



Esther Gatón *para/for* Hothouse London

29 Sept. 2024

CASTELLANO, PÁGINAS 1-8
ENGLISH, PAGES 9-16

Niños, no corráis por el patio. Os parecerá más grande.
Polyxeni Mantzou, 2000

Escribo antes de hoy. Escribo, para recuperar algo de lo que se ha ido haciendo y sin saber qué nos habrán dado esta instalación y esta tarde, mientras me leéis. Me temo que no puedo contaros lo que hayáis visto, ni lo que habrá pasado. Y sin embargo, pensé que sería agradable compartir algunas de las frases que fueron haciendo las formas que hoy se instalan en Hothouse. Quería traer al texto los pasos previos e imágenes que, con frecuencia, mientras hacemos, se nos atragantan y se dejan ver.

Escribo para agradecer que os hayáis acercado a visitar un proyecto incipiente, nacido a condición de no mostrarse demasiado. Y para agradecer, también, a quienes habéis contribuido a este trabajo, hablando alrededor suyo. En concreto, Ben, Marina, Carmen, Max, Darya y Graham. Gracias por seguir estas obras de cerca y contagiarme las ganas de que se continúen transformando.

En *Homo Necans* (1997), Walter Burkert escribe que la comunidad se forma en torno a secretos. Lo que se oculta no es tan importante como el hecho de que permanezca oculto, únicamente conocido por un pequeño grupo de personas. Hothouse demanda un suceso encubierto, ofrecido a pocos, normalmente unidos por vínculos de trabajo y afecto. En esta rareza, que es su condición provisional y semi-secreta, radica su potencia. Me pareció que era una ocasión bonita, por poco, un ritual, para sacar a circular, por primera vez, parte de las obras que llevo tiempo trabajando, sin que casi se vean. Además, creo que las condiciones plásticas de Hothouse, se relacionan bien con mi trabajo en el estudio, que ha ido apareciendo, sin apenas dirección ni diseño, en la penumbra de un bajo.

No obstante, ninguno de los bajorrelieves u obras en tela que he ido haciendo, se pueden traer aquí directamente. No lo resistirían. El espacio está trabado por interrupciones, giros, cambios de luz, sonido de fondo y mobiliario, que hacen del mismo prácticamente un escenario de teatro, en continua y discreta actividad. Demanda una adaptación radical del trabajo. Lo que se puede traer del estudio no son las piezas, sino un lenguaje, en comercio justo con estas condiciones.

La función de la obra para Hothouse será amplificar el sitio e intensificar

la atención sobre lo que ya está ocurriendo. En los párrafos que siguen, me dedico a prestarle atención al espacio y a poner mi trabajo a su favor, uniendo así dos historias ajenas e indiferentes entre sí.

◦

Preguntarse cuándo comienza una exposición es, probablemente, una cuestión tan irresoluble como tratar de saber dónde empiezan y acaban una amistad o un libro, ¿en qué frase reconoces una ternura nueva, cierta, hacia la persona que tienes delante? ¿Qué te lleva a abrir y a abandonar una historia, y no otra? Y sin embargo, me gusta pensar que en Hothouse, la exposición se inicia en la llegada de los visitantes bajo el puente de ladrillo, sigue por la puerta metálica, por el patio breve, entrada y subida por las escaleras, en espiral. Una vez llegamos a Hothouse, tras cinco o seis minutos de trayecto, los túneles, aperturas y giros previos que acabamos de dar, se incorporan a lo que miramos: un pasillo, que a su vez, también se quiebra en diagonales. La forma de la galería replica a su acceso, continúa virando. Aquí, en lo alto, lo recién pasado (la impresión, el cambio de luces, los saludos, el sobresalto) se prorroga en quien visita, como un recuerdo somático.

De todo el espacio en Hothouse, me ocupo del pasillo, quizás porque no es la primera vez que presto atención al elemento arquitectónico. Recuerdo haber leído con entusiasmo acerca de estos sistemas, popularizados en Inglaterra en el siglo XIX. Fueron sintomáticos de una modificación en las maneras de pensar la familia y al individuo. Los pasillos transformaron las formas previas de convivencia, hechas de casas con habitaciones interconectadas entre sí. Con ellos se renuncia a espacio habitable, en favor de privacidad. El pasillo sirve para organizar, dirigir, irse y evacuar. Implica un movimiento y cualquier mueble u objeto decorativo instalado en este espacio resalta, queda raro, pues ¿para quién es? ¿Quién va a pararse allí...? Un despistado, un niño castigado y alguien que husmea o que está esperando.

Que la zona principal de Hothouse tenga forma de pasillo, entraña una contradicción hacia las maneras convencionales de exponer, en donde lo propio es favorecer una pausa que facilite la mirada atenta, desde varios puntos de vista. Pero en Hothouse se mira en movimiento, mientras se busca y se avanza hacia otro lugar. Hacia un un cul-de-sac, en realidad. La estructura de la exposición es un recorrido de ida y vuelta, que puedes hacer una, dos o tres veces, pero en la que probablemente, no pasarás demasiado

tiempo. Además, se trata de un pasillo que tiene una pared acristalada y está localizado a cierta altura. Al movimiento de la visita en diagonales, le acompaña la ligera vibración que produce un poco de vértigo. Un semi-aturdimiento que, aunque no se sienta del todo, igual que los giros que se han tomado por la escalera de acceso, continúa actuando en quien visita.

Si le he dado estas vueltas al tema del pasillo, es porque pienso que exponer consiste, primero, en tratar de entenderse con las condiciones que reciben. Especialmente, con las más físicas o elementales. Del pasillo en Hothouse, llamó mi atención el bloque blanco que sobresale de la pared, hacia la mitad. Está en la misma zona donde este espacio se tuerce con mayor profundidad, con lo que dicho bloque nos impide ver su segunda parte y requiere que lo recorramos, que por lo menos demos diez pasos más. Para la exposición, decidí incorporar este parche o ceguera, utilizándolo como un instante de expectativa *¿habrá algo?*, y dejando la primera parte del pasillo vacía. Igual que ocurre con la alimentación, consideré que cierto ayuno visual amplificaría el gusto y la atención.

o

No se escribe lo que se sabe, sino que se escribe para saber. Lo mismo ocurre cuando elaboramos cualquier trabajo creativo o relación humana, que nos sorprende. No va por donde nos habíamos imaginado, sino que para seguir en ello, necesitamos ir abandonando nuestras ideas previas y avanzar, a tientas. Vamos siempre detrás de nuestras palabras, siguiendo las imágenes y señales que se suceden, casi como de casualidad y nos llevan, ellas a nosotros, sin que podamos saber adónde. En cualquier caso, sin duda, nos llevan. Contrariamente a lo que a veces se piensa, tanto el sentido de la obra, como el de las historias no puede anticiparse ni conocerse antes de los hechos. Ocurre al final y se escribe en futuro anterior. La última frase pronunciada, el efecto más reciente, transforma lo pasado. Podemos afirmar que también el tiempo viene del futuro y que lo que determina no es lo que pasó, sino la siguiente frase, aún por enunciar. El sentido de la obra, al igual que el del sueño y la poesía, no se agota nunca.

He escrito y comenzado a hacer una escultura que no es lo que vemos. Sin embargo, lo que vino, o fue, antes de ella, le hizo falta. No hay atajos, y a veces pienso que a la práctica artística nos conviene incorporar algo de la actitud científica, en dónde el día a día consiste en anotar una fórmula que

no sirve, tras otra. Lo habitual es seguir, entre errores, pero mantenerse. En este texto relato parte del camino hacia la forma final. La forma que no te imaginas, sino a la que vas llegando.

Hace algo más de un mes, imaginaba una escultura que se situaría justo al otro lado de ese bloque blanco, en el centro del pasillo de Hothouse. Quise trabajar con la esquina de su parte posterior, e instalar sobre ella algo que se encontrara de sorpresa, como un sobresalto. En mi cabeza, esa ubicación insistía en el giro, que entonces no sólo lo haría el espacio, sino también vuestros cuellos. A la vista, mientras avanza, le habría llamado la atención un estímulo inesperado y la cabeza tendería a voltearse. Además, era posible que no todo el mundo viese la pieza a la primera o, ni tan siquiera, que llegase a verla. Me apetecía la idea de que algunos hubiéseis caminado demasiado recto y rápido, continuando de frente, y que únicamente encontraríais la escultura al dar la vuelta, algo decepcionados, en el regreso.

Tanto en castellano como en inglés, abundan las connotaciones sociales y formas lingüísticas acerca de la esquina o rincón: dar esquinazo, rinconada, arrinconar. Es tanto el lugar del castigo, como allí donde se suelen situar las trabajadoras sexuales y los amantes callejeros. Una esquina no tiene escapatoria, al tiempo que puede funcionar como un refugio, algo que te acoge, un sitio en el que ocultarse de miradas indiscretas y preparar un asalto. Su forma se parece a las dos manos que te llevas a la cara para disimular un gesto exagerado, cuando ríes, lloras, o algo te da vergüenza. También se parece a un libro. Es allí donde con mayor facilidad se acumulan el polvo y la suciedad.

o

Comencé esta escultura para la esquina, mientras descubría cómo podía ir la haciendo, combinando técnicas caseras y adivinando maneras para que se sostuviera entre dos paredes. Mientras trabajaba, reconocía lo invocadora que es la forma arrinconada. Lo mucho que te apetece acercarte a ese sitio y quedarte, un poco, *ahí metida*. La escultura aparecía al pasar rato dentro de ella. Le hice agujeros y lazos, como si con ellos fuera a prolongar ese mecanismo del fisgoneo y la curiosidad, que mueve al ojo y acerca a quien visita, una vez más, a ese rincón.

Estas formas envolventes me recordaban a los bailes de discoteca-

light que se pusieron de moda a principios de los dosmiles, cuando yo comenzaba a salir de fiesta. En las provincias españolas, ganaban en popularidad aquellas chicas que, subidas a una plataforma, giraban los brazos alrededor de sus cuerpos, formando círculos y espirales, con movimientos muy rápidos, casi robóticos y sin apenas separar los pies del suelo. Recuerdo los pantalones ajustados sin bolsillos traseros, las mechas rosas, la purpurina, los cócteles de Blue Tropic y nuestro pánico adolescente, sabiendo que todo se nos jugaba en esa interpretación, sexy pero hermética del, por ejemplo, *Can't Get You Out Of My Head* (2001), de Kylie Minogue. En la escultura que hago, veinte años más tarde, los contornos que se vuelven sobre el centro, también han ido acumulado los espasmos de nuestros brazos inseguros, dando vueltas en hélice, inventando un reclamo; otra forma para ser miradas.

El aspecto de Hothouse también me ayudó a pensar sobre la superficie y el color para la escultura. La palabra desangelado, (literalmente *'unangelled'*) describe algo de la sensación que me daba ese espacio, especialmente su patio exterior. En castellano, este adjetivo se refiere a un lugar desierto, inhóspito, parcialmente triste y difícil de habitar. Creí que la escultura, en su condición de susto, podría ser una oportunidad para contrastar allí y reclamar un cambio. Suponía que con su textura, podía hacer que brincase en aquella esquina; que no encajase ni se camuflara, sino que saltara a la vista. Es por estas ideas, que veréis algún resto del color rojo (más tarde cubierto y raspado) en la obra final. Hubo un día en que fue roja del todo. Sin embargo, de poco sirven las ideas, cuando el ojo no aprueba. Quizás, el rojo demanda superficies lisas, (y no el granito falso, de aspecto *'crunchy'*, en el que he trabajado). O quizás, la escultura no quería hacerle al espacio esa diferencia tan grande, que me había imaginado. Las obras se han mantenido en blanco y negro, con el color original de los materiales de los que están hechas. De esta manera, creo que se contagian con la actitud del sitio, en lugar de retarla. (Hablar de *'lo que la escultura quiere'*, puede sonar un poco a chaladura, pero me temo que en estos procesos, la voluntad de quién decide, no parece mía. Hacer esculturas se parece más a escucharlas, que a decirles cómo tienen que ser).

o

Trabajé con yeso y mallas, que dan maleabilidad y permiten cierta dureza. La primera parte o capa de las esculturas, la hice con un Jesmonite

imitación carbón, que me había sobrado de unos experimentos fallidos. Esto, que parece una decisión práctica y casual (coger lo que tienes a mano), tiende sin embargo, a significar todo lo contrario. Me parece a mí, que aquellas decisiones *menos relevantes*, las que tomamos casi sin pensar y que es como si se nos viniesen, las ocurrencias, son todo menos indiferentes. Precisamente, porque suelen ocultar representaciones más íntimas, sólo en una forma disfrazada de azar, toleramos incorporarlas al trabajo. Es similar a lo que facilitan los chistes, las negaciones y los lapsus. Toda esta comunicación menor, nos revela. Por tanto, el negro carbón que encontré casualmente, probablemente sea uno de los materiales más cargados de las esculturas.

Aprendí a dibujar con carbones, copiando figuras clásicas sobre grandes papeles. Éramos niños en una academia pequeñita y bajo tierra, donde acabábamos cubiertos del polvo negro, respirándolo. El caboncillo, un tipo de ceniza aglomerada, tan simbólica y tan común, nos lleva a la prehistoria y aparece en infinitas tradiciones religiosas. Poner al carbón a dibujar, es cualquier cosa, y al mismo tiempo, consiste en hacer algo nuevo con lo que ya no existe. Creo que no hubiese reflexionado tanto sobre esto, de no ser por *Mote*, la exposición de Graham Wiebe instalada ahora en Final Hot Desert. Wiebe utiliza las cenizas de su antiguo estudio quemado, como material.

Mientras modelaba este negro sobre la esquina, la imagen se me asemejó a la sombra de Peter Pan, la que se le escapaba. Mi escultura parecía su solidificación, como si la sombra estuviese ahora clavada con alfileres sobre la pared. Este cuento trata uno de nuestros conflictos más habituales: la sufrida transición de la infancia hacia la vida adulta, con su frecuente rechazo. El cuento nos toca porque algo del deseo de no crecer (de no morir, no dejar), *Nunca Jamás*, anida en todos y se repite. No ocurre en un único periodo adolescente, sino que nos enfrentamos al mismo dilema todos los días, cada vez. Algunas interpretaciones de Peter Pan sugieren que la sombra representa la capacidad de una persona para estar 'con los pies en la tierra'. Por lo tanto, su ausencia (en los fantasmas) y su tendencia escurridiza (en el caso de Peter), vendría a representar una relación complicada con las responsabilidades y la realidad.

Estas esculturas parecen cáscaras o siluetas. Me dí cuenta de que la sombra el trabajo ofrece no es la que el color negro representa, sino la que la propia obra proyecta, en una galería tan soleada. Aquí empecé a separar a la

obra de la pared (igual que a la palabra de la cosa), dejando que su sombra bañase al espacio. La forma de la escultura sólida procede de la esquina, pero el objeto actúa más allá de su parte tangible, también en sus reflejos y penumbras.

Pienso que, de lo mejor de las piezas finales, son las partes que se fueron haciendo en el backstage de la escultura, (las superficies negras), sin que casi las pudiera mirar. Por eso, he querido instalar el objeto un poco dado la vuelta, mostrándolos de entrada su parte de atrás.

En estas esculturas, forma y material se dirigen hacia tendencias opuestas, pues la apariencia envolvente, giratoria y voluptuosa, se presenta sólida y erguida, como una estalactita u ornamento. Esta discrepancia entre los elementos, me hizo recordar el estilo plateresco, común en la ciudad dónde crecí (Valladolid), que tanto me influyó desde niña. Se trata de una técnica arquitectónica aparecida en Castilla a finales del gótico. Ocurrió gracias a la habilidad de los artesanos Musulmanes, que habían sido forzados a convertirse al Cristianismo y prestaron su mano a la edificación de iglesias. Este sofisticado sistema, cubre fachadas de roca y piedra, trabajándolas, según su nombre indica, como si estuviesen hechas de fina plata.

◦

Del rojo raspado, hasta las dos esculturas de suelo, en blanco y negro, con las que ahora os habréis encontrado, ha habido numerosos cambios de ideas, añadidos y pruebas. Utilicé restos de madera, cuerda, fondos falsos, arcillas, pedestales quemados.... Fue como si cada día tomara una decisión equivocada y el trabajo diese un cambio que, al dormirlo, me ayudaba a avanzar, rectificando. Este texto seguramente ya es demasiado largo como para que describa las múltiples variaciones. En resumen, el proceso se ha dirigido hacia la simplificación.

Me encontré escribiendo, que esta exposición coincide con el comienzo de otoño, temporada de poda. Las estaciones afectan a nuestro humor, y por consiguiente, a nuestro trabajo. Escribía esto mientras pensaba en la limpieza y vaciado que acababa de hacerle al estudio y que fue lo que me permitió, mejor que ninguna otra cosa, tomar decisiones finales. 'Para que algo nazca, algo tiene que dejar de vivir', escribía Miguel Oscar Menassa (*Al Sur de Europa*, 2009). Con frecuencia la presencia de obras, relaciones y materiales

anteriores, nos impide proseguir, dificulta que el trabajo cambie todo lo que necesita.

Para los que conozcáis mi trabajo, es probable que estas obras no sean demasiado sorprendentes ¿o sí? Lo nuevo aquí quizás no es el humor ni el estilo, sino su frugalidad. La manera de hacer ha sido descamada y hay menos efectos. Decidí sacar a la obra de la equina, para la que fue hecha, porque sentí que había algo demasiado evidente en esa posición. Me apetecía más probar el ritmo y concatenación de formas cóncavas; que las esculturas se refiriesen al rincón desde un eco.

Al ver la escultura exenta, noté que necesitaba una compañera pues una cosa sola, incluso si está encorvada y en el suelo, toma demasiado protagonismo: en su aislamiento, se vuelve un poco reservada. En cambio, al acompañarle con su réplica, con otra escultura que se le parece pero modifica la posición y se pliega, las dos juntas forman una frase, invocan un movimiento, el de una silueta que se desdobra sobre sí misma, claquetea, se inclina sobre su reverso, e invitan al relato. Es la escultura la que escribe a quién la hace, y no al revés. Mirando ahora el par, la forma de una pieza, hace que mi ojo rebote sobre la siguiente. Hacen una palmada.

Releo y noto que éste es un escrito hecho de excedentes. He ido hilando pasos en falso y aperturas que no llegan a decir de qué va la instalación. En realidad, quería dejar el escrito tan agujereado como cuando se está trabajando, y confío en que esta concatenación de aperturas pueda haberos entretenido y ahora serviros para otra cosa. Muchas gracias, de corazón.

Esther

Kids, don't run around the patio. It will seem bigger.
Polyxeni Mantzou, 2000

I am writing before today. I am writing to recover something of what has been done without knowing what this installation, and this afternoon, will have given us while you read me. I can't tell you what will have happened or what you will have seen, and yet I thought it would be nice to share some of the sentences that went into making the shapes now installed in Hothouse. I wanted to bring to the text some of the previous steps and images that, often, while we are making, appear and get stuck in.

I write to thank you for coming to visit an incipient project, born under the imperative of not being too visible. I also want to thank those of you who have contributed to this work by talking about it. In particular, Ben, Marina, Carmen, Darya, Graham, and Max. Thank you for following this process and for infecting me with the desire to see it continue to transform.

In *Homo Necans* (1997), Walter Burket writes that communities are formed around secrets. What is hidden is not as important as the fact that it remains veiled, known only to a small group of people. Hothouse demands a covert event, offered to a few, usually bound together by ties of work and affection. In this rarified atmosphere, its provisional and semi-secret condition, lies its power. It appeared to me that this was a beautiful occasion, almost a ritual, to present, for the first time, some of the pieces I have been working on over an extended period, and are also nearly unseen. I thought, moreover, that the material conditions of Hothouse related well to my recent studio practice, which has been appearing, with little direction or design, in the penumbra of a basement.

However, none of the bas-reliefs nor the works on linen that I have been making can be brought here straight away. They would not withstand the move. The space is interlocked by interruptions, turns, changes of light, background sound and furniture, which make it practically a theatre stage, in continuous and discreet use. This demands a radical adaptation of the work. What can be brought from the studio is not the pieces, but a language, in a fair exchange with these conditions.

The function of the artworks for Hothouse will be to amplify the site and intensify attention on what is already happening. In the following paragraphs,

I devote my attention to the space and deploy my work to its advantage, bringing together two stories that are alien and indifferent to each other.

◦

Asking yourself when an exhibition begins is as irresolvable a question as trying to know where a friendship or a book begins and ends. In which instance do you recognise a new, certain tenderness towards the person in front of you? What leads you to open and abandon one story and not another? And yet, I like to think that in Hothouse, the exhibition begins with the arrival of the visitors under the brick bridge, and continues through the metal door, across the small courtyard to the building's entrance and up the stairs, spiralling. Once we arrive at the exhibition space, after a five or six-minute walk, the tunnels, openings and turns we have just taken are incorporated into what we are looking at: a corridor, which, in turn, also breaks off into diagonals. Thus, the shape of the gallery replicates its mode access, continuing to turn. Here, at the top, the performance of what has just happened (the impression, the changes of light, the greetings, the startle) is still act in the visitor, like a somatic memory.

Of all the space in Hothouse, I have focused in particular on the corridor, perhaps because it is not the first time I have been attracted to this architectural element. I remember enthusiastically reading about such systems, popularised in England in the 19th century. They were symptomatic of a shift in thinking about the family and the individual. Corridors transformed previous forms of cohabitation, made up of houses with interconnected rooms. With their advance, some common living space is renounced in favour of privacy. The corridor serves to organise, direct, leave, and evacuate. It implies movement, and any furniture or decorative object installed in this space stands out; it looks strange. Who is it for? Who is going to stand there? An absent-minded person? A punished child? Someone who snoops? Someone who waits?

The fact that the main area of Hothouse takes the form of a corridor implies a contradiction to conventional ways of exhibiting, where the proper thing to do would be to favour a pause that facilitates attentive gazing from various points of view. In Hothouse, one looks in motion while searching and moving towards another place. Towards a cul-de-sac, in fact. The structure of the exhibition, thus, is a round trip, which you can do once, twice, or three times,

but in which you won't spend too much time in any single place. Moreover, it is a corridor with a glass wall and which is located at a certain height. The visitor's diagonal movement is accompanied by a slight vibration that produces a moment of vertigo. A semi-dizziness that, although it might not be felt consciously, like the turns taken by the access staircase, nevertheless continues to act on you.

I suppose I have given these thoughts to the subject of the corridor because, to me, exhibiting consists primarily of trying to understand oneself within the receiving conditions, especially the most physical or elementary ones. From the corridor in Hothouse, my attention was drawn to the white block that protruded from the wall towards the middle of the space. It is in the same area where this space twists deeper; so this block prevents us from seeing the second part and requires us to pass by it, to take at least ten more steps. For the exhibition, I decided to incorporate this patch of blindness, using it as a site of expectation: Will there be anything there? - leaving the first part of the corridor empty. As with eating, I felt that some visual fasting would amplify attention and taste.

o

We do not write what we know, but we write to know. The same happens when with any creative work or human relationship: they surprise us. They don't go where we had imagined, and to stay with these, we need to abandon our previous ideas and move forward, groping. We are always following our words, following the images and signs that go one after the other, almost as if by chance, and they lead us; they almost carry us, without us knowing where. Contrary to what is sometimes thought, the meaning of the work cannot be anticipated or known before the facts. It emerges only at the end and is written in the future tense. The last sentence that was pronounced, the most recent effect, transforms the past. We can affirm that time also comes from the future, and that what determines it is not what has happened but that which lies in the next sentence, the one yet to be enunciated. The sense of the artwork is neverending.

I have written, and begun to make, a sculpture that is not what we see. However, all the discarded preliminaries were needed. There are no shortcuts, and I feel we should incorporate something of the scientific approach in our artistic practices. For scientists, the day-to-day consists of writing down one

formula that doesn't work after another. The usual thing is to go on, between mistakes, and to keep going. This text narrates part of the path towards a final form. A form you can't imagine, but one which you are constantly arriving at.

A few weeks ago, I was thinking about a sculpture that would be placed just across from that white block in the centre of the Hothouse corridor. I wanted to work with the corner at its opposite side and install something that would be found with surprise. In my head, that placement insisted on the twist, which would then not only happen in the space but also in the visitors' necks. The eye, while moving forward, would have been struck by an unexpected stimulus and the head would tend to turn. It was possible that not everyone would see the piece at first glance or even get to see it at all. I fancied the idea that some of you might have walked too straight and fast, continuing to the end, and would only find the sculpture when you turned around, somewhat disappointed, on the way back.

In both Spanish and English, social connotations and linguistic forms concerning the corner abound: *dar esquinazo*, *rinconada*, *arrinconar*. The corner is both the place of punishment and the place where sex workers and street lovers are often found. A corner has no escape, though at the same time, it can operate as a refuge, something that shelters you, a space to hide from prying eyes and to prepare for an assault. Its shape resembles the two hands you hold up to your face to conceal an exaggerated gesture, when you laugh, cry, or when something embarrasses you. It also resembles a book. It is where dust and dirt accumulate most easily.

o

I started this sculpture for the corner, figuring out how I could make it, combining homemade techniques and guessing ways to have it stand between two walls. As I was making it, I recognised how evocative the cornered form is; how much you want to get close to such a place and stay, just a little, *in there*. The sculpture was being made as I spent time inside it. I made holes and loops in it, as if to prolong the mechanism of snooping and curiosity, which moves the eye and brings the visitor, once again, to that corner.

These enveloping forms reminded me of the light discs that became

fashionable at the beginning of the 2000s, when I was just starting to go out partying. In the Spanish provinces, those girls who, standing on a platform, twirled their arms around their bodies, forming circles and spirals, with very fast, almost robotic movements, barely taking their feet off the ground, were just gaining popularity. I remember the tight trousers without back pockets, the pink highlights, the glitter, the Blue Tropic cocktails, and our adolescent panic, knowing that everything was at stake in the sexy but hermetic interpretation of, for example, Kylie Minogue's *Can't Get You Out Of My Head* (2001). In the sculpture I make, twenty years later, the contours that turn on the centre have also been accumulating the spasms of our insecure arms, spinning in a helix, inventing a claim, another way to be looked at.

The appearance of Hothouse also helped me to think about surface and colour for the sculpture. The Spanish word 'desangelado', (literally 'un-angelled') describes something of the feeling that the outdoor space (the patio) gave me. In Spanish, this adjective refers to a deserted place, inhospitable, sad and difficult to inhabit. I thought that the sculpture, in its function of 'fright', could be an opportunity to make a contrast and claim a change. I expected that with its texture, I could make it jump in its corner; that it would not fit in or camouflage itself but instead stand out. It is because of these ideas that you will see some traces of the colour red (later covered and then scraped off) in the final work. There was a day when it was completely red. However, ideas are of little use when the eye does not approve. Perhaps red demands smooth surfaces (and not the crunchy-looking fake granite I worked on). Or, perhaps the sculpture didn't want to make as big a difference in the space as I had imagined. The works have been kept in black and white, with the original colour from the materials in which they're made. (Talking about 'what the sculpture wants' may sound a bit nuts, but I'm afraid that in these processes, the will of the one who decides doesn't seem to be entirely mine. Making sculptures is more like listening to them than telling them how they should be).

o

I worked with plaster and meshes, which offer malleability while allowing for a certain hardness. The first part or layer of the sculptures was made with jesmonite imitation charcoal, which I had left over from some unsuccessful experiments. This choice, which seems a practical and casual decision (to take what you have at hand), tends, however, to mean quite the

opposite. It seems to me that those 'less relevant' decisions, the ones that we make almost without thinking, and that feel as if they just come to us, are anything but indifferent. Precisely because they often conceal more intimate representations, only in the disguise of chance do we tolerate incorporating them into a work. It is similar to what jokes, denials, and slips of the tongue facilitate. All this minor communication reveals us. Therefore, the charcoal black material that I found by chance is likely to be one of the most charged materials in these sculptures.

I learned to draw with charcoals, copying classical figures on large pieces of paper. We were kids in a tiny and underground academy, where we always ended up covered in black powder, sniffing it. The 'caboncillo', a type of agglomerated ash, very symbolic and common, takes us back to prehistoric times and appears in countless spiritual and religious customs. To use charcoal to draw can be anything, yet at the same time, the process consists of making something new from what no longer exists. I would not have given this much thought had it not been for *Mote*, Graham Wiebe's exhibition now installed at Final Hot Desert. Wiebe uses the ashes of his old burnt-out studio as art material.

As I modelled this black on the corner itself, the image began to resemble Peter Pan's shadow, the one that escaped him. My sculpture looked like its solidification, as if the shadow was now pinned to the wall. The children's story deals with one of our most common conflicts: the painful transition from childhood to adulthood and the frequent rejection of such change. It touches us because something of the desire not to grow up (not to die, not to leave, stay in Neverland) nests in everyone, and, moreover, it repeats itself. It does not occur in a single teenage period; we face the same dilemma every day, every time we are asked to give and to talk. Some interpretations of Peter Pan suggest that the shadow represents a person's ability to be 'grounded'. Therefore, its absence (in ghosts) and its elusiveness (in Peter Pan's case) could symbolize a complicated relationship with responsibilities and reality.

These sculptures are so flat that they look like shells or silhouettes. In making them I realised that the main shadow is not the one that the black colour represents, but the one that the work itself casts, especially in such a sunny gallery. Therefore I began to separate the work from the wall (as well as the word from the thing), letting its shadow wash over the floor and walls. The form of the solid sculpture comes from the corner, but the object acts beyond its tangible aspect, also in its reflections and glooms.

I think that the best side of the final pieces is precisely this black part. It was made in 'the backstage' of the sculpture, without me being able to look at it much. That's why I wanted to install the object as I have: rotated a bit, showing you their black back first.

In these sculptures, form and material move towards opposite tendencies. Their enveloping and voluptuous appearance is presented as solid and upright, like a stalactite or an ornament. This discrepancy between the elements reminded me of the 'Plateresque' style, common in the city where I grew up (Valladolid), which influenced me so much as a child. The name stems from 'plata', which means silver in Spanish. It is an architectural technique that appeared in Castile at the end of the Gothic period, thanks to the skill of Muslim craftsmen, who had been forced to convert to Christianity and who lent their hands to the building of churches. This sophisticated system covered facades of rock and stone, working them, as the name suggests, as if they were made of this fine and ductile metal.

o

From the scraped red to the two black and white floor sculptures, that you will now surely have come across, there have been numerous changes of ideas, additions and tests. I used scraps of wood, rope, false bottoms, burnt pedestals... It was as if every day I made a wrong decision and the work demanded a change which, when I put it to sleep, helped me to move forward in rectifying it. This text is probably already too long for me to detail the various material and conceptual ups and downs. In short, the process has been directed towards simplification.

I found myself writing that this exhibition coincides with the beginning of autumn, which is the pruning period. The agricultural seasons affect our moods, and consequently, our work. I was writing while thinking about the cleaning and emptying I had just done in the studio, which allowed me, more than anything else, to make final decisions. 'For something to be born, something has to cease to live,' wrote Miguel Oscar Menassa (*Al Sur de Europa*, 2009). Often, the presence of previous works, relationships and materials prevents us from moving on, making it difficult for the work to change as much as it needs to.

For those of you who know my work, these pieces are probably not too surprising. Or are they? What is new here is perhaps not the humour or the style, but their frugality. The way of making has been stripped back and there are fewer effects. I decided to take the piece out of the corner for which it was made because I felt there was something too obvious in that position. I was keener to try out the rhythm and concatenation of concave forms, and have the sculptures refer to the corner from an echo.

When I saw the free-standing sculpture, I realised that it needed a companion, because one thing alone, even if it is hunched over and on the floor, takes on too much prominence. In its isolation, it becomes a bit reserved. Conversely, by accompanying it with its replica, with another sculpture that echoes the first but which modifies its position and folds up, the two together form a sentence, invoke a movement, that of a silhouette that unfolds on itself, 'claquetea', leans on its back, and invites us to tell a story. It is the sculpture that writes the one who makes it, and not the other way round. Looking at the pair now, the shape of one piece, makes my eye bounce on the next. They clap as hands.

I reread and notice that this is a writing made of surplus. I've been spinning missteps and openings that don't quite say what the installation is about. In fact, I wanted to leave the writing to leak, as when the piece is being worked on, and I trust that this concatenation of apertures may have entertained you, and now serve you for something else. Thank you from my heart.

Esther



Ed.

/40