

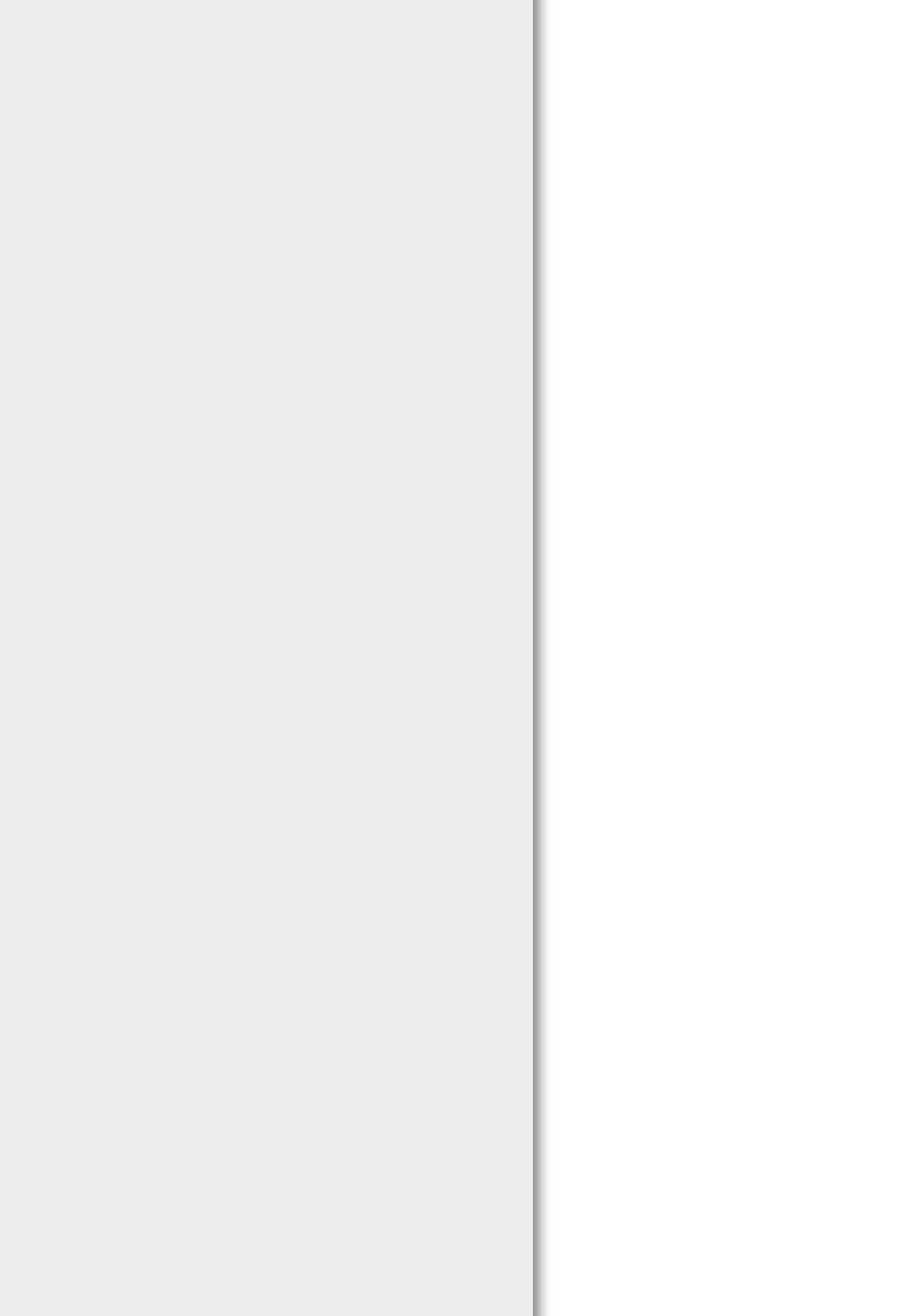
Estrategias para modificar el estar: **la huida**

INICIARTE



Junta de Andalucía

Consejería de Turismo,
Cultura y Deporte
Agencia Andaluza de
Instituciones Culturales



INICIARTE

Estrategias para modificar el estar: **la huida**

José M. Ruiz

JUNTA DE ANDALUCÍA

Consejero de Turismo, Cultura y Deporte
Arturo Bernal Bergua

Viceconsejero de Turismo, Cultura y Deporte
Víctor Manuel González García

Secretario General para la Cultura
Salomón Castiel Abecasis

Delegado Territorial de Turismo, Cultura y Deporte en Córdoba
Eduardo Lucena Alba

Gerente de la Agencia Andaluza de Instituciones Culturales
Almudena Bocanegra Jiménez

PROGRAMA INICIARTE

Agencia Andaluza de Instituciones Culturales

Comisión de Valoración de Proyectos 2022:
Ana Barriga, Marcos Gualda, Juan del Junco, Esther Regueira (MAV) y Juan Francisco Rueda

EXPOSICIÓN

Espacio Iniciarte Córdoba

Producción

Agencia Andaluza de Instituciones Culturales

Eva González Lezcano
Isabel Villanueva Romero

Montaje

IdeasKreativa

CATÁLOGO

Edición

Consejería de Turismo, Cultura y Deporte. Junta de Andalucía

Textos

Joaquín Jesús Sánchez Díaz

Traducción

Deirdre B. Jerry

Fotografías

Eduardo Rodríguez

José M. Ruiz

Diseño editorial

José M. Ruiz

Francisco José Romero Romero

Agencia Andaluza de Instituciones Culturales. Diseño

Producción

Agencia Andaluza de Instituciones Culturales

Imprime

Masquelibros, S.L.

© de los textos: sus autores

© de la edición: Consejería de Turismo, Cultura y Deporte. Junta de Andalucía

© de las reproducciones: sus autores

ISBN 978-84-9959-458-3

Depósito Legal: SE 1396-2023

ÍNDICE

Presentación	5
Arturo Bernal Bergua Consejero de Turismo, Cultura y Deporte	
Arrimar un asiento: una conversación.....	7
Joaquín Jesús Sánchez Díaz y José M. Ruiz	
Dejar rastro, tomar asiento	13
Joaquín Jesús Sánchez Díaz	
Obras / Artworks	18
Bio.....	62
Pull up a seat: a conversation.....	63
Joaquín Jesús Sánchez Díaz and José M. Ruiz	
Leaving traces, taking seats	69
Joaquín Jesús Sánchez Díaz	

La Agencia Andaluza de Instituciones Culturales dependiente de la Consejería de Turismo, Cultura y Deporte, lleva a cabo el programa Iniciarte al que pertenece este proyecto. Este programa promueve la creación joven en Andalucía, mediante el desarrollo y la planificación de proyectos expositivos que ayudan a visibilizar el arte más reciente.

José Manuel Ruiz Bermúdez nos insta, mediante una propuesta creativa, a reflexionar sobre el efecto del sonido en nuestra vida diaria desde múltiples perspectivas. Analiza aspectos sociales, físicos, biológicos y conductuales, categorizando los sonidos como públicos o privados, investigando quién los produce (emisor) y quién los percibe y cómo reacciona ante ellos (receptor). El enfoque principal de su investigación, se centra en el ruido estridente causado por la fricción de las sillas contra el suelo. La instalación busca reflexionar sobre conceptos como presencia y ausencia, exposición y protección, silencio y ruido, acción y quietud, objeto, cuerpo y espacio.

Arturo Bernal Bergua
Consejero de Turismo, Cultura y Deporte
Junta de Andalucía

ARRIMAR UN ASIENTO: UNA CONVERSACIÓN

Joaquín Jesús Sánchez Díaz y José M. Ruiz

Arrastrar una silla. ¿Cómo se arma un proyecto desde ahí?

Durante mi estancia como residente de posgrado en la Universidad de Málaga desarrollé un proyecto en torno a *la silla* (llevó, incluso, este título provisionalmente). En este objeto podía conectar varios asuntos que me interesaban: el cuerpo, la arquitectura y el objeto.

Dice Jimmy Durham que las sillas guardan más relación con la arquitectura que con nuestro cuerpo. En su libro *Entre el mueble y el inmueble* nos muestra la verdadera intención que tienen estos objetos. «Las sillas nos centran en ellas para que les quedemos bien, y, por lo tanto delimitan nuestros cuerpos con el fin de volverse esenciales [...]. La arquitectura, como espíritu santo de esta entidad fantasmal y escurridiza llamada Estado, inventó las sillas. Las sillas son espías».

La parte de nuestro cuerpo que dialoga con la silla es el trasero. Federico L. Silvestre reflexiona en su libro *Culos inquietos, infinitos asientos* sobre dónde se han sentado los poderosos a lo largo de la historia: los tronos, los escaños, los sitiales o las cátedras. Hay un vínculo directo entre los reyes, los políticos, los jueces y los catedráticos y sobre dónde reposan sus nalgas.

Toda esta parte conceptual desembocó plásticamente en *Optametric Brick*, que fue el título que acabó teniendo mi proyecto en la exposición colectiva que tuvimos al finalizar la beca (*Habitar la pausa*).

¿Por qué ese título?

En 1922 se creó un estándar para el empleo y distribución del papel, los famosos DIN. Ernst Neufert creyó que este sistema era extrapolable a la arquitectura. Al ver las ventajas que tenía la normalización del formato, el arquitecto pensó que el ladrillo también podría encajar en esta lógica, así propuso un ladrillo de 25 cm de largo por 12,5 de ancho (el ladrillo optamétrico) para facilitar la industrialización de la producción tanto del ladrillo como de las viviendas. En su libro *Arte de Proyectar*

en Arquitectura analiza de manera sistemática el cuerpo, para establecer unas reglas de medidas que aún hoy día se siguen aplicando. Las conclusiones extraídas de su investigación eran aplicadas en el diseño de sus edificios; tanto en la parte arquitectónica como en el mobiliario, tipificando diferentes espacios tanto públicos como privados bajo un cuerpo hegemónico.

Volvamos al arrastre.

Los espacios son pensados de manera consciente y reflexiva para controlar los ambientes y las sensaciones; nos condicionan y nos conforman, nos adoctrinan o estimulan, nos exponen o nos acogen. La manera en la que nos desplazamos y entendemos el espacio, los materiales y la fisicidad de los edificios nos afecta.

Investigando sobre cuestiones relacionadas con la habitabilidad, me encuentro un aparato llamado «Mosquitono», que consta de un altavoz que emite un sonido agudo (20.000 hz), que está en el límite audible de las personas con más de 30 años. Ha sido utilizado de manera polémica para disolver concentraciones juveniles y para ahuyentar a algunos animales, pues la escucha de este ruido provoca mucha incomodidad. Produce una sensación parecida a la dentera, que también es una sensación de malestar involuntaria (relacionada con el sistema nervioso autónomo).

Como contraposición del sonido del «Mosquitono», que se emite en el espacio público y que se instala de manera consciente, pienso en el ruido doméstico. En cómo los objetos que nos rodean también emiten sonidos y en cómo algunas personas pretenden silenciarlos.

En la exposición, he querido dar la vuelta a la acción que realizan algunas personas al pegar fieltro bajo las patas de las sillas, con el fin de proteger el parqué, evitar chirridos y porrazos en su uso diario.

A partir de ahí, produzco una instalación donde protejo todo el suelo con una moqueta y troquelé justamente el espacio donde irían apoyadas las patas de una silla, generando patrones de movimientos que podría realizar esa silla, posibilitando así que se desplace por los huecos que establezco. Le devuelvo su capacidad de hacer ruido.

El silencio es una ficción, un animal mitológico. Hay un cuento de Borges en el que, en un comentario xenófobo y sutil, se queja del siseo que los italianos han metido en el habla porteña. Lo menciono porque hay

sonidos irritantes en todas partes, incluso en los parajes más idílicos. El piopío de los pájaros o el cricrí de los grillos puede resultar desesperante. Si no pudiésemos convivir con el ruido, las ciudades estarían desiertas.

Sin embargo, nos esforzamos por mantener esa quimera de la asepsia sonora. Lo he pensado mucho a propósito de las grabaciones musicales. Qué limpieza, qué pulcritud. Luego vas al auditorio y la gente tose, carrispea, abre caramelos y tira los paraguas al suelo. Claro que, frente a los sonidos que introduces en la exposición, todas estas cosas parecen minucias. ¿Quieres provocar fatiga acústica al visitante?

Tengo dudas con este tema. Estoy seguro de que no es la finalidad de mi proyecto, pero como empleo sonidos desagradables es algo que puede ocurrir.

Mi intención desde el principio fue analizar de manera sistemática un hecho concreto y todo lo que se podía generar a partir de ahí. Existen numerosos factores a tener en cuenta cuando quieras registrar la acción de arrastrar una silla: su recorrido ¿es recto?; ¿es curvo?; su material ¿es madera o aluminio?; ¿es pesado?; la velocidad, la distancia, si es una acción intencionada o si surge de manera inconsciente y utilitaria (me acerco a la mesa a comer), el tiempo y el espacio.

Por este motivo, antes de construir la instalación pienso en la forma de trasladar estos movimientos a unos dibujos. Al principio, incluso antes de presentarme a la convocatoria, empecé a probar con una silla de madera chiquita, tamaño de mano, que encontré en una casa antigua y que me facilitaba hacer pequeñas pruebas en papel, que rápidamente podía marcar y recortar. Después, hice los patrones del movimiento en una escala real, que posteriormente utilicé para recortar la moqueta que se encuentra intervenida en la sala.

Me interesó, en la misma medida, la huella que se generaba como el residuo que quedaba; es decir, tanto el troquel en el suelo como lo que extraía de él. Ambos funcionan como una constatación de la acción de arrastrar la silla. Por un lado la protección y por otro la exposición. Un recorrido de silencio y otro de ruido.

Con la misma intención, recojo el sonido de los movimientos, generando diferentes tipos de registros en los que se analiza minuciosamente un acontecimiento anodino.

Por un lado, el trabajo sonoro con la silla forma parte de una especie de estudio del movimiento, pero por otra parte, la instalación sonora genera en ciertas ocasiones que el visitante se estremezca, aunque no al punto de provocar una fatiga acústica, o no al menos intencionadamente.

El elemento que origina toda la propuesta es un objeto doméstico: una vieja silla de tu casa. ¿Tiene algo de especial o simplemente la tenías a mano?

La silla, como el modelo anatómico de la mano y el pie, son objetos que de manera inconsciente aparecieron en mi cabeza en un primer momento.

Estos elementos de la exposición funcionan como una especie de arquetipos. Es cierto que, en el caso de la silla, no es casualidad que en la primera que pensé es también la que tengo más a mano, la que he usado siempre y que concuerda con los conceptos en los que estaba pensando: lo cotidiano, lo doméstico. Es el elemento central de la exposición y el que inicia todo el proyecto pero del que prescindo físicamente en la muestra, sugiriendo su presencia a partir de su ausencia y de su huella.

En el caso de la mano y el pie hacen alusión al momento en el que en clase de dibujo ocupas todo el tiempo a observar compulsivamente el volumen y las sombras que proyectan estas figuras.

Estos elementos funcionan como símbolos de dos acciones que giran en torno a la performatividad del sonido. Ante la percepción de un ruido estridente el cuerpo puede reaccionar de dos formas: huimos de este lugar o nos tapamos los oídos.

Por un lado, estos modelos anatómicos están relacionados con la quietud, lo sólido o lo eterno, ya que se encuentran en espacios académicos, solemnes y sus originales son de piedra. Por este motivo, pienso en reproducirlos en materiales opuestos, aquellos que, o bien son modelables, o que son frágiles y ligeros. Como si de un campo semántico se tratara, introduzco materiales relacionados con el ruido. Por un lado, tapones de oídos (la mano), que tienen que ver con una protección interna y con la acción de proteger el cuerpo del ruido. Y por otro, espuma de poliuretano (el pie) que se utiliza como aislante en la arquitectura.

Me contabas que visitando la sala en los preparativos de la exposición, escuchaste (y grabaste) la superposición del campanilleo de un carrillón dando las doce con el sonido inmisericorde de un martillo neumático. La anécdota me recordó a algunas de las consignas de los futuristas:

«Afirmamos que el esplendor del mundo se ha enriquecido con una belleza nueva: la belleza de la velocidad. Un coche de carreras con su capó adornado con grandes tubos parecidos a serpientes de aliento explosivo... un automóvil rugiente que parece que corre sobre la metralla, es más bello que la Victoria de Samotracia».

Tiene algo de eso, ¿no crees?

Así es, la intervención de la moqueta tuve la oportunidad de realizarla en la sala, ya que se trata de una pieza *site specific*. Además, me interesaba disponer en el propio espacio los diferentes troqueles que se encuentran en el suelo. Durante este proceso me di cuenta de que a cierta hora sonaban las campanas del ayuntamiento de Córdoba. El sonido se adentraba en la habitación, ya que se encuentra muy próxima.

Al día siguiente, me dispuse a grabar estas campanas, ya que podrían funcionar como un contrapunto con el que enfrentar dos tipos de sonidos; el sonido del interior (lo privado) y el exterior (lo público). Además, esta contraposición había aparecido en el proceso de investigación, cuando comienzo a pensar y a clasificar los sonidos diarios en un ámbito urbano y cómo estos influyen (o no) en el comportamiento de las personas. Esta acción de dar las horas tiene su origen y su sentido en un momento en que los habitantes de un lugar no disponen de reloj y se pueden orientar gracias a esto. Marcan y estipulan las diferentes acciones diarias, haciendo visible de algún modo el tiempo. Los edificios portadores de campanarios son normalmente relevantes en el lugar, como las iglesias o los ayuntamientos. De nuevo, una relación entre el sonido y el poder.

En el momento que pretendo grabar este sonido, veo (y escucho) que aún más cerca se encuentra una obra en pleno proceso de construcción, con el ruido que esto supone; pero igualmente continúo con mi idea y registro todo esto sin saber muy bien qué podría salir de ahí. Creo que este sonido inesperado e intruso aporta un interés mayor a la grabación y que puedo incluirlo sin ningún tipo de modificación o intervención en la exposición, más que su propia reproducción aleatoria en la sala.

Entiendo este paralelismo con las consignas de los futuristas como el choque de dos tiempos. Frente a un tiempo pasado y desfasado, como puede ser el sonido de estas campanas, se solapa un ruido estridente e industrial. Uno que habla del avance y que tiene miras al futuro. La máquina representa esta idea del progreso y su estetización apela a este sentimiento futurista.

Aunque ahora esos valores de la tecnología se miran desde una perspectiva diferente. La visión utópica que se encuentra en los orígenes de este movimiento artístico se nos presenta en la actualidad como un reto. Esta velocidad halagada por los futuristas es actualmente cuestionada, ya que ha derivado en un aceleracionismo frenético, que afecta a muchos aspectos de nuestra vida.

DEJAR RASTRO, TOMAR ASIENTO

Joaquín Jesús Sánchez Díaz

Hace unos años, los conservadores de la Scala Santa, una de las dudosas reliquias de la pasión que se amontonan en Roma, se pusieron a restaurar. Habían pasado trescientos años de los últimos cuidados. Los (supuestos) peldaños de la residencia de Poncio Pilato salieron de Tierra Santa en el siglo IV, cuando santa Elena, la madre del emperador Constantino, decidió expoliar toda la provincia de Judea no sea que se desperdiciase algún canto rodado pisado por el mismísimo redentor.

Durante siglos, miradas de peregrinos acudieron a la ciudad eterna atraídos por el brillo de las reliquias y la venta de indulgencias. Aprovechando el viaje, los devotos subían de rodillas la escalera, en oración y penitencia. Una vez arriba, podían contemplar el icono del Santísimo Salvador «Acheiropoieton», es decir, «no pintado por mano humana»: otro de los verdaderos rostros de Cristo. En la restauración de dos mil diecinueve se retiraron los cobertores de madera con los que el papa Benedicto XIII había protegido los escalones de mármol. Por unos días, los devotos pudieron clavar la rodilla directamente sobre la piedra, sin ningún intermediario.

Las imágenes del acontecimiento tienen su interés: losas ahuecadas por el centro; la piedra excavada por trabajo erosivo de cientos de miles de rótulas.

La humanidad es una fuerza geológica: ahí están el cambio climático y los proyectos de terraformación. Más discretamente, cada uno de nosotros es una pequeña fuente de abrasión y desgaste. Cuando no estemos, un observador meticuloso podrá adivinar, mirando el deterioro de nuestros zapatos, cómo caminábamos; incluso, por las muelas, nuestras angustias. Cuando murió mi abuela materna, recuperé de su casa algunos trastos inservibles: su cuchara, laboriosamente desgastada por su lado izquierdo. La taza de lata esmaltada, con el borde descascarillado por sus labios y dientes. También, la baraja de mi abuelo, con las esquinas ennegrecidas y casi despintadas.

Acostumbro a fijarme en la erosión de los edificios. Siempre hay un pasamano aminorado y reluciente o unos escalones sin voladizo por culpa de algún torrente humano. En un verso machaconamente conocido, Machado dice que se hace camino al andar. Suele hacerse una interpretación

metafórica (un vicio feísimo), aunque puede comprenderse literalmente. Basta con observar una vereda: la tierra se compacta bajo el peso de hombres y bestias, la vegetación desaparece por aplastamiento y, poco a poco, cuando la lluvia y el viento despejan los livianos granos de arena, en los márgenes comienza a despuntar el brillo de los minerales que aguardaban en el lecho.

Para ilustrar un obituario de Javier Marías, alguien empleó una foto de su despacho. La típica foto de escritor: libros por todas partes, estanterías a diestro y siniestro, bibelots variopintos, una máquina de escribir eléctrica (muerte el progreso, pero no mucho) y cigarrillo en la boca. Me fijé (tengo mis manías) en el lamentable estado del parqué. Bajo la silla, se dibujaba claramente un redondel grisáceo, causado por las cinco ruedecitas del asiento y por el pataleo del propietario. Una región cóncava, apenas unos centímetros por debajo del resto de la casa, bajo el baldaquín de la mesa. Una anomalía topográfica horadada sin pretenderlo: mientras el novelista escribe, las patas de la silla hacen el resto. Ris, ras.

El desgaste presagia la catástrofe. En un cuentecito del *Cronopios*, nos advierten: «Las hormigas se comerán a Roma, está dicho». Acechan, carcomiendo el mármol, el manantial que nutre las fuentes. Mineros silenciosos, a contracorriente de las aguas. La idea de Cortázar es descabellada, pero hermosa: para salvar una ciudad ahuecada (repleta de tuberías y catacumbas), hay que cegar las «horribles galerías» de los insectos. «Más difícil, más recogido y silencioso es el menester de horadar la piedra opaca bajo la cual serpentean las venas de mercurio, entender, a fuerza de paciencia la cifra de cada fuente, guardar en noches de luna penetrante una vigilia enamorada junto a los vasos imperiales, hasta que de tanto susurro verde, de tanto gorgotear como de flores, vayan naciendo las direcciones, las confluencias, las otras calles, las vivas».

Al unísono, el blando fluir acuático y el afilado (agudo, casi arisco) batallar de las tenazas de las hormigas deshacen los cimientos de la eterna urbe. Preservar los objetos es una tarea titánica (convengamos en que Roma, más que una ciudad, es un artefacto). Hace años, visitando la colección de tapices de La Granja, la guía nos relataba, horrorizada, cómo a algún botarate se le había ocurrido doblar un tapiz. El proceso tenía su aquél: cuando el humo los tiznaba, las lavanderas los llevaban al río y los frotaban. Eso no parecía espantar a nadie (la reverencia es un criterio con excepciones, por lo visto). Luego, los enrollaban, para que los hilos de oro y plata y se quebrasen. En el ejemplar plegado aún se veía la retícula, como cuando se desdobra, en casa, un mantel.

La lucha contra el desgaste es uno de los más curiosos empeños de la clase dominante. Pasa con los objetos más diversos. En el cementerio de Père Lachaise colocaron unas pantallas de cristal alrededor de la lápida de Jim Morrison, no sea que los fans la deterioraran a besos. Estantas abrillantadas por el manoseo o las babas hay muchas: el morro del *porce-llino*, la teta de la Julieta de Verona o la abultada entrepierna del anodino Víctor Noir. También, el pie derecho del san Pedro de Arnolfo di Cambio, al que a fuerza de devoción le han desaparecido los dedos de la sandalia derecha. La culpa es del papa. Parece que Pio IX creía en las propiedades milagrosas del bronce, porque concedió una indulgencia a los que venerasen el pulgar de la imagen y, también, a los que oyese el doblar de las campanas el viernes santo. Conviene hacer una precisión: si no estuviesen aminorados, estos cacharras nos darían igual. Solo su aparente debilidad (son monumentos públicos, el sumum del poder simbólico) los distingue de los anodinos mamotretos en honor al barrendero, al duque noseuantitos o a la constitución de nosedonde.

Un pie débil anticipa un batacazo. Afortunadamente, el príncipe de los apóstoles lleva setecientos años bien apoltronado en su sillón marmóreo. Detrás de todo gran hombre hay una gran silla. No hay cardenal, reina o ministro que pose de pie. No en balde, a la sede de la autoritas se la llama «cátedra», que suena rimbombante pero significa lo mismo. La postura de estos personajes sedentes es, generalmente, así: la espalda contra el respaldo, la cabeza erguida y separada; las extremidades superiores siguiendo la ele que hacen los reposa brazos, las manos apretando el saliente o sujetando algún papelote. Las lumbares bien encajadas, las extremidades inferiores haciendo lo propio que sus homólogas. El cuerpo, bien adecuado al objeto: como un guante.

Las carnes de un papa o un emperador no se pueden dejar a merced de un taburete. El asiento debe de ser, simbólica y materialmente, comparable a su usuario. Recio, rotundo, que tenga que ser transportado por, al menos, un par de criados. Digo más: si es posible, que una vez instalado, no haya quien lo mueva. Los palacios tienen un salón del trono, las catedrales una sede: la silla permanece, los hombres pasan.

Me pregunto cómo chirriarán estas admirables poltronas cuando se las arrastra. Quizás sus gruesísimas patas tienen unos protectores especiales, confeccionados con la primera lana de corderos sin mácula por venerables tejedoras que moran encima de algún risco santo. Es un pensamiento sacrílego, lo admito: quien quiera mover la sede del poder quiere subvertir el orden del mundo. Para la reciente coronación del rey

de Inglaterra se hizo traer desde Escocia la Piedra del Destino, aquella que, según la leyenda, sirvió de almohada a Jacob la noche en que soñó con la escalera angélica. El pedrusco se coloca en un compartimento del trono de san Eduardo. Hasta que no se lastra, el trono está incompleto y, por lo tanto, es mágicamente inútil.

El habla popular nos da una pista valiosa en esta pesquisa. Habrán escuchado la expresión «moverle la silla a alguien» como metáfora de la destitución. Para mitigar este elogio del estatismo, me gustaría ofrecer un contra ejemplo. En el retrato de Jovellanos que pintó Goya, el político tiene una postura extrañísima: el codo contra la mesa, la cabeza sobre la mano, la espalda y las piernas en un ángulo de cuarenta y cinco grados. Leyendo las imaginativas explicaciones que siempre ofrecen, con tanta solemnidad, los historiadores del arte, leo que es un remedo del capricho cuarenta y tres (*El sueño de la razón produce monstruos*), un intento de reflejar el carácter melancólico del protagonista o una referencia al frontispicio de un libro de Jean Jacques Rousseau. Me atrevo, en mi desvergüenza, a aportar un motivo más sencillo: al contrario que en los retratos de Inocencio X, Carlos V, Cánovas o la reina María Tudor, el asiento del buen Gaspar Melchor no tiene reposabrazos. Esta negligencia del ebanista tiene consecuencias catastróficas: libre de asideros, el cuerpo recuerda su autonomía. Miren el suelo del cuadro: unas líneas azules aparecen sobre el pavimento. La silla se ha arrastrado. Los surcos son inconfundibles. Imaginemos ahora el chirrido (a Goya le daría igual, porque estaba sordo): de repente, el cuadro comienza a ser molesto. Niiic. Naaac. Jovellanos se acomoda: le duelen las lumbares.

Vuelve a arrastrar la silla. Un funcionario que pasa por allí menea la cabeza. Es el signo de una época.













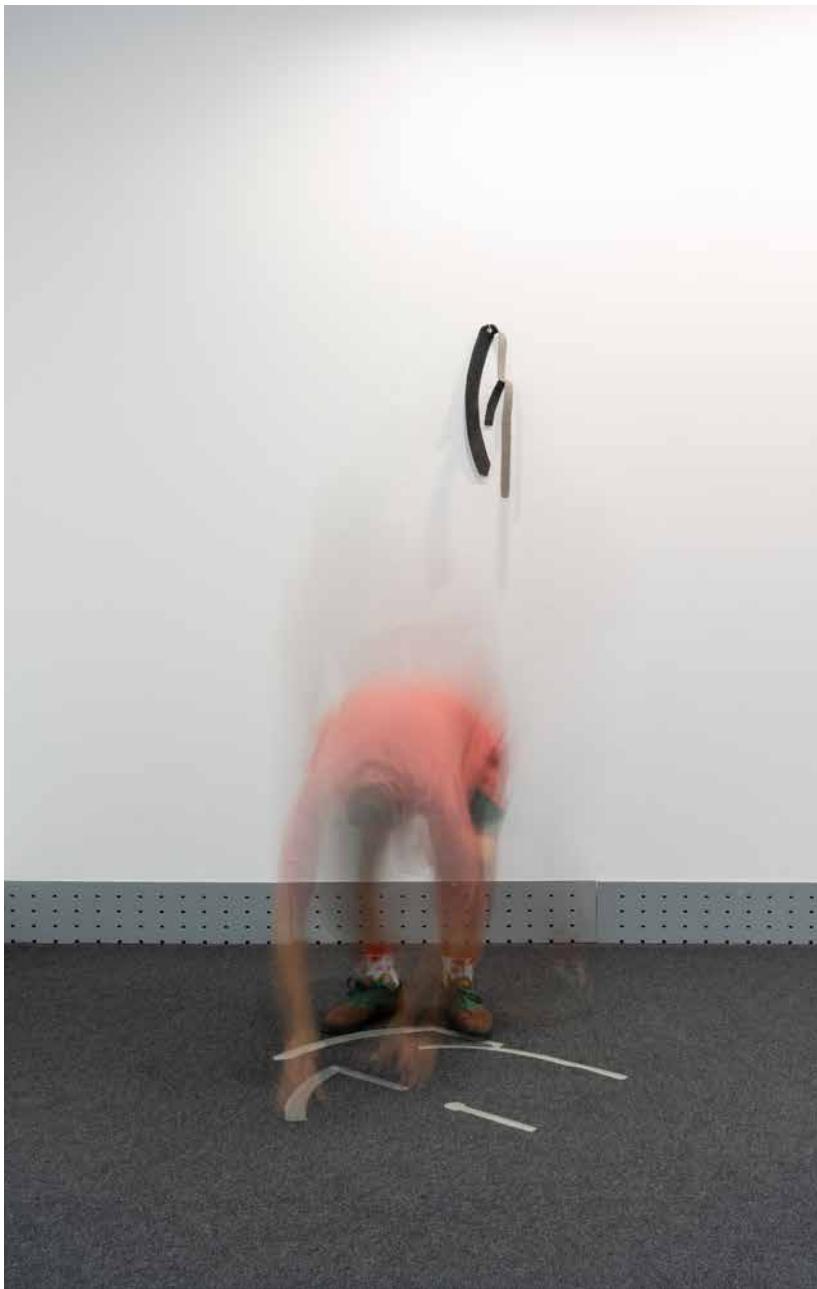








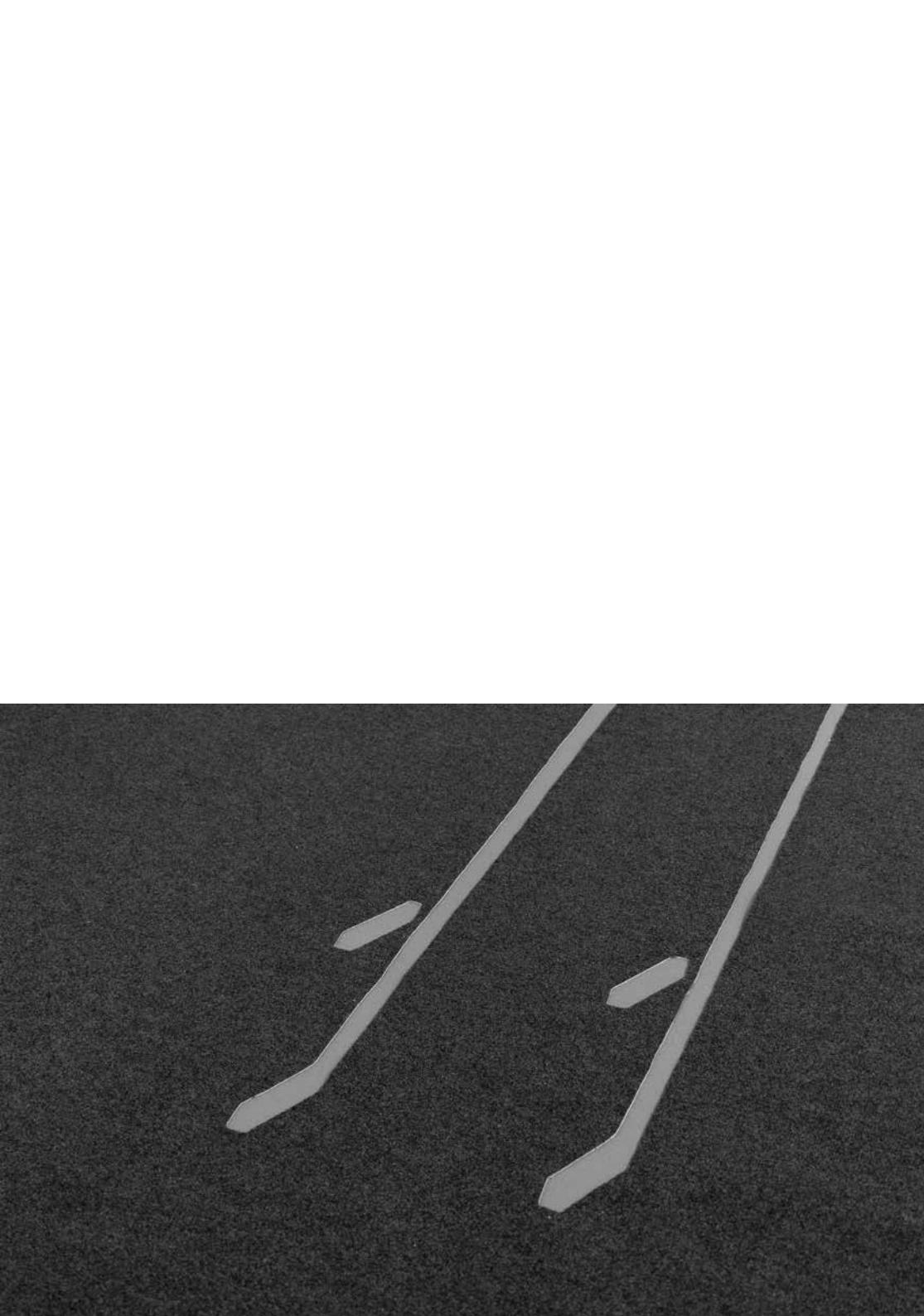
























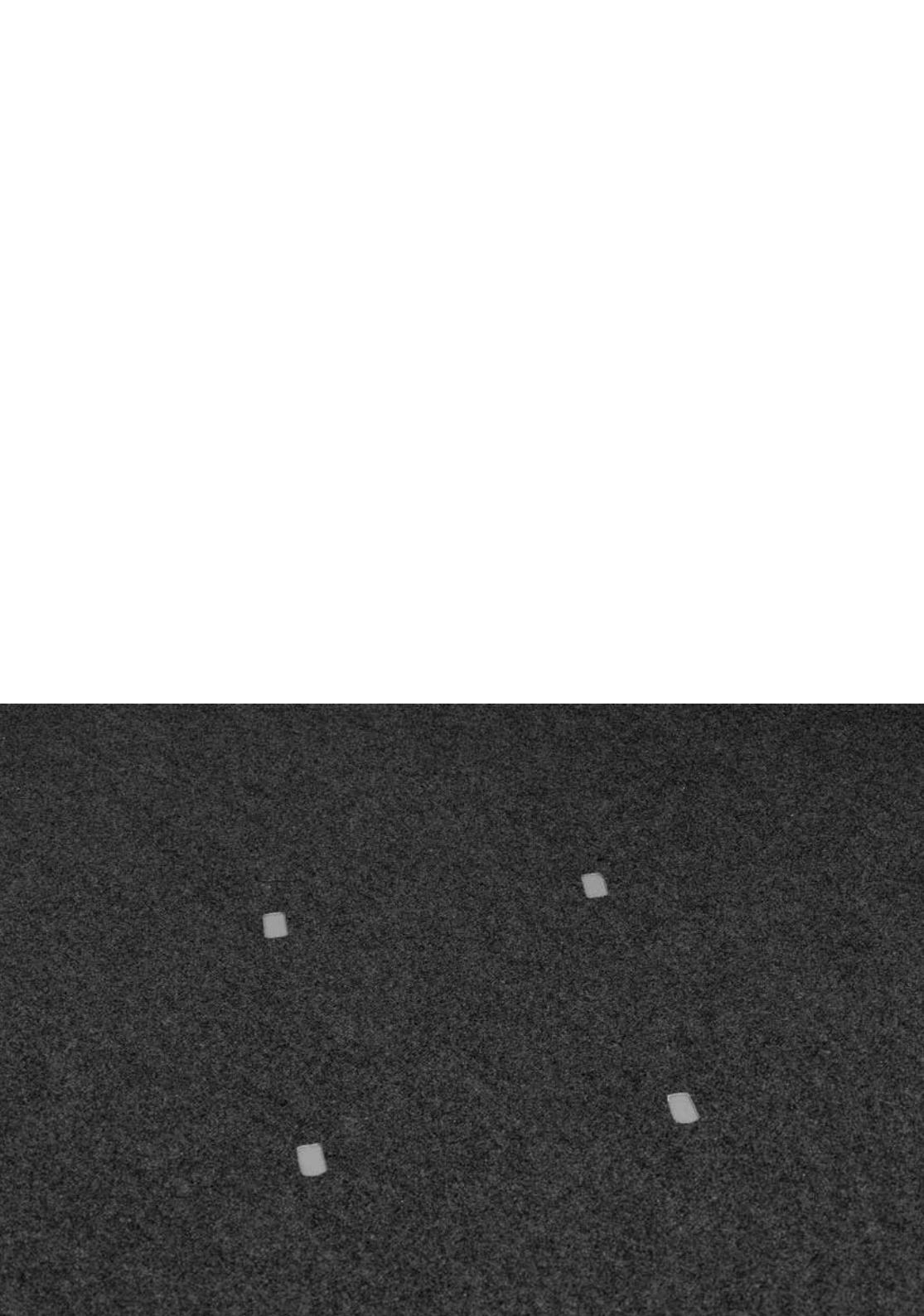
















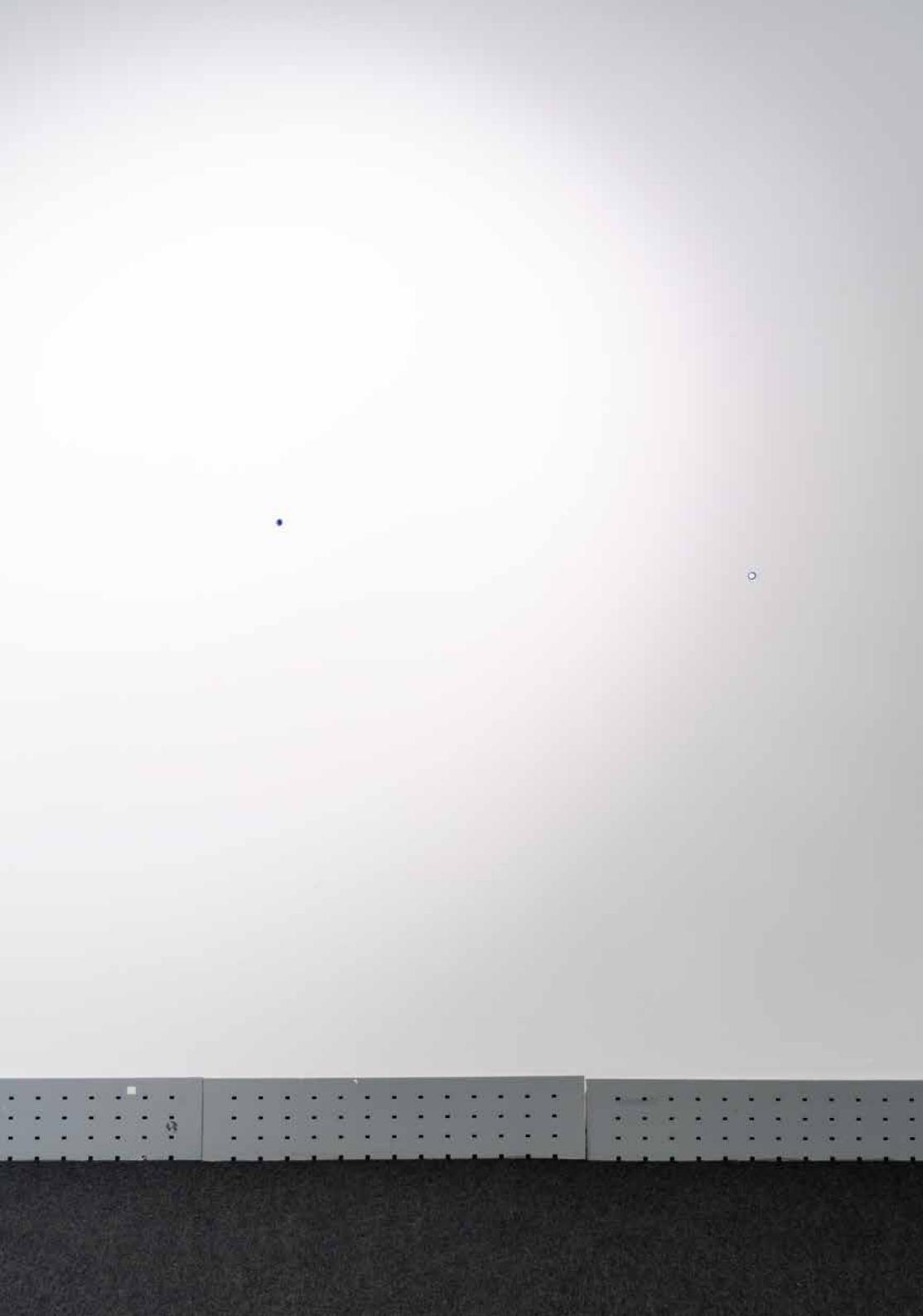














Escanea este código QR para escuchar las piezas sonoras de la exposición.



JOSÉ MANUEL RUIZ BERMÚDEZ

Priego de Córdoba, 1996

Graduado en Bellas Artes y mención en diseño gráfico por la Universidad de Granada (2018), y Máster en Producción Artística Interdisciplinar en la Universidad de Málaga (2019).

Ha realizado exposiciones de carácter individual como *Drenar* (2019) en la Facultad de Bellas Artes, y *diapausa* (2020) en el Palacio del Almirante, con las Ayudas a la Producción Artística concedidas por la Universidad de Granada.

También ha participado en exposiciones colectivas como *Cierre perimetral*, dentro del festival Nemo Art en Priego de Córdoba (2022), *Habitar la pausa* (CAC la Coracha, Málaga, 2021), gracias a la Beca Artista Residente de Postgrado de la Universidad de Málaga, donde recibió el Premio a la Producción Mención Especial, *CICUS XXV*, Sevilla (2020) y en *INT19*, Málaga, entre otras. También ha presentado su trabajo en *A secas* en el CAAC de Sevilla.

En colectivo junto a Eduardo Rodríguez, ha sido seleccionado en la residencia *Selpia Contemporánea* (2022), en *Panorama #5* en la Galería Fran Reus (2021), en el programa *Cuatro X Tres. Botí Abierto* (2021), los XV *Encuentros de Arte de Genalguacil* (2020) y la III Residencia José Guerrero (2019).

Ruiz Bermúdez has a BFA and special mention in Graphic Design from the Universidad de Granada (2018) and an MA in Interdisciplinary Art Production from the Universidad de Málaga (2019).

His solo exhibitions include *Drenar* (2019) at the university art department and *diapausa* (2020) at the Admiral's Palace, thanks to the Artistic Production Grants programme of the Universidad de Granada.

He has also participated in group shows like *Cierre perimetral* during the Nemo Art festival in Priego de Córdoba (2022), *Habitar la pausa* (CAC la Coracha, Málaga, 2021), thanks to a post-graduate artist residency grant from the Universidad de Málaga, where he received special mention in the Production Awards, *CICUS XXV* in Seville (2020), and *INT19* in Málaga, among others. Additionally, his work was featured in *A Secas* at the CAAC in Seville.

In partnership with Eduardo Rodríguez, José Manuel was chosen for the *Selpia Contemporánea* residency (2022), for *Panorama #5* with Galería Fran Reus (2021), the *Cuatro x Tres Botí Abierto* programme (2021), the 15th *Art Encounters in Genalguacil* (2020) and the 3rd *José Guerrero Residency* (2019).

PULLING UP A SEAT: A CONVERSATION

Joaquín Jesús Sánchez Díaz and José M. Ruiz

Dragging a chair. How do you build a project from that?

During my post-graduate residency at the Universidad de Málaga, I devised a project that revolved around “the chair” (which was also my working title). Through this object, I could connect several themes of interest to me: the body, architecture and the object.

Jimmie Durham says that chairs have more to do with architecture than with the human body. In his book *Between the Furniture and the Building*, he reveals the true intention of these objects. “Chairs center us to suit themselves, and therefore define our bodies to make themselves essential [...] Chairs are spies invented by the non-organic holy ghost of the State, architecture.”

Buttocks are the body part that converses with chairs. In his book *Culos inquietos, infinitos asientos*, Federico L. Silvestre reflects on where the high and mighty have sat throughout history: thrones, parliamentary, congressional or senatorial seats, benches, university chairs, etc. There is a direct relationship between monarchs, politicians, judges and tenured professors and where they rest their bottoms.

These conceptual ideas eventually materialised in *Optametric Brick*, the definitive title of the project I contributed to the group show at the end of the residency period, which was called *Habitar la pausa [Inhabiting the Pause]*.

Why that title?

The famous DIN standard for paper manufacture and distribution was invented in 1922. Ernst Neufert believed that system could be extrapolated to architecture. Seeing the advantages of format standardisation, the architect thought that the same idea could work for bricks, and he proposed a standard brick measuring 25 cm long by 12.5 cm wide (the octametric brick) to facilitate the industrial production of both bricks and housing. In his seminal *Architects' Data*, Neufert systematically analysed the body in order to come up with a set of measurement rules that are still in use today. He applied the conclusions of his research to

his building designs, both the architectural part and the furniture, typifying different public and private spaces under a hegemonic corpus.

Tell me more about the dragging.

Spaces are deliberately and thoughtfully designed to control environments and sensations: they condition and shape us, indoctrinate or stimulate us, expose or shelter us. We are affected by the way we move through and understand space, the materials and physical reality of buildings.

While investigating issues related to habitability, I came across a device called “the Mosquito”, a loudspeaker that emits a high-frequency sound (20,000 Hz) which can only be heard by people under the age of thirty. It has controversially been used to break up youth gatherings and ward off certain animals, as the sound it makes is extremely unpleasant. The effect is similar to hearing nails on a chalkboard, which is also an involuntary reaction of disgust (related to the autonomic nervous system).

In contrast to sound of the “Mosquito”, consciously installed and emitted in the public arena, I think of domestic noise, of how ordinary objects all around us also give off sounds and how some try to silence them.

In the exhibition, I wanted to do the opposite of what some people do by sticking bits of felt on the bottom of chair legs, so that their daily usage won’t scratch the hardwood floor or make scraping or banging noises.

Based on this premise, I devised an installation in which I carpeted the entire floor and cut out precisely the space where the legs of a chair would rest, generating possible patterns of movement for that seat by allowing it to travel along the grooves and openings I had created. I restored the chair’s noise-making ability.

Silence is a fiction, a mythological beast. In one of Borges’s stories, he makes a mildly xenophobic complaint about the hissing sound that Italian immigrants added to the Spanish spoken in Buenos Aires. I mention this because there are irritating sounds everywhere, even in the most idyllic locations. Trilling birds and chirping crickets can drive you up the wall. If we couldn’t cope with noise, cities would be deserted.

Yet we strive to maintain that pipe dream of auditory asepsis. I’ve thought a lot about this in relation to studio recordings. Recorded music is so clean, so sharp and pure. Then you go to a concert and you’ve got people coughing, clearing their throats, unwrapping sweets and dropping umbrellas on the floor. Of course, all these things seem like

nothing compared to the sounds you bring into the show. Are you trying to give visitors auditory fatigue?

I'm not entirely sure. I know that's not the aim of my project, but since I do use disagreeable sounds, it may well occur.

My intention from the outset was to systematically analyse a particular act and everything that could be generated from it. There are lots of factors to consider when you decide to record the act of dragging a chair: Will it be moving in a straight line or follow a curve? Is it made of wood or aluminium? Is it heavy? How fast and how far will it be moved? Will the movement be deliberate and calculated, or unconscious and practical (say, inching closer to the table for a meal)? When and where will the dragging take place?

Therefore, before building the installation I thought about how to express these movements in drawings. Initially, before I'd even applied to the programme, I began to try out my idea on a tiny, hand-sized wooden chair that I found in an old house. I was able to do mini test runs on paper with this chair, with paths that I could quickly plot and cut out. Later I replicated the patterns on a larger scale, which I ended up using to create the carpet cut-outs in the gallery.

I was also interested in the trace or waste generated by this action: the stencil on the floor and what I removed from it. Both serve as evidence of the act of dragging the chair. Protection on the one hand and exposure on the other. One silent path and another noisy one.

With the same intention, I recorded the sound of these movements, creating different types of recordings in which a trivial event is analysed in meticulous detail.

The audio work with the chair is part of a kind of motion study, but the sound installation occasionally makes visitors wince or shudder, though not to the point of auditory fatigue, at least not intentionally.

The whole thing began with a household object: an old chair from your home. Is there something special about it, or was it just handy?

The chair and the anatomical hand and foot models were objects that just popped into my head initially.

These elements of the exhibition function almost like archetypes. In the case of the chair, it wasn't a coincidence that my first thought was of a

familiar specimen, the chair I've always used, because that tied in with the concepts of the everyday and the domestic that I was thinking about. Even though the chair is the centrepiece of the show and the starting point of the entire project, its presence in the gallery is merely suggested by its absence and its trace.

The hand and foot allude to that moment in drawing class when you spend all your time obsessively observing the volume and shadows cast by those appendages.

These elements symbolise two actions that revolve around the performativity of sound. When we hear a strident noise, our body reacts in one of two ways: we run away, or we cover our ears.

These anatomical models are associated with stillness, solidity or eternity, as they are found in solemn academic settings and the originals are made of stone. That is why I wanted to reproduce them in materials that are the exact opposite of stone, either malleable or lightweight and fragile. I also introduce noise-related materials, as if assembling a semantic field: ear plugs (the hand), which have to do with internal protection and the act of shielding the body from noise; and polyurethane foam (the foot), which is used as soundproofing material in architecture.

You told me that when you visited the gallery to set up the show, you heard (and recorded) the simultaneous sounds of carillon bells ringing at noon and the relentless racket of a jackhammer. That story reminded me of what the Futurists once said:

"We declare that the splendour of the world has been enriched by a new beauty: the beauty of speed. A racing automobile with its bonnet adorned with great tubes like serpents with explosive breath ... a roaring motor car which seems to run on machine-gun fire is more beautiful than the Victory of Samothrace."

There's a connection, don't you think?

Yes, I was able to cut out the carpet in the room, as it's a site-specific work. I also wanted to lay out the different stencils on the floor in the space itself. In the process, I realised that the bells of Córdoba City Hall always pealed at a certain time. You could hear them in the gallery, as the building is quite close.

The next day I decided to record those bells, as I thought they would be useful in my plan to contrast two different types of sounds: indoor

(private) and outdoor (public). This pairing of opposites had actually come up in the research phase, when I was thinking about how to classify the everyday sounds of an urban environment and how they affect (or don't affect) people's behaviour. Using bells to ring out the hours made sense in an age when most people had no clocks or watches and relied on city authorities to tell them the time. The chimes marked and guided their daily activities, making time visible in a way. Belltowers are usually attached to important buildings, like churches or town halls — another connection between sound and power.

When I was about to record the bells, I saw (and heard) a building site in full swing that was even closer, with all the customary din and racket, but I decided to go ahead and make the recording, not really knowing what would come out of it. I think that unexpected, intrusive noise makes the recording more interesting; I can include it in the show as is, without any editing or changes, just letting it randomly play in the gallery.

I understand this connection to Futurist ideas as a collision of two eras. A strident, industrial noise that speaks of progress and looks to the future is layered over an outdated, bygone era, embodied in the sound of the bells. The machine represents that notion of progress, and its aestheticisation appeals to this Futuristic sentiment.

Although nowadays we see those values of technology in a different light. The utopian vision which inspired and gave rise to that art movement is now presented to us as a challenge. Today we are questioning the speed which the Futurists once praised, as it has led to a frenetic accelerationism that affects many aspects of our lives.

LEAVING TRACES, TAKING SEATS

Joaquín Jesús Sánchez Díaz

A few years ago, the custodians of the Scala Santa or Holy Stairs, one of the many questionable relics of the Passion stockpiled in Rome, decided to do some restoration work. Three hundred years had passed since the last intervention. The steps that (supposedly) led up to Pontius Pilate's praetorium left the Holy Land in the fourth century when Saint Helena, the mother of Emperor Constantine, decided to pillage the entire province of Judea, lest any cobble or pebble grazed by the saviour's own feet go unclaimed.

For centuries, pilgrims flocked to the Eternal City in droves, drawn by its shiny relics and the chance of buying an indulgence. To make it a paying trip, devout believers would ascend the Holy Stairs on their knees, in prayer and penitence. Once they reached the top, they were able to gaze upon the icon of *Santissimi Salvatore Acheiropoieton* ("not made by human hands"): another of the true faces of Christ. In 2019, restorers removed the wood coverings which Pope Benedict XIII had had installed to protect the original marble steps. For a few days, the knees of the faithful could rest directly on the stone, with nothing in between.

The pictures taken during that brief window are rather interesting: marble slabs that seem to sag in the middle, the stone worn away by the erosive action of hundreds of thousands of kneecaps.

Humanity is a geological force, and we have climate change and terra-forming projects to prove it. On a far smaller scale, each of us is a tiny source of wear and tear. When we are gone, a keen observer will be able to tell how we walked by examining the wear on our shoes, or how much we fretted from the state of our molars. When my maternal grandmother died, I recovered a few useless odds and ends from her house: her spoon, laboriously worn down on the left side; her tin mug, the enamel on the rim chipped and peeling from contact with her lips and teeth; and my grandfather's playing cards, the corners blackened and almost completely faded.

I tend to notice erosion on buildings. There's always a diminished, over-shiny handrail or steps that have lost their nosing due to some rushing stream of humanity. In a famous verse, the poet Antonio Machado told us there is no road, for roads are made by walking them. Most people interpret it metaphorically (a nasty habit), but it can also be understood in a literal sense. Think of a country lane or path: the earth is compacted

under the weight of men and beasts, plants are crushed out of existence, and little by little, when the rain and wind send the light grains of sand and loose soil flying, the minerals lurking in the bedrock beneath begin to glitter on either side of the trail.

To illustrate an obituary for Javier Marías, someone used a photo taken in his office. It was your typical writer's pic: books everywhere, shelves hither and yon, assorted knick-knacks, an electric typewriter (death to progress, but only a little) and a cigarette dangling from his lips. I immediately noticed (I have my quirks) the pitiful state of the wooden floor. Beneath the chair, I could clearly make out a greyish ring made by the seat's five little casters and the shuffling feet of its owner. A concave area, just a few centimetres lower than the rest of the house, under the canopy of the desk. A topographical anomaly formed unwittingly: while the novelist wrote, the chair legs did the rest. Riiip, raaap.

Wear presages disaster. In a short story from *Cronopios*, we are warned: "Ants, it is said, will eat Rome." They lie hidden, gnawing at the marble, the spring that feeds the fountains. Silent miners, moving against the flow. Cortázar's idea is absurd yet beautiful: to save a hollow city (riddled with pipes and catacombs), the insects' monstrous tunnels must be sealed off. "More difficult, more withdrawn and concealed, is the business of drilling through the dark stone under which the veins of mercury run, to take into account by dint of patience the code of all the fountains, and to keep a loving vigil near the imperial vessels on nights when the moon is bright, until after so much green murmuring, so much quavering like flowers, the directions begin to come clear, the confluences, *the other streets, the living ones*."

Working in unison, the blunt aquatic flow and the sharp (pointed, almost surly) onslaught of the ants' pincers eat away at the foundations of the Eternal City. Preserving objects is a titanic task (let us agree, for now, that Rome is more artefact than city). Years ago, while touring the tapestry collection at La Granja, the guide told us in horrified tones how some daft idiot had thought it was fine to fold a tapestry. Proper tapestry care is a process: when smoke obscured the original colours, washerwomen took the tapestries down to the river and scrubbed them. This didn't seem to horrify anyone (reverence is a standard with some exceptions, it seems). Once cleaned, they rolled them up so that the delicate gold and silver threads wouldn't break. The crease was still visible on the specimen that had been folded, like when you shake out a tablecloth at home.

The fight against deterioration is one of the oddest obsessions of the ruling class. It can involve all sorts of objects. Officials at Père Lachaise

Cemetery installed glass panels around Jim Morrison's tomb, lest adoring fans erode it with their kisses. Many statues have been worn shiny and smooth by groping hands and drool: the snout of *Il Porcellino*, Juliet's breast in Verona, and the bulging crotch of the anodyne Victor Noir, to name but a few. And then we have Arnolfo di Cambio's Saint Peter, who has lost the toes of his sandalled right foot to popular devotion. Blame the pope. Pius IX apparently believed in the bronze statue's miraculous powers, because he granted an indulgence to whoever venerated the image's big toe, and to those who heard the bells toll on Good Friday. But remember this: if they weren't worn down, these things wouldn't be half as interesting. Only their apparent weakness (after all, they are public monuments, the ultimate display of power) distinguishes them from the boring monstrosities erected in honour of the local street sweeper, duke whosawhatsit or the constitution of whatchamacallit.

A weak foot heralds a hard fall. Fortunately, the prince of the apostles has been firmly ensconced in his marble chair for seven hundred years now. Behind every great man, you'll find a great chair. Try to catch a cardinal, queen or minister standing for a portrait. The seat of *authoritas* is the *cathedra*, which sounds high and mighty but really just means chair. Most of these seated personalities adopt the same pose: spine against the chairback, head high and slightly forward; the upper limbs following the L-shape of the armrests, hands grasping the ends or holding some piece of paper; lower back snugly supported; and lower limbs following the example of their superiors. The body fits nicely into the object, like a glove.

The flesh of a pope or an emperor cannot be left to the mercy of a stool. The seat must be, symbolically and materially suited to its user. Something strong and solid, requiring at least two servants to move. In fact, if possible, it should be so massive that no one can move it once installed. Palaces have throne rooms, cathedrals have sees: men come and go, but the chairs remain.

I wonder how such dignified seats sound when they are dragged. Perhaps their extra-thick legs have special protective coverings, made from the very first wool of spotless white lambs by venerable weavers who live atop some sacred ridge. It's a sacrilegious thought, I know: whoever wants to move the seat of power wants to subvert the world order. The Stone of Scone was brought down from Scotland for the recent coronation of the new king of England — the same stone which, according to legend, served as Jacob's pillow on the night he dreamt of the angelic ladder to heaven. The rock rests in a compartment of King Edward's Chair. Until that stone is dragged south, the throne is incomplete and therefore magically useless.

An ordinary word can provide a valuable clue on this quest. To “unseat” someone is to deprive them of their current place or position, which most people would perceive as a negative outcome. We generally prefer to keep our seats. Now let me offer a counterexample to this static ideal. In Goya’s portrait of Jovellanos, the politician struck a very odd pose: elbow propped on the table, head resting on his hand, back and legs at a forty-five degree angle. According to the imaginative explanations that art historians always offer with such solemnity, it was copied from the artist’s forty-third *Capricho* (*The Sleep of Reason Produces Monsters*), it attempts to capture the sitter’s melancholic disposition, or it’s a nod to the frontispiece of a book by Jean-Jacques Rousseau. I, impudent devil that I am, would venture to suggest a simpler reason: unlike in the portraits of Innocence X, Charles V, Cánovas or Mary Tudor, good old Gaspar Melchor’s chair has no armrests. This oversight on the cabinetmaker’s part has had disastrous consequences: with no handles to grasp, the body has recovered its autonomy. Look at the floor in the picture: there are blue lines. The chair has been dragged. Those grooves are unmistakeable. Now let us imagine the scraping sound (Goya wouldn’t mind because he was deaf): suddenly, the picture becomes annoying. Squeeeak. Screeech. Jovellanos tries to get comfortable: his lower back is killing him.

He drags the chair again. A civil servant walking by shakes his head. It’s a sign of the times.





9 788499 594583

