas tuvieran un eco del *Pozzo di San Patrizio* en su interior y la historia del arte fuera un intento de explicar los cambios internos que están sufriendo las partículas que componen el territorio europeo.

Siguiendo a Paul Virilio, podemos decir que la invención del arte moderno es también la invención de su accidente. Creo que esta idea está presente todo el rato en la exposición. El nacimiento de Europa es al mismo tiempo la

posibilidad de su accidente. Pensemos por ejemplo en el uso que dio el nacionalsocialismo alemán a unas raíces europeas que habían encontrado en las ruinas de Grecia. Hay una pequeña pieza en la exposición que hace una referencia somera a la construcción de un pasado en la Grecia clásica, *Estilóbato* (el peldaño superior de los templos griegos, donde descansan las columnas), una pequeña pila de papeles blancos sobre los que he colocado una pequeña urna con las proporciones del Partenón de Atenas. Los papeles están en blanco, dejemos eso como posibilidad, o como ausencia. Dentro de la vitrina se presenta una pareja de pequeñas esculturas hechas a partir de un coiletero y una pulsera aplastada que me encontré en alguna ciudad de este continente, la primera totalmente apolínea, mientras la otra es lo dionisiaco. Se titulan *El viento en un edificio abandonado, hace 50 años* y *El olor de Marte, dentro de 50 años*. Marcan el arco temporal de un siglo, creo que es la composición más optimista de todo el proyecto, pero no lo digo muy convencido.

Hay muchos detalles así, alteraciones mínimas de los materiales para que sigan siendo restos. Y todos se presentan como objetos únicos, pero realmente podrían ser otros, por eso el juego con los títulos parece en ocasiones arbitrario. Cada pieza tiene una historia y varias citas detrás, pero quería ocultarlas en un primer vistazo para que no dejen de ser objetos encontrados, pequeños trocitos de nuestra Europa.

Y luego hay algunas piezas que son directamente objetos trasladados a una sala de exposiciones. El *display* (la mesa de metacrilato que además es presentada como escultura) y la heterotopía del espacio expositivo (la bunkerización del arte) las transforman, por eso las mesas donde descansan tienen título (*Plano de inmanencia*), para dejar bien claro qué es lo que está pasando, cuáles son los procesos que entran en juego. Hasta en las “esculturas” (*Colonna*) que sujetan este plano: cartones grises simples curvados por cables de acero; dejar bien claro desde el principio que lo que vemos sobre la mesa se sustenta sobre un proceso que comienza cogiendo un plano y metiéndole unos vectores que lo curvan, lo pliegan y lo





Handwritten scribbles or marks on the bottom left corner of the white paper.

transforman en una forma tridimensional, que en ocasiones se cierra sobre sí misma.

Y como anécdota sobre lo que comentas de los “trozos” de proyectos anteriores: una pequeña pieza en la exposición es simplemente un fósil de un molusco en espiral, un fósil encontrado en los territorios liberados del Sáhara Occidental mientras trabajaba en un proyecto muy diferente pero que está internamente conectado con este. Aquí hay toda una línea de fuga que no sé a dónde nos llevaría...

BdR: *La Lozana Andaluza, una novela dialogada, escrita por Francisco Delicado y publicada en 1528 en Venecia, es una pieza fundamental en este proyecto. Su protagonista, la Aldozana, es una prostituta andaluza que recorre los bajos fondos de Roma, mostrándonos una ciudad caótica, sucia y por la que fluyen las energías y los deseos sin control. Una ciudad que tras el Sacco de Roma no volverá a ser la misma, tras éste, se ordenarán y organizarán esas energías. Me parece que la función que otorgas al personaje de la Aldozana en relación a toda esta historia es el de una especie de “salvadora”, ¿por qué? También, creo que tienes una relación muy estrecha con esta novela, no es la primera vez que trabajas con ella, no sé si me podrías contar un poco más acerca de los distintos acercamientos que has hecho a ella y qué relación tiene con este proyecto.*

JIGA: Aldonza, la protagonista de *La Lozana Andaluza*, el personaje que usa su cuerpo, su inteligencia y erotismo para avanzar, para moverse a una velocidad de hipervínculos entre diferentes lugares físicos o narrativos, puede representar una energía descontrolada, que no responde exactamente a dispositivos de control, que se resiste a una bunkerización. Por eso me sirve para hablar de un momento previo al estallido post-1527 que se da en la historia de *sci-fi*.

No sé si deberíamos utilizar el término salvadora, creo que es una heroína en el sentido narrativo, pero que su función no es exactamente salvar. Tiene algo de antihéroe, de

personaje ambiguo. Me recuerda mucho a la mayor Kusanagi (de *Ghost in the Shell*), un personaje protagonista, heroico si, pero la verdadera historia se está contando en su interior, en las conexiones con otros personajes (humanos o máquinas) que permanecen ocultas para el resto de personajes de la trama principal. Esto no la convierte exactamente en un antihéroe, pero que tenga algo oculto, unas dudas personales sobre su naturaleza que nunca son compartidas, la sitúa en una posición que ya no es el rol tradicional de salvador o héroe. Un proceso interno que no sabemos por donde va a salir. En **MÁQUINA EUROPA**. *Los hadrones de Clemente VII*, Aldonza tiene una posición ambigua, no se si viene a “salvar”, pero si a alterar la situación, a producir un cambio en alguna dirección.

Además, recuperar la novela es recordar que este territorio es otras cosas además de una máquina de destrucción, que hay fugas y posibilidades. Es un texto no demasiado conocido, pero que yo tengo muy ligado a mi padre desde que era muy pequeño. Él es un apasionado del trabajo de Delicado y ha trabajado muchísimo desde la producción teatral de una literatura olvidada en la historia europea: los textos de Torres Naharro (también ligados al espacio y tiempo de Aldonza), las comedias de Calderón de la Barca o *El libro de buen amor* del Arcipreste de Hita, un lugar donde la poesía se mezcla con la risa y los ambientes populares de un modo hedonista y político. Hay una creencia en la potencia del humor, la diversión, la fiesta, la música, el erotismo, el placer colectivo en suma, que me ha transmitido, y que intento que se filtre en lo que hago, aunque a veces mi trabajo pueda ser muy frío o pesimista.

BdR: MÁQUINA EUROPA. *Los hadrones de Clemente VII se dilata en el tiempo y sobre el tiempo, el tiempo histórico. Me gustaría saber, ¿cómo relacionas tus tiempos propios de investigación y producción con la concepción sobre el tiempo que manejas en este proyecto?*

JIGA: Ahora mismo no sabría explicarlo muy bien, precisamente porque estoy totalmente metido en un tiempo



de producción que impide tener distancia, perspectiva para reflexionar desde fuera. Todo el proceso ha sido, hasta ahora, muy dilatado, ha ido mezclándose con otros procesos. Y sé que va a continuar así más allá del momento clímax de la exposición.

El elemento de la exposición más “antiguo” es de principios de 2013, la pieza *6 archivos* (espejo en horizontal con 6 rayas de diferentes materiales pulverizados: semilla transgénica, semen deshidratado, memoria *flash*, cenizas de texto escrito sobre papel, trozo de monumento histórico y cerámica popular). Es una pieza que surgió casi automáticamente de la lectura de *Testo Yonqui* de Paul B. Preciado, la presenté ese mismo año en una pequeña exposición en la biblioteca de la Academia di Belli Arti de Perugia y no la había vuelto a producir/mostrar, pero me ha estado acompañando todo el rato, casi a modo de manifiesto personal.

La segunda pieza que materialicé (porque muchas las tenía diseñadas, escritas, esperando una ocasión donde tuviera sentido volverlas físicas) creo que fue *Hueso y piercing*, aunque esta es ya de 2016. Desde 2011 llevaba un piercing en el pezón izquierdo, y en junio de 2016, por una serie de casualidades me vi con un trozo de hueso de una cadera con un par de siglos de antigüedad. Los dos objetos se tocaron, dos elementos que existen para el cuerpo, pero que son parte de la tierra (el hueso está prácticamente petrificado y el piercing es metal), un exterior y un interior que me lanzaban la pregunta ¿dónde queda el cuerpo en otro tipo de escala temporal? Me parece una pieza muy erótica, pero sobre todo insinúa unas proporciones temporales muy agresivas.

En la exposición hay muchos tiempos distintos. Está la evocación del tiempo geológico de *Hueso y piercing*, pero también las distancias entre fechas históricas concretas, hay procesos circulares, como la *Torre de café*, pero parece que todo está concentrado en el espacio-tiempo heterotópico de la sala de exposiciones. Aún así intento remarcar los procesos internos de la exposición. Una de las piezas citas más evidentes de la exposición es *Cubo de condensación* (una reproducción

de la pieza de Hans Haacke, solo cambiando muy ligeramente el tamaño y el diseño técnico), un cubo *minimal* que muestra el proceso de condensación que responde a las condiciones de la sala, el calor de los focos o (imagino que será especialmente relevante al exponer en Córdoba en los meses de mayo a julio) la temperatura exterior y la regulación interior.

BdR: *Hay algunos aspectos de esta exposición -tanto de las piezas por sí solas como de las cuestiones que plantea el proyecto en sí-, que me traen a la cabeza La novia puesta al desnudo por los solteros incluso o, como es comúnmente conocida, el Gran Vidrio (1915-1923) de Marcel Duchamp. La pieza podría entrar dentro de la estela -permítaseme el atrevimiento- que trazas desde el Pozzo di San Patrizio hasta el LHC en tanto en cuanto se plantea como un circuito cerrado en el que circulan los deseos y las energías.*

JIGA: ¡Sí! Es una obra mayúscula, y que a mi me ha ayudado a evolucionar muchísimo. En esta exposición no hay una referencia directa (aunque quizá los *Planos de inmanencia*, la superficie transparente sobre la que descansan las obras podría verse como una señal *duchampiana*...), pero hace unos años hice una obra que la citaba directamente: *Small glass*, un *smartphone* con un video muy cortito en bucle donde se ve a una pareja besándose en la sala de exposiciones donde se muestra. La pantalla está colocada en la misma posición desde donde se grabó el video, por lo que el ojo del espectador ve al mismo tiempo el espacio del beso registrado y el espacio vacío donde ya no hay amantes.

BdR: *Tras este paréntesis, y por último, querría referirme a ese dilatado arco de tiempo que abres en este proyecto, que va desde la modernidad hasta una Europa hoy, en el que sitúas dos elementos fundamentales en el centro de cada uno de ellos. Por un lado, el Pozzo di San Patrizio, -el cilindro vertical de 23 m de diámetro y de dos escaleras helicoidales que no se cruzan y bajan hasta los 60 m de profundidad- cuyo objetivo era prever el abastecimiento de la ciudad ante un posible asedio. Por otro, el LHC (Gran Colisionador de Hadrones), que, como dices, es el*

sustituto perfecto al Pozzo, un motor más avanzado y veloz, que es capaz de acelerar el flujo, apresurando el planeta-bunker, la creación y el gasto de energía para hacer andar a la Máquina-Cadáver-Europa. ¿Podrías hablar un poco más de esa relación entre estas dos máquinas?, ¿entre estas dos Europas? y, ¿qué papel crees que juega el LHC en nuestro mundo?

JIGA: El LHC es un hito de la ingeniería, como lo fue en su momento el *Pozzo di San Patrizio*. El vínculo del que yo parto es el de la similitud formal: dos estructuras subterráneas y circulares, que me permite trazar un arco temporal, hablar del principio y el final de una narrativa.

El LHC es inmenso comparado con el *Pozzo*. Pero si el primero penetraba en la tierra para extraer agua desde la oscuridad, conectando con acuíferos invisibles, el segundo nos conecta con otra espacialidad. La estructura del colisionador no es nada comparada con la red de ordenadores que funcionan en todo el mundo para gestionar la información que produce, unos 20 PB de información al año, una cantidad abominable, que pone en ridículo las proporciones humanas de producción y asimilación de datos.

Este esfuerzo por hablar de Europa desde varios puntos no va dirigido a una redefinición de qué es *Europa*, ni exactamente a una revisión del territorio o una nueva reterritorialización, sino más bien a una crítica y análisis de sus funcionamientos y a su superación como lugar desde el que definimos y operar. Me sucede algo parecido a lo que me pasa con la palabra *futuro*, es fundamental pensar sobre el tiempo por venir, pero el término en sí cada vez me parece más inútil, acarrea demasiados significados que hablan desde otro mundo. Hay que diseñar otros conceptos para hablar sobre nuestra relación temporal y espacial, sobre nuestro horizonte de posibilidades. Quizá esa sea la función de Aldonza, quebrar el ciclo cerrado de estos motores para romper nuestra necesidad con la palabra *Europa*.



















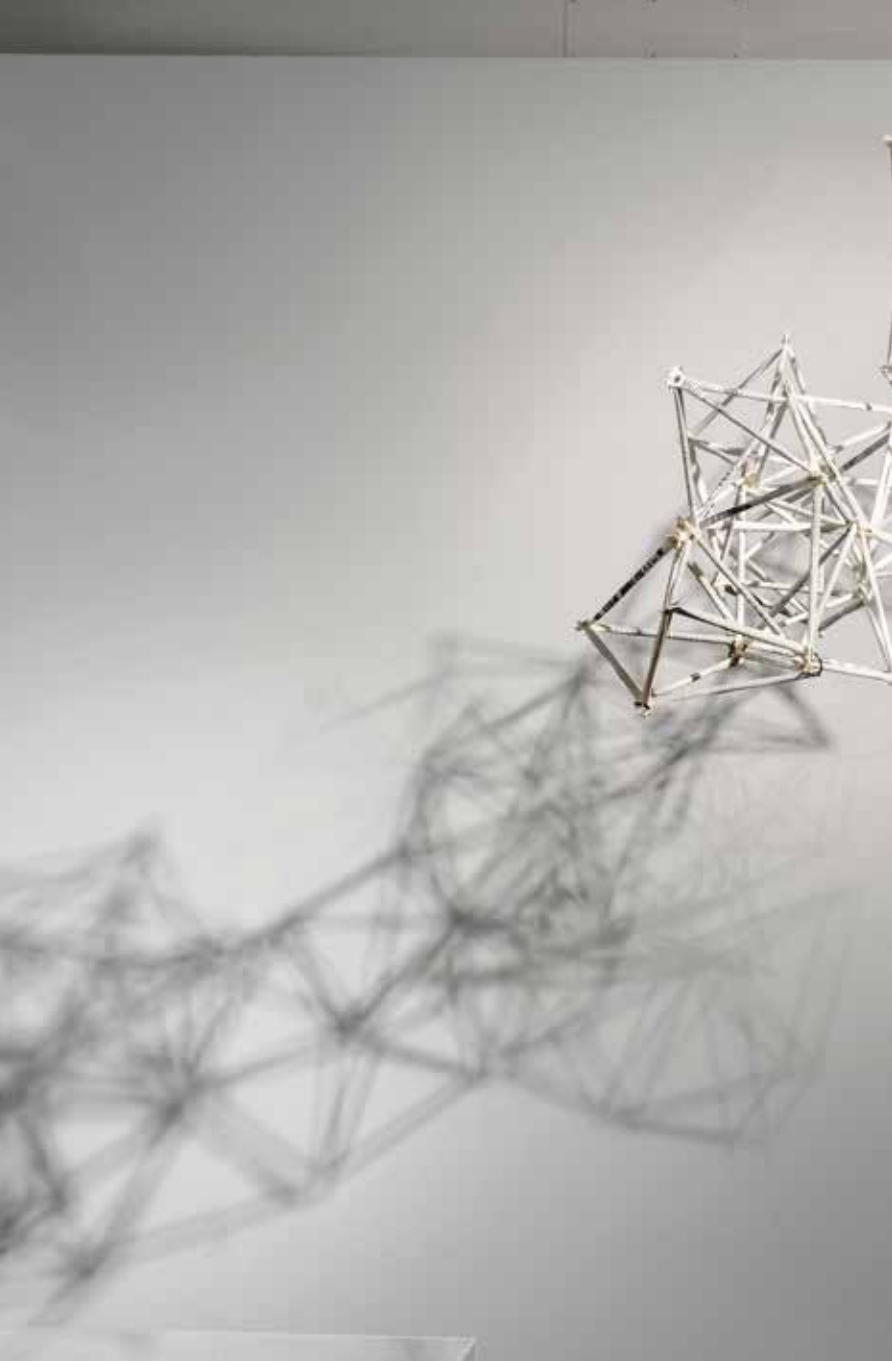


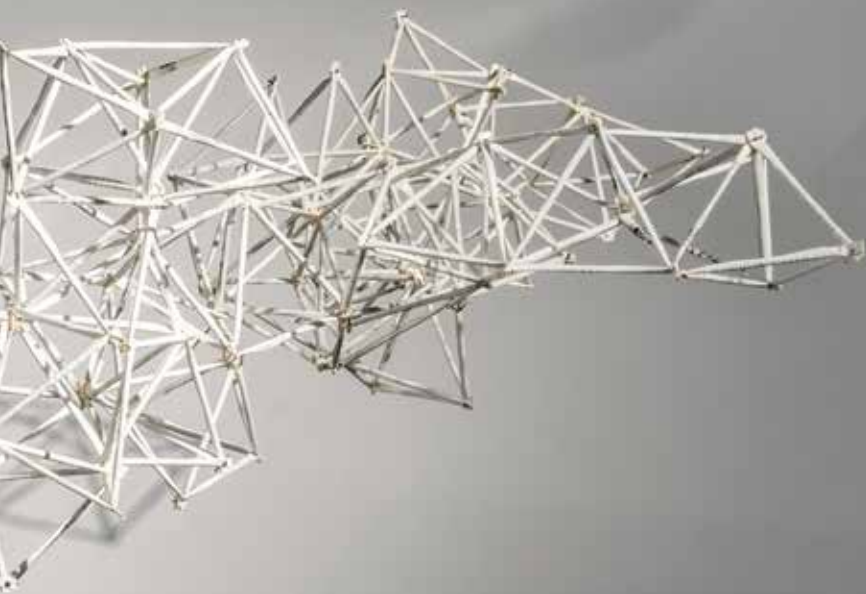




















MANIFIESTA NOSTRO

Otra pregunta que hizo la Estima de Valpre cuando se le preguntó...

VALPRE. Diez días, señor, como pinto a continuación, se componen de...

LOZANA. Guisones en el día...

VALPRE. Esa, señora, vendi en su tierra, que según...

294. Este momento es otro momento de la extraordinaria habilidad de la...

295. Abruzzi, de Abruzzi, región de la Italia central, cuya capital es L'Aquila...

296. Tercera...
297. Las...
298. De...
299. Sobre...
300. De...
301. Un...
302. Un...

Otra pregunta que ha

LOZANA: Decime, señor,
máis, ¿son todas d'esta tierra:

VALIJERO: Señora, no, hay de
tellanas, vizcaínas, montañesas,
andaluzas, granadinas, portuguesas,
nas, aragonesas, mallorquinas, sarda
nas, brucesas⁶⁹⁵, pullesas, calabresas, r
sas, florentinas, pisanas, ferraresas, modone
milanesas, lombardas, pesauranas, urbinesas⁶⁹⁶,
nas, raveñanas, novaresas, cremonesas,
entinas, perusinas, trevisanas, piedemon
⁶⁹⁸, bergamascas, gasconas, francesas,
as, bretonas, esclavonas⁶⁹⁹ y all
udescas, tramontanas
lacas, novesas

[FRANCISCO DELICADO]

MAMOTRETO XXI⁶⁹⁴

ace la Lozana al Valijero cuando se levanta.

esas putas o cortesanas, o como las lla-

e todas naciones: hay españolas cas-

galicianas, asturianas, toledanas,

s, navarras, catalanas y valencia-

s, corsas, cecilianas, napolita-

romanescas, aquilanas, sena-

boloñesas, venecia-

rsas, brechianas,

paduanas,

alr

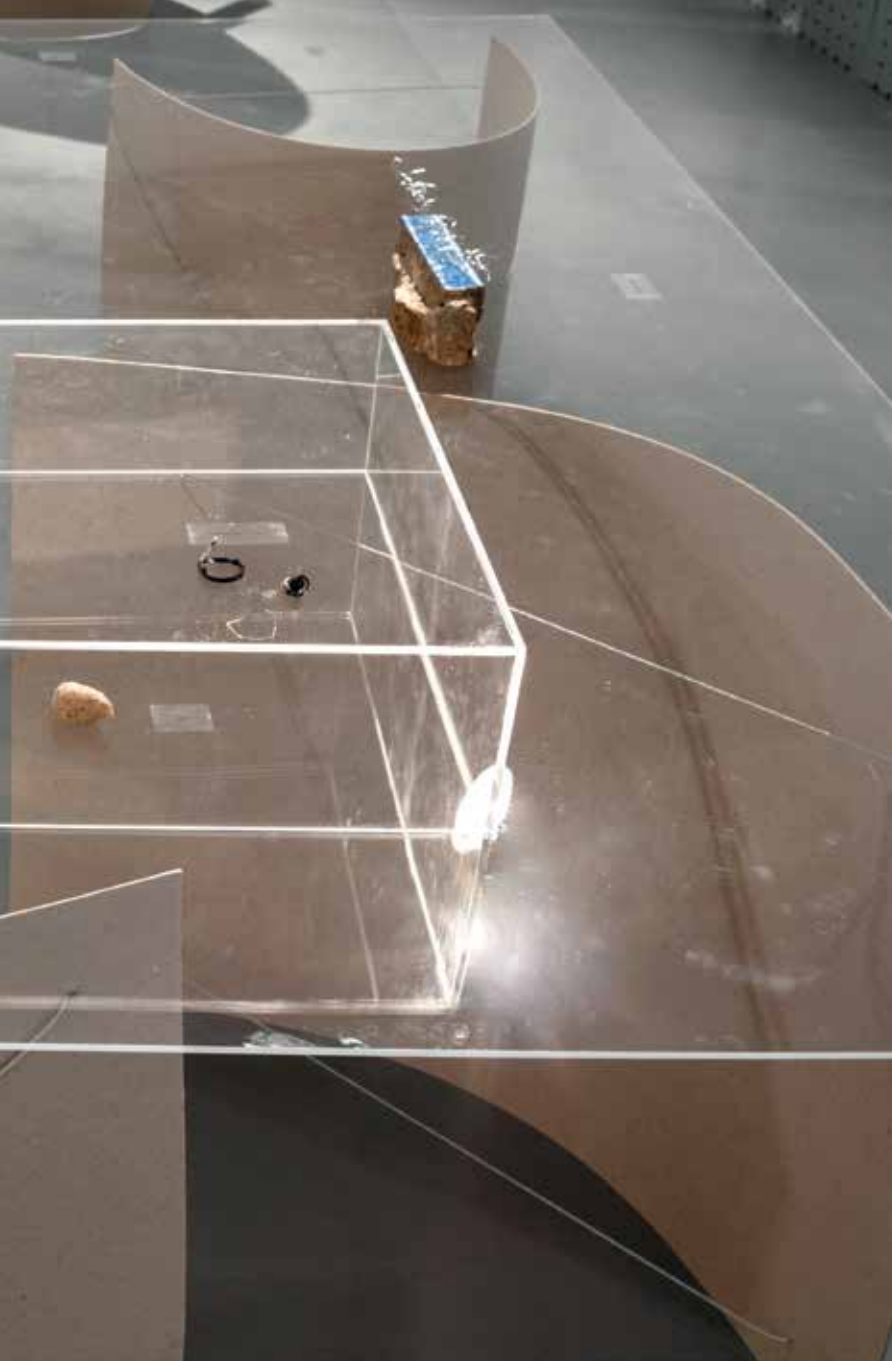












EUROPE MACHINE

The Hadrons of Clement VII

Let's imagine that when Columbus set foot on the island of Guanahani, he was taking a step towards the closing of the Earth, towards the construction of a spherical world with hundreds of places yet to be discovered, but which could never again be thought of as infinite.

Let's imagine that the word "Europe" refers to a physical fortress with a specific location, but which has also spread molecularly across the globe. A fortress that discharges and propels flowing currents.

Let's imagine the Large Hadron Collider (LHC), a huge structure on the Swiss-French border, a circle 27 km across designed to make particles collide at speeds close to that of light. Let's imagine the worldwide computer network that processes the 20 petabytes of data it generates each year.

Let's imagine capitalism begins when peasants are forced off their land, and that land is subsequently fenced in and enclosed, dividing up territories like private property, a process accompanied by the looting of the Americas and Africa and the accumulation of wealth in a fledgling Europe. The enclosure and privatisation of territories runs parallel to a privatisation and division of bodies.

Let's imagine a process of extraction and accelerated flow of goods, knowledge, bodies, emotions and ways of life. A closed circuit, a cyclotron encircling a war machine-Europe of accumulation and violence.

Let's imagine a time frame, a "modern age" (not coinciding with the Modern Era, or even a certain definition of modernism, but intertwined with both) that began in the late 15th or early 16th century, somewhere between the discovery of

America, the Lutheran schism with the Catholic Church and the Sack of Rome... a turbulent period of dramatic changes.

Let's imagine that those decades are near, very near, that they touch us and affect our daily lives more than what might have happened only a few years ago.

Let's imagine that time is compressing itself.

Let's imagine that in the centre of this maelstrom there is a hidden motor that drives everything, a forgotten machine, manufactured almost by accident, but which propels the planet at such dizzying speeds that we cannot even detect its motion.

Let's imagine that the carburettor of that motor is a well. A very particular well, a form produced in an entirely unconscious manner. In 1527, after the Sack of Rome by the troops of Holy Roman Emperor Charles V (Charles I of Spain), Pope Clement VII fled to Orvieto, a town strategically situated on a butte that serves as a natural fortress, and, foreseeing a possible siege, ordered the construction of a well. The Pozzo di San Patrizio is a masterpiece of engineering, with two intertwining ramps descending to a depth of 60 metres, a space folded in on itself that strongly resembles a toroid.

Let's imagine that there is nothing separating the Pozzo from the LHC, just a wrinkled instant in a closed, spherical world.

And now let's imagine that a new element bursts onto this historical stage, an unexpected character: *The Lusty Andalusian Woman*. The prostitute Aldonza arrives in Rome and wanders the city, leaping through space and time, meeting countless characters who embody that era's climate of cultural exchange, shattering narrative and formal structures to paint the portrait of a time and place which seems freer and more contemporary than what we, in our present time, might think.

Let's imagine that Aldonza explores Rome as it was before the siege of 1527, a Babylonian, *pre-discursive* city, filled with hyperlinks connecting it to any and every place in a world which has just been defined as spatially finite but needs to expand in time.

Let's imagine that this is the plot of a science fiction story.

Now, let's imagine it isn't.

Consider that all truths are built on fictions.

So, why can't **EUROPE MACHINE: The Hadrons of Clement VII** be, too?



Written dialogue between Jose Iglesias C^a Arenal and Blanca del Río

Blanca del Río: *I see the project **EUROPE MACHINE: The Hadrons of Clement VII** as a kind of political genealogy that attempts to diagnose the configuration of today's world by revisiting some of the defining events of the European Modern Era. Some historians have focused on the 15th and 16th centuries as a critical moment of rupture and reorganisation of the relationships between power, body and truth, which is why your chosen starting point is Christopher Columbus's arrival in America as a representative of the Spanish Crown in 1492 and everything that followed. You state that one of the primary consequences of that event was the beginning of the closing of the world, the birth of a mindset that could no longer imagine the Earth as something infinite.*

Building on all this, you imagine Europe as a bunker that has made the planet close in on itself, a kind of spaceship moving through space-time while the energies that allow it to function flow inside its shell. Why did you decide on the bunker as a metaphor for Europe?



Jose Iglesias G^a-Arenal: We have to think of Europe as a fortress, an enclosed area that siphons off resources from the outside world and offers nothing in return, pure extractivism. Current global economies began to take shape during colonial processes which, in turn, constructed the idea of racism, a notion of race in terms of whiteness. Therefore, it's easy to see the continent's geographical borders as the walls of an increasingly bunker-like structure. A hermetically sealed space with no way out, and consequently tremendously fragile. This vision of the planet took hold in the 20th century—Buckminster Fuller's *Operating Manual for Spaceship Earth* is a genuine manifesto—and I reflect on that by trying to understand how the contemporary city works, the spatial wrinkles we live with.

Of course, this is an expanded Europe, an idea of Europe which, looking inward at the territory, is blurred, and looking outward cannot be taken seriously.

BdR: *“The sun shines for me as for others. I should very much like to see the clause in Adam’s will that excludes me from a share in the world.” Thus did Francis I famously protest the bulls issued in 1493 by Pope Alexander VI to divide colonial possessions between Spain and Portugal, which Portugal declared to be insufficient and which eventually led to the Treaty of Tordesillas in 1494.*

We can draw two conclusions from these historical events: firstly, the papal authority to settle disputes between rival powers illustrates the theological power matrix of that era, where political power was concentrated in the figure of the pope; and secondly, the complaint voiced by Francis I of France (1515-1547) reminds us that in those days the European powers were effectively divvying up the known world.

With regard to the first, the modernisation that swept across Europe in the 15th and 16th centuries triggered shifts in the dynamics of sovereignty. The concentration of political, economic and religious power in the papal office had already begun to change shortly before Columbus reached America with

the Western Schism and the emergence of multiple papacies; this was followed by the Protestant Reformation which, aided by the invention of the printing press, spread rapidly across Europe and, most significantly, Clement VII's flight to Orvieto after the troops of Emperor Charles V besieged and sacked Rome in 1527. Clement VII plays a crucial role in this project. You say he is a quasi-incidental figure in this whole process, but more than incidental, to me it seems he may be quite a pivotal character. On the one hand, because—and you may not agree with this—there was a power shift going on, with authority being transferred from the religious hierarchy to the monarchs. And on the other, because as you say, the time prior to the siege of Rome and the pope's escape is what we might call a pre-discursive moment, when those inventions (sexual, racial and other differences) were still in embryonic form. And finally, because the flight of Clement VII ultimately led to the construction of the Pozzo di San Patrizio, which is central to your project. That magnificent engineering feat which the pope ordered built on his arrival at Orvieto is used in this project as a metaphor for the Europe machine closing in on itself.

Could you elaborate on these questions a bit more and explain how they are related to Torre de café [Coffee Tower], one of the key pieces in the exhibition?

JIGA: After the soldiers of Charles V attacked Rome, Clement VII initially took refuge in the Castel Sant'Angelo; later, he escaped from Rome and sought shelter in Orvieto, a natural fortress perched atop a 50-metre-high butte. He “bunkered” down and, preparing for a potential siege, ordered workmen to build the Pozzo di San Patrizio, a structure that plunges deep underground (a 60-metre drop) and from the inside might easily be mistaken for a tower. This construction is little more than a minor footnote to all the transformations taking place at the time, but I think that's precisely why it struck me as an element that might speak very eloquently. I almost see it (or use it) as an intra-historical character with a voice of its own, and hearing it gives us a fresh perspective from which to examine other narratives and time frames. *Torre de café* is a model of the

Pozzo in which the proportions are identical but inverted: the underground shaft becomes a parallelepiped tower which in the exhibition hall might be taken for a scale model of a skyscraper or some kind of data centre server.

It's interesting to cross this form/character with a building block of the global economy: psychoactive drugs (and coffee is the most widely consumed psychoactive substance in the world today). In those liquids we find a direct link between production systems that operate across globe and the nervous systems of our individual bodies. The caffeine that enters the organisms of millions of people every day is used to lengthen and intensify working hours, suppress biological cycles and turn night into day. It's an extremely important cog in the wheels of this *Europe Machine*. I can't even imagine what would happen if one day all the coffee in the world vanished; we would be a mass of exhausted bodies unable to stay on our feet, and we would need to stop and sleep to avoid causing an accident. Everything would slow down. I settled on coffee because it's the most widely consumed psychoactive substance and a fairly mild one, though of course the same is true of energy drinks like Red Bull or hard drugs like cocaine. Coffee is so ingrained in our everyday routine that we view it as harmless; moreover, we associate it with a certain tradition, a natural tranquillity, a warm dark colour that conjures up cosy images of home, but it's also the colour of coal, oil and mines. Coffee is related to a colonial production system, from plantations with exploited workers to the enormous mugs served at cafés in any major city. In the eddy created by a spoon stirring a bit of sugar into coffee, we find a perfectly transparent representation of the system in which we live.

BdR: *The image conjured up by that last phrase, “the eddy created by a spoon stirring a bit of sugar into coffee...” makes me think of Capitalism and Slavery, a book written in the 1930s and 40s by Eric Williams, in which he reviewed the economic history of the 16th and 17th centuries and argued that black slavery made a fundamental contribution to the accumulation of wealth by European powers and paved the way for the Industrial*



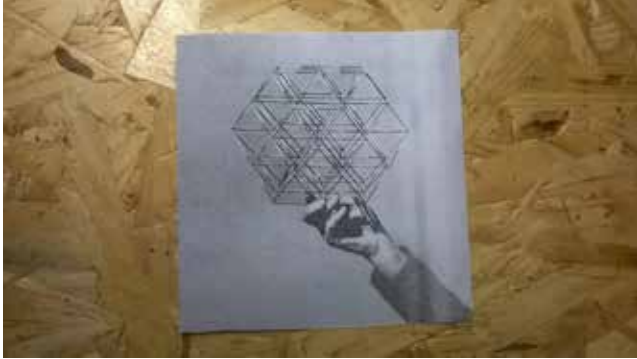
Revolution in England. He also situated sugar cane plantations at the centre of that vast network of economic exchange and three-way traffic. I mention this because of what you were saying about coffee, as a necessary psychoactive drug that makes the world go round, for behind its current system of commercialisation and consumption lies a long history of production based on colonial exploitation and the unequal distribution of resources. Sugar is a similar case: in Europe, the demand for sugar increased exponentially between the 14th and 16th centuries, and sugar cane plantations became the basis of an economic trade system with devastating consequences. That's why I think the image of the eddy resulting from the mixture of coffee and sugar is very apropos, an eddy that swirls round and round, seizing and dragging everything in its path towards the centre, a metaphor for how those resources and the lives they touch are engulfed by what we consider the centre of the world, Europe.

*But let's go back to the starting point of **EUROPE MACHINE**: Columbus's arrival in America, which marked the beginning of that process of colonial exploitation, of unlimited European expansion, of the deployment of certain mechanisms of domination which, when set in motion, spawned rhetoric and inventions that haunt us to this day—racial difference, sexual difference—and ultimately set us on the path to establishing our current definition of “normality”. However, it was also then that the foundations of capitalism were laid and, as Silvia Federici explained so well in *Caliban and the Witch*—something you've also been very mindful of throughout this research project—the moment when peasants were forced off their land, which was subsequently fenced in and privatised... as were bodies... I think this project seeks out and tries to explore these questions, right?*

JIGA: Yes, of course. I was interested in offering a reflection on Europe, but from the angle of processes of exclusion, “bunkerisation”, enclosure... seeing the “skin” that holds Europe together as a kind of semiotic condom.

This is something that has been analysed extensively, and I don't believe I have anything new to add, but I did want to

revisit these concepts using a formally abstract language, take up the language of a modern Europe to insist almost nauseatingly on the image of the toroid as a metaphor for a hermetically sealed world, a motor that can only collapse because it accepts nothing outside itself, rejecting contamination as possible dialogue because it believes in purity.



*4 cuerpos sobre el plano de inmanencia del cuarto propio conectado:
Buckminster Fuller*

Thinking and exploring this through objects (sculptures and display systems) is a way of using the metaphor of liquids to link bodies and cities. I don't want to oversimplify by suggesting that cities can be read as organic bodies, but I do want to consider a whole range of discourses posited by architecture in recent years—I immediately think of *starchitecture* like Rem Koolhaas, Zaha Hadid and Renzo Piano—and characterised by the quest for organic forms, a desire to punch holes in the boundary between interior and exterior, a greater interest in communications and transport than in buildings per se, and contrast them with processes of exclusion by reason of race, gender or class: a movement that liberates flows and our understanding of the space we dwell in, and is happening while we undergo exponential fascist growth in practically every direction. To explain this better let's think of two images, two huge machines: the development of a neoliberal financial engineering system that tries to abolish borders and tariffs in order

to use the hyper-accelerated circulation of currency as a means of creating wealth; and the construction over several decades of a southern European border designed specifically to contain and murder people, from FRONTEX to speeches that turn solidarity into deportation. These two systems (one that opens up the territory to move value through virtual space, and one that builds walls to contain and manage the flow of persons) are two sides of the same coin, or rather two faces of a rhombicosidodecahedron (or some other quasi-spherical shape with lots of syllables that leave us tongue-tied).

I think these are very necessary reflections at a time when scientists are seriously studying the colonisation of space, something that will introduce a whole new series of discourses far removed from a symbiotic relationship with the land. What image we will have of human beings when the dream of colonising outer space becomes a reality? I know this may sound like a futuristic delusion, but Norman Foster—a master who embodies the architectural tradition of the last century and is, in my opinion, a perfect example of the advance of neoliberal spatiality—is working on several modules for human habitation on the moon and Mars. When you look at the models and plans being designed, you also have to think of everything behind those structures: not only how brilliant the designs are or their admirable use of resources and technology, but also about how architecture shapes and determines a body's habits. When I look at his designs I can't help but remember three things that appear in his documentary/tribute/accolade *How Much Does Your Building Weigh, Mr. Foster?* The film opens with a vast river of people in the snow, a cross-country ski marathon, where we see the huge anonymous mass snaking forwards, all moving in the same direction and at the same speed; but then the shot changes and we see Foster's face, tired and struggling make headway; in the next shot, of course, Foster is alone, having taken another route—he is not part of the great human current. At another point, we see him gliding and hear him talking about the feeling of freedom, the importance of elegant engineering in his work—it's hard not to recall Le Corbusier's reflections on seeing New York from an aeroplane for the first time, becoming

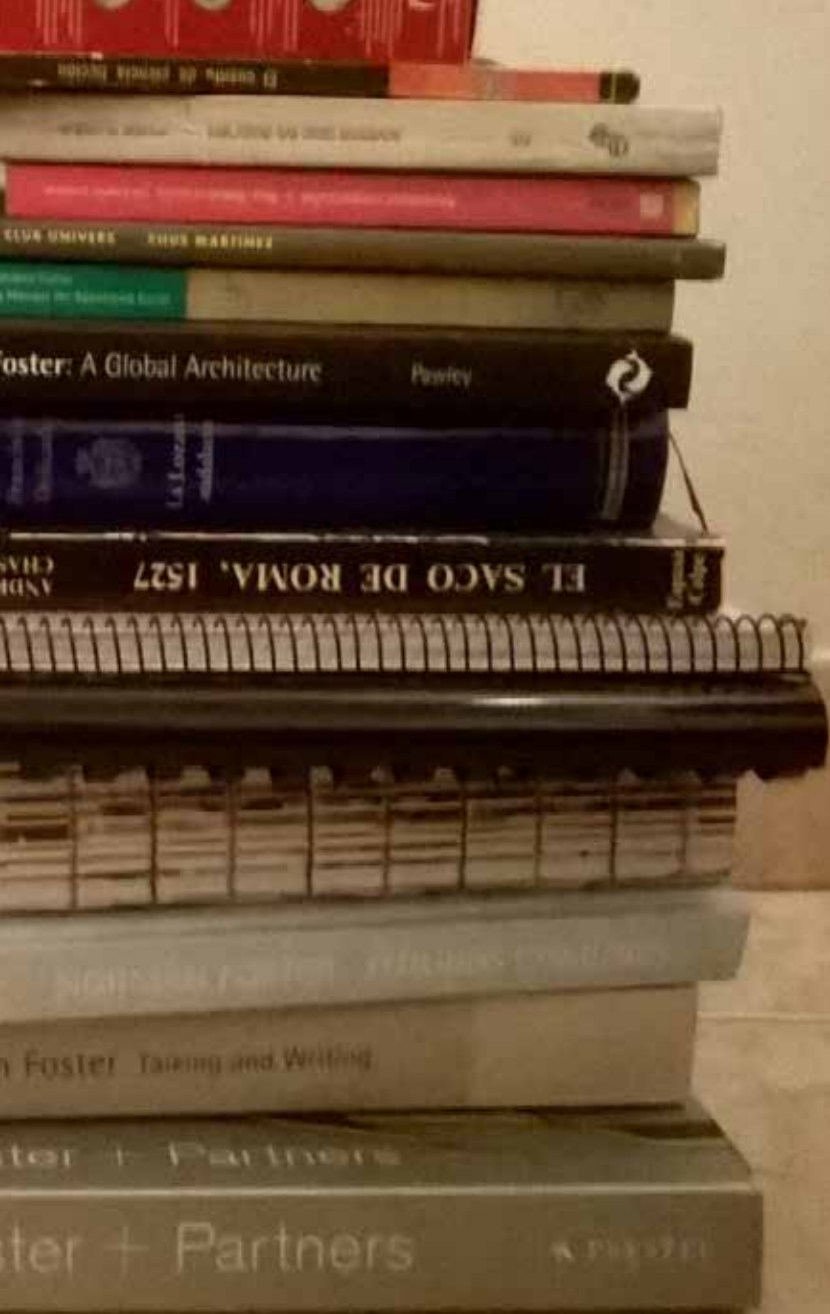
Norman F

115
2

Norman

Catalogue Fos

Catalogue Fos



Foster: A Global Architecture

Pawley

EL SACO DE ROMA, 1527

Foster: Taking and Writing

Foster + Partners

Foster + Partners

A. PETERLIN

aware of a new scale and the possibilities of vertical building, a privileged technological development that offers a new vantage point from which to see and understand the world—but even as he soars through the air like a bird, he is locked inside a tiny cockpit, his body once again constricted, always alone and locked inside itself. Finally, when the film talks about his studio,



*4 cuerpos sobre el plano de inmanencia del cuarto propio conectado:
Le Corbusier*

a collective workspace, it mentions something of which his team is particularly proud: the number of people who work there is steadily growing, but the average age, which is quite young, never rises. How is this possible? What it actually proves is that job conditions at the studio are precarious and insecure. The growing staff doesn't mean collective long-term growth; it just means that new people are arriving faster than the old ones can leave.

This clearly illustrates a production system that has been perfected over the last several decades and is rooted in colonial, extractivist thinking. In his *Critique of Black Reason*, Achille Mbembe provided a brilliant genealogy that traces the historical links between colonialism and racism, and then proceeded to discuss the concept of a “global blackness”, the refinement of an epistemology that creates a certain type of body: a flexible, self-exploitable commodity-body. In order to discuss this topic with a modicum of critical insight, one must go to the heart of the problem: the colonial history of Europe and

the way in which the continent is now atomising and becoming a nanomachine that can breathe anywhere and is cutting its ties to a specific territory.

BdR: *So the exhibition, by which I mean the pieces you've produced and their arrangement in the gallery, is a metaphor for that Europe you describe.*

JIGA: The initial premise of the exhibition is a concept firmly entrenched in Western thought: the “white cube”, a neutral space for culture and reflection, a pure abstract space for ideas. In this respect, I use the exhibition space to create a “scale model” of that Europe Machine, but also to talk about the mental bunkerisation of a worldview capable of imagining “neutral” places where ideas are depoliticised, formally and ideologically “abstract”.

BdR: *In connection with that “false” idea of neutrality provided by the exhibition venue or “white cube”, as you say, I also notice that you opted for extremely austere formal values in each of the pieces. However, you actually play at perverting that tradition of the quest for neutrality, weaving a complex narrative with the sculptures and their spatial arrangement. I'm reminded of what Frank Stella said about his Black Paintings, which became a popular quip in the 1960s: “What you see is what you see”. Obviously, there is are significant formal differences (in the choice of media, forms and materials) between the pieces in your show and certain works pertaining to the sphere of minimal art, but what I find particularly interesting about this project is how you use that apparent simplicity to tell a truly complex story. In your project, we might say, “What you don't see is what you see.”*

JIGA: The first pieces I made had more to do with the early abstract experiments of the European avant-garde movements, but I tried to keep a certain distance, combining Cubist assemblages with a vision of these works as decorative elements, so that they could be read as belonging to particular period and location (interwar Europe, for example), and also as a reference



to the settings where those pieces “lived” (after being born in the artist’s studio): bourgeois homes, parlours and private rooms where the relationship with works of art becomes very intimate, very different from large court paintings or religious murals.

Eventually a more personal interest “crept” into this process, my interest in the aesthetics of different period –specifically the later avant-garde movements linked to minimalism and Italian *Arte Povera*—which allowed me to present materials in an ironically Stella-esque manner (what you see is what you see: “this is secured because it has two straps, and yes, this is just a bottle with two cuts in it”), but which also insists on disrupting the static time of the white cube, introducing processes and transformation.

Yet of course the production of these pieces is not an end in itself, the “European Sculptures” are part of a process, a narrative which does have a formal part but eludes it by escaping into the text, leaving the gallery and allying with other projects. After all, the sculptures are really just footnotes in a more complex text that has a performative part: I make sculptures to imitate the work of “classic artists of the modern era”, but there is an element of fiction, of amateur role-play, in my actions. My working process is quite unprofessional (this raises the question of what constitutes professionalism in artistic work, but that would take us in an entirely different direction): I spend very little time designing pieces or searching for the right materials, and most of my efforts are focused on finding ways of not working, of not having to use complicated techniques or tools. I am making out that I make sculptures.

And in this process, which I began on a hunch, I start to realise that formally anything goes, and yet not everything does. I would come across something I’d read about but hadn’t really assimilated or taken the time to think through carefully. I’ve always thought of my work in terms of a project: something with a beginning, a period of growth or action and an ending, rather like a story. A project addresses its subject in languages that meet the project’s requirements, and when it’s done you can start a new one, which may or may not use those





same languages. For me, the main thing is how those subjects are developed, not the language spoken to develop them. But in the fiction in which I play the role of “sculptor”, I find the opposite is true: there is no storyline, only the development of a language that strives to be mere form, to avoid the conventional connotations that a chair or a piece of brick might have.

This creates a fascinating collision, an anachronistic clash between two different definitions of artistic practice that helps me to reveal the socio-economic transformations we are undergoing, the rise of an information economy and a precarious superstructure based on the “project”. Boris Groys wrote something very interesting about how a project-based work system affects our conception of time, making it seem as though we live in a permanent future that never actually materialises.

But despite all this, the sculptures still function as sculptures! And the basic aesthetic qualities (fragility, hardness, texture, solid and void, etc.) are still there, as well as all the narratives derived from their interaction (the repetition of certain formal and structural details, the spaces they suggest, the alteration or *détournement* of the materials used, references to the subterranean realms of the city or urban spaces under construction or in ruins...). All these layers overlap, and the anachronisms of these different paradigms of aesthetic production are not suppressed but rather create a narrative ball that grows inward, becoming more and more dense.

BdR: *The materials that comprise each piece also play a very significant role; in fact, you almost seem to attach more importance to them than to form. You usually work with found materials and remnants of things that once were, rearranging those materials and pieces to create something new. I think it's interesting how* **EUROPE MACHINE:** *The Hadrons of Clement VII is also a project made of, to put it one way, “bits of history” or elements you've uncovered in the course of your research and in work processes that have caught your interest. It all forms a “history”—this may not be the most appropriate*

word, but I can't stop thinking that all this is an attempt to write another "history" of Europe—made of seemingly unrelated elements which you somehow weave together: The Lusty Andalusian Woman, the LHC, Clement VIII, etc. How do you work with matter and with your research processes? Is there a connection between these two planes?

JIGA: I've tried to alter the objects I use as little as possible because they all interest me as materials that are part of a given history and certain chains of production and use. Many are materials found on the street or in construction site rubbish heaps. I wanted to draw attention to the detritus produced by the contemporary city, the little ruins of which it is composed. I try to make some of the pieces mere rearrangements of that refuse, as if those discarded items were only waiting for a tiny gesture or a glance in order to speak. All the discourses I underline in my sculptures can already been found on the streets of any city; the exhibition hall merely serves as an echo chamber, presenting the evidence of a world in ruins.

One idea has been the constant driving force behind the production of these "European Sculptures": imagining 20th-century art history as a series of works about ruin and accident, from Picasso's collages, abstract sculptures as jagged snarls of iron, American minimalism as a global economy's container cemetery, or dematerialisation as piles of documents forgotten in the corner of an office, to the mangled Calder piece pulled from the ruins of the World Trade Center after 9/11. I was going to mention *Povera*, but Pistoletto already said it all in his *Venus of the Rags*. I looked at these artists' creations from a different angle, as if all the works had an internal centripetal force that exerted pressure and made them break, as if the Pozzo di San Patrizio reverberated inside all artists and art history were merely an attempt to explain the internal changes being experienced by the particles that comprise the European territory.

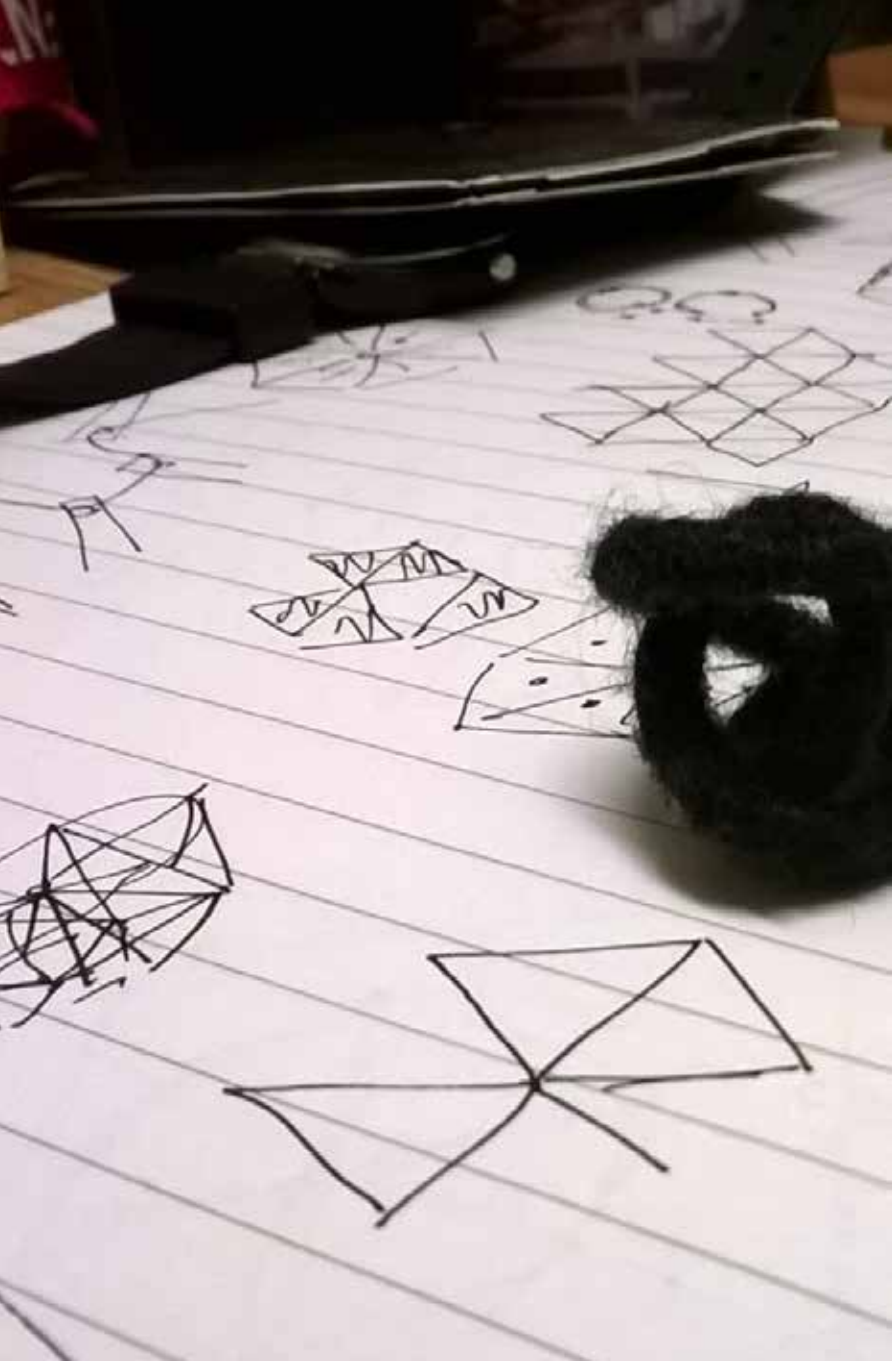
Paraphrasing Paul Virilio, we might say that the invention of modern art is also the invention of its accident. I think this idea permeates the entire exhibition. The birth of

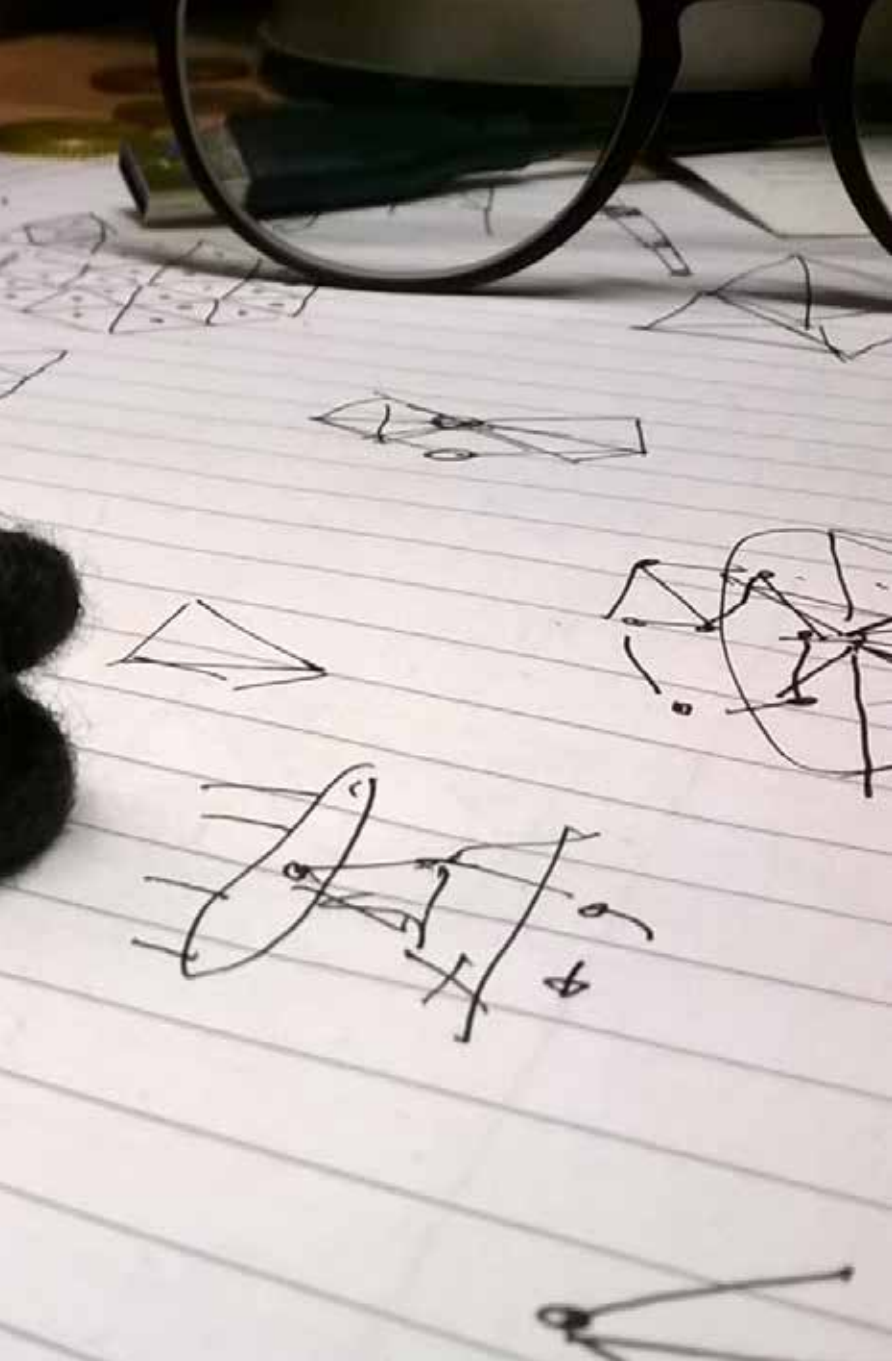


Europe is simultaneously the possibility of its accident. Think, for instance, of how German National-Socialism used the European roots they found in the ruins of Greece. There's a small piece in the show that briefly alludes to the construction of a past in classical Greece: *Estilobáto* [Stylobate]—the top step in Greek temples on which the columns rest—is a little pile of white pages over which I placed a small glass hood with the same proportions as the Parthenon in Athens. The pages are blank, denoting possibility or absence. Inside the hood is a pair of small sculptures made out of a hair scrunchie and a flattened bracelet I found in some city on this continent: the former is entirely Apollonian, while the latter is Dionysian. They are titled *El viento en un edificio abandonado, hace 50 años* [Wind in an Abandoned Building, 50 Years Ago] and *El olor de Marte, dentro de 50 años* [The Smell of Mars, 50 Years from Now]. Between them they span a century. I think it's the most optimistic composition in the entire project, though I say that without much conviction.

There are a lot of details like that, minimal alterations of materials to preserve their status as remnants, detritus. And they are all presented as unique objects, but they could quite easily be other things, which is why the titles occasionally seem arbitrary. Every piece has a history and several references behind it, but I wanted to make them less conspicuous so that they would not cease to be found objects, little fragments of our Europe.

Some pieces are objects that have simply been moved into an exhibition hall. The display (the acrylic glass table also presented as a sculpture) and the heterotopia of the exhibition space (the bunkerisation of art) transform them, which is why the tables on which they rest have titles (e.g. *Plano de immanencia* [Plane of Immanence]), clearly identifying what is happening and which processes are involved. Even the sculptures (*Colonna*) that support this plane—simple grey cardboard bent by steel wires—makes it very clear from the outset that what we see on the table is supported by a process which begins by taking a plane and adding vectors that bend, fold and transform it into a three-dimensional shape that occasionally closes in on itself.





And as a side note to what you were saying about the “bits” of previous projects: one small piece in the exhibition is nothing but a spiral-shaped mollusc fossil that I came across in the free territories of the Western Sahara while working on a very different project which is nevertheless internally connected to this one. There’s a long perspective line running through my work, but who knows where it will lead...

BdR: *La Lozana Andaluza or The Lusty Andalusian Woman, a dialogue novel written by Francisco Delicado and published in Venice in 1528, is a cornerstone of this project. The main character, Aldonza, is an Andalusian prostitute who ventures into the Roman underworld, showing us a dirty, chaotic city where energies and desires flow unchecked, a city that would never be the same after the Sack of Rome, when those energies were ordered and organised. I get the impression that in this whole history or story you’ve cast the character of Aldonza in the role of “saviour”. Why? Also, I think you have a very strong connection to this novel; it’s not the first time you’ve worked with it, so perhaps you could tell me a bit more about your different approaches to the work and how it ties in with this particular project.*

JIGA: Aldonza, the main character in *The Lusty Andalusian Woman*, who uses her body, intelligence and eroticism to get ahead, to move at hyperlink speed between different physical or narrative places, might represent an unbridled energy that does not respond predictably to control devices, that resists bunkerisation. This is why I find her useful for talking about a time before the post-1527 explosion in sci-fi history.

I don’t know if we should use the term saviour; I think she’s a heroine in the narrative sense, but her purpose is not exactly salvation. She’s something of an anti-heroine, an ambiguous character. She strongly reminds me of Major Kusanagi (from *Ghost in the Shell*), an undeniably heroic lead character, but the real story unfolds inside her, in her connections with other characters (human or machine) that remain hidden from the rest of the actors in the main storyline.

This doesn't exactly make her an anti-heroine, but she has a side that she conceals, private, never-shared doubts about her nature, and that puts her in a position which is not the traditional role of saviour or heroine. We don't know where that internal process will lead. In **EUROPE MACHINE: *The Hadrons of Clement VII***, Aldonza's position is ambiguous; I don't know if she is there to "save", but she does alter the status quo, effect a change in some direction.

Plus, revisiting the novel reminds us that this territory is something other than a destructive machine, that there are other perspectives and possibilities. It's not a very well-known text, but since I was a young boy I've always associated it with my father. He is a passionate admirer of Delicado's oeuvre and has worked long and hard to revive forgotten literature from European history through theatrical productions: the writings of Torres Naharro (also linked to Aldonza's space and time), the comedies of Calderón de la Barca and *El libro de buen amor* [The Book of Good Love] by the Archpriest of Hita, where poetry mingles with comedy and popular atmospheres in a hedonistic, political way. He passed on to me a belief in the power of humour, fun, festivity, music, eroticism—in short, collective pleasure—which I try to infuse in everything I do, although sometimes my work can be quite cold or pessimistic.

BdR: EUROPE MACHINE: *The Hadrons of Clement VII* *lingers in time and over time, historical time. I'd like to know: how are your own research and production times related to the concept of time conveyed in this project?*

JIGA: I can't really explain it now, because I'm right in the middle of a production time that makes it impossible for me to examine that question with the necessary detachment or distance. It's been a very long process so far, intersecting with other processes along the way. And I know it will continue even after the climactic moment of the exhibition.

The "oldest" element in the show, made early in 2013, is the piece *6 archivos* [6 Archives], a horizontal mirror



Georgia library

with 6 bands of different pulverised materials: GMO seed, dehydrated semen, a flash drive, ashes of text written on paper, a fragment of a historical monument and folk pottery. The piece emerged almost automatically from my reading of Paul B. Preciado's *Testo Junkie*. I presented it that same year at a small exhibition in the library of the Accademia di Belli Arti in Perugia and hadn't re-produced or shown it since, but it's been with me all the while, almost like a personal manifesto.

The second work I materialised (because I had designed and written many, waiting for the right time to give them physical form) was, I think, *Hueso y piercing* [Bone and Piercing], but that one is more recent, from 2016. I had worn a nipple ring since 2011, and in June 2016, by some strange twist of fate, I found myself in possession of a hip bone fragment that was several centuries old. The two objects touched, two elements that exist for the body but belong to the earth (the bone is virtually petrified and the ring is metal), and that conjunction of exterior and interior made me wonder: what happens to the body on another time scale? I think it's an intensely erotic piece, but above all it suggests very aggressive temporal proportions.

There are many different kinds of time in the exhibition. There's the allusion to geological time in *Hueso y piercing*, but also the intervals between specific historical dates; there are circular processes, as in *Torre de café*, but everything seems to be concentrated in the heterotopian space-time of the exhibition hall. Even so, I try to emphasise the internal processes of the exhibition. One of the most obvious tribute pieces in the show is *Cubo de condensación*, a replica of Hans Haacke's *Condensation Cube* with only slight variations in size and technical design; this "minimal" cube shows the condensation process triggered by atmospheric conditions in the gallery, the heat of the lamps or (something I imagine will be particularly relevant in the sweltering months of May to July in Córdoba) the contrast between the outside temperature and the climate-controlled interior.

BdR: *Certain aspects of this exhibition—both the pieces themselves and the larger themes explored in the project—put me in mind of The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even or, as it more commonly known, The Large Glass (1915-1923) by Marcel Duchamp. That piece—if I may be so bold as to suggest it—seems to follow the same trajectory you trace from the Pozzo di San Patrizio to the LHC, insofar as it is posited as a closed circuit where desires and energies circulate.*

JIGA: Yes! It's a monumental work, and one that has helped me to evolve tremendously. There is no explicit reference to it in this show (although perhaps the *Planos de inmanencia*, the transparent surfaces on which the pieces rest, could be interpreted as a Duchampian nod), but a few years ago I did make a work that alludes to it directly: *Small Glass*, a smartphone with a very short looped video of a couple kissing in the exhibition hall where it was displayed. The screen was placed exactly where the video had been recorded, so the spectator simultaneously saw the space of the filmed kiss and the empty space, absent the lovers.

BdR: *After this digression, in closing I'd like to talk about the ambitious time frame of this project, which extends from the Early Modern Era to present-day Europe, with two fundamental elements at the heart of each. On the one hand, the Pozzo di San Patrizio—that 23-metre-wide vertical cylinder with its double-helix staircases that never intersect and descend to a depth of 60 metres—built to ensure the city's water supply in the event of a siege. And on the other, the LHC or Large Hadron Collider which, as you've said, is the perfect substitute for the Pozzo, a faster, more sophisticated motor capable of accelerating flows and speeding up the bunker-planet, creation and energy consumption to get the Europe-Corpse-Machine moving. Could you elaborate on the relationship between these two machines and these two Europes? What role do you think the LHC plays in our world?*

JIGA: The LHC is an engineering milestone, just as the Pozzo di San Patrizio was in its day. I based my work on their formal

similarity, as two circular underground structures, which allowed me to bracket a time frame, marking the beginning and the end of a narrative.

The LHC is immense compared to the Pozzo. But while the well penetrated the ground to bring water up from the darkness, connecting with invisible aquifers, the collider connects us with another spatiality. The collider's structure is nothing compared to the worldwide network of computers that processes the information it produces, a staggering 20 PB of data per year, beside which human proportions of data assimilation and production seem ludicrously minuscule.

This effort to talk about Europe from various points of view is not an attempt to redefine what Europe is, nor to revise the territory or posit a new re-territorialisation; rather, it is a critique and analysis of its functions and its redundancy as a place in which to operate and define ourselves. I feel the same way about the word "future"; I realise that it's vital to think about the time to come, but the term itself strikes me as useless because it carries too many connotations that belong to another world. We need to come up with new concepts for talking about our temporal and spatial relationship, about our horizon of possibilities. This may be Aldonza's purpose, to disrupt the closed circuit of those motors and so discontinue our need for the word "Europe".

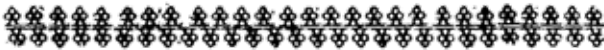




Jose Iglesias G^a-Arenal (Madrid, 1991). Trabaja como artista y curador.

Ha cursado el master Curating the Contemporary (Whitechapel Gallery, Londres, 2015-2017) gracias a una beca de la Fundación Botín. Trabaja individualmente o desde la plataforma *Después del Futuro/بعد المستقبل / After the Future* entre la escritura, la creación de artefactos poéticos y la mediación de proyectos colectivos.

Ha colaborado con distintas instituciones, curando exposiciones como *Mefás. Línea orgánica* (MACSur, Buenos Aires, 2017) o *Arquitecturas de soledad* (Fundación FiArt, Madrid, 2015), o proyectos como *ARTifariti 2016* (Campamentos saharauis en Tindouf, Argel, 2016); muestras individuales como *Facebook's Pavilion* (Palazzo Lucarini, Trevi, Italia, 2014), *LOS MEDIOS DE PRODUCCIÓN* (Espacio Pasillo, Sevilla, 2015) o *Attivazione femminista dell'archivio* (Belví PAS, Cerdeña, 2015); o participando en muestras colectivas en instituciones como el CAAC (Sevilla, 2016) o el MUSAC (León, 2017).



Blanca del Río (Sevilla, 1988) es licenciada en Historia del Arte (US) y ha participado en el Programa de Estudios Independientes del Macba (Barcelona, 2014-2016). Ha trabajado como gestora cultural en el Festival de video arte Loop Fair, en la galería RocioSantaCruz y en ArtsLibris, feria del Libro de Artista y la Edición Contemporánea. Es co-fundadora de FASE, Centro de creación y pensamiento contemporáneo (Hospitalet de Llobregat, 2018) y de Intervalos, Instituto para el estudio de los lenguajes artísticos, las ciencias sociales y el pensamiento psicoanalítico (Barcelona, 2016). También lleva a cabo proyectos curatoriales como *Ante el Tiempo. Micro-relatos de resituación* (Iniciarte, 2018), *Emociones Incendiarias* (Centre Cívic Can Felipa, 2018) o *Ne travaillez jamais* (Galería ADN Platform, 2016).

Actualmente es miembro del comité editorial de Brumaria, escribe sobre exposiciones en el Diario de Sevilla y textos de catálogo para exposiciones.

Jose Iglesias García-Arenal (Madrid, 1991) works as an artist and curator.

He completed the MA Curating the Contemporary (Whitechapel Gallery, London, 2015-2017) thanks to a grant from Fundación Botín. Working individually or via the platform *Después del Futuro/بعد المستقبل/After the Future*, he alternates between writing, creating poetic artefacts and mediating group projects.

He has curated exhibitions and projects for various institutions, including *Melfas. Línea orgánica* (MACSur, Buenos Aires, 2017), *Arquitecturas de soledad* (Fundación FiArt, Madrid, 2015) and *ARTifariti 2016* (Sahrawi refugee camps in Tindouf, Algeria, 2016); held individual shows such as *Facebook's Pavilion* (Palazzo Lucarini, Trevi, Italy, 2014), *LOS MEDIOS DE PRODUCCIÓN* (Espacio Pasillo, Seville, 2015) and *Attivazione femminista dell'archivio* (Belví PAS, Sardinia, 2015); and participated in group exhibitions at the CAAC (Seville, 2016), MUSAC (León, 2017) and other venues.



Blanca del Río (Sevilla, 1988) graduated from the University of Seville with a BA in Art History and participated in the MACBA Independent Studies Programme (Barcelona, 2014-2016). She has worked as a cultural manager for the LOOP Video Art Fair, Galería RocíoSantaCruz and ArtsLibris, the International Fair of Artists' Books and Contemporary Editions. She is a co-founder of FASE, a centre for creativity and contemporary thought (Hospitalet de Llobregat, 2018), and of Intervalos, an institute dedicated to the study of artistic languages, social sciences and psychoanalytical thought (Barcelona, 2016). She has also curated exhibitions such as *Ante el Tiempo. Micro-relatos de resituación* (Iniciarte, 2018), *Emociones Incendiarías* (Centre Cívic Can Felipa, 2018) and *Ne travaillez jamais* (Galería ADN Platform, 2016).

She is currently on the editorial board of the Brumaria publishing house and writes exhibition reviews for the daily *Diario de Sevilla* and texts for art catalogues.





Esta publicación se ha realizado con motivo de la exposición
MÁQUINA EUROPA. *Los hadrones de Clemente VII*,
de Jose Iglesias G^a-Arenal, que tuvo lugar en
la *Sala Iniciarte* de Córdoba -España- entre
el 26 de Mayo y el 29 de Julio de 2008,
gracias a una ayuda del programa *INICIARTE*
de la Junta de Andalucía.



This publication was edited on the occasion of the exhibition
MÁQUINA EUROPA, *Los hadrones de Clemente VII*,
by Jose Iglesias G^a-Arenal, which took place in
Sala Iniciarte, Córdoba -Spain-. between
May 26 and July 29, 2018,
through a grant of *INICIARTE*
program of Junta de Andalucía.



978-84-9959-294-7



9 788499 592947