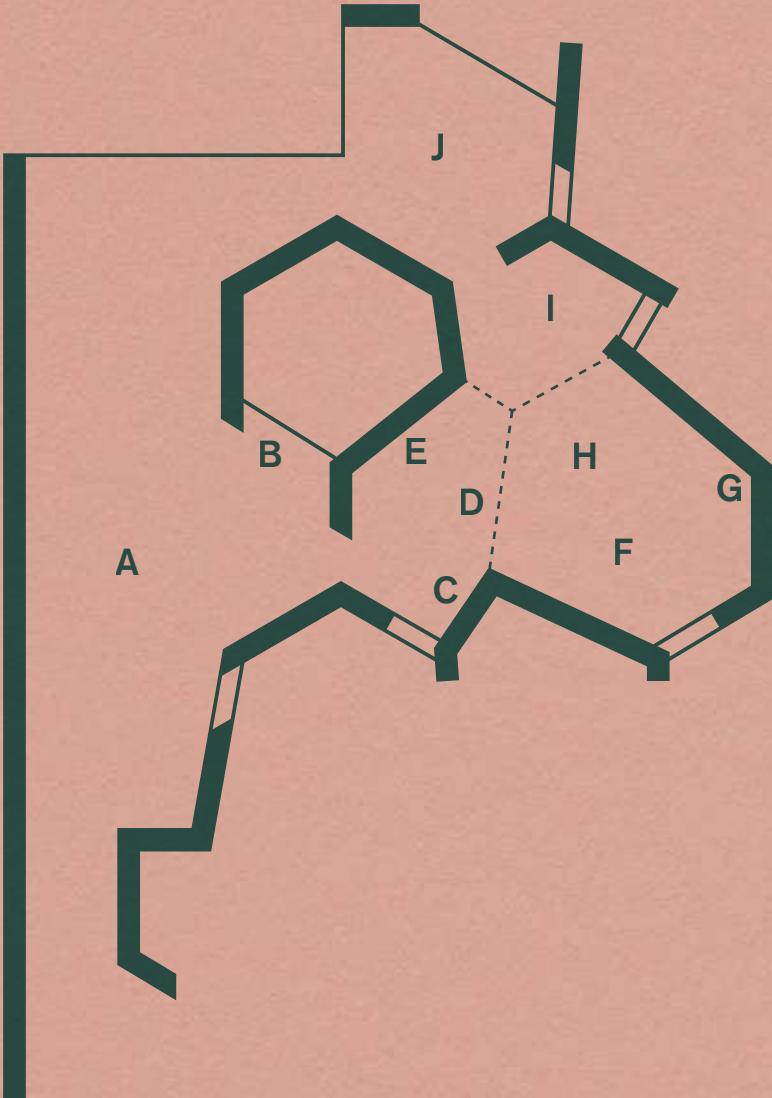


ANA PRADA

TODO ES OTRO
EVERYTHING IS OTHER

24.01.2020

13.09.2020



GALERIA ■ HELGA DE ALVEAR



CASTILLA Y LEÓN



Junta de
Castilla y León

Museo de Arte Contemporáneo
de Castilla y León
@15_MUSAC

Junta de Andalucía
Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico
CENTRO ANDALUZ DE ARTE CONTEMPORÁNEO



ISBN (C3A): 978-84-09-26298-4
9 788409 262984

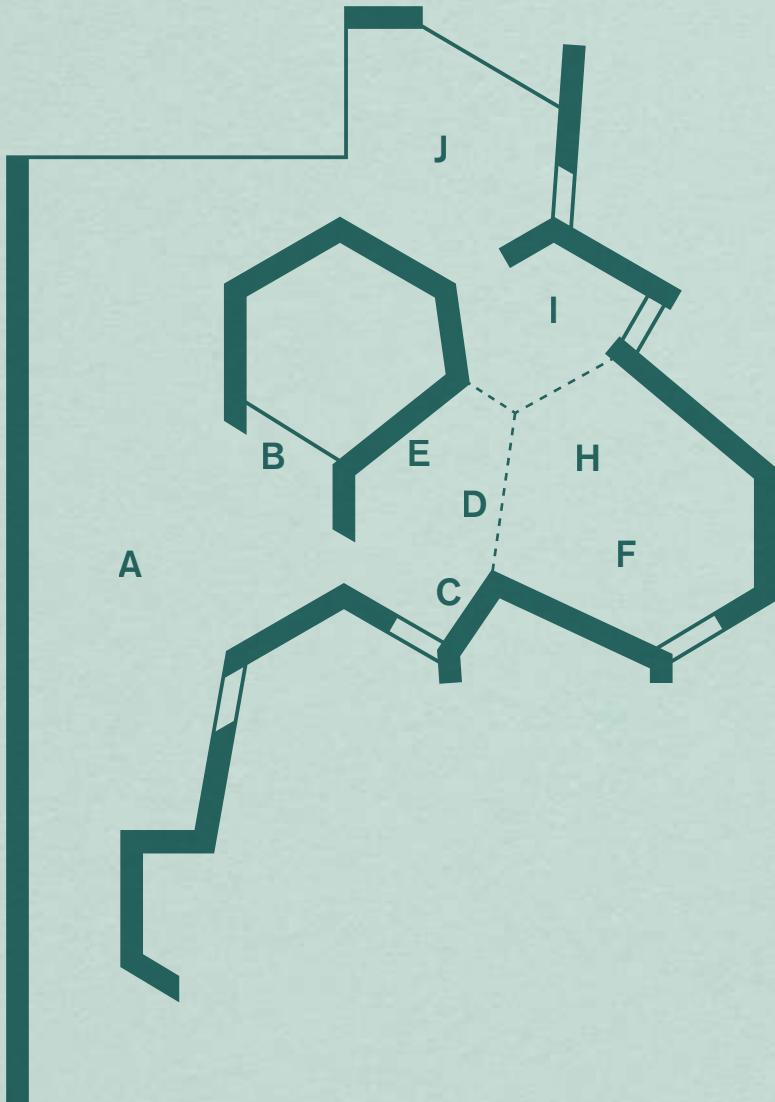
C3A, Centro de Creación Contemporánea de Andalucía

ANA PRADA

TODO ES OTRO
EVERYTHING IS OTHER

24.01.2020

13.09.2020



GALEORIA ■ HELGA DE ALVEAR



Junta de
Castilla y León



Núñez de
Aulete Contemporáneo
de Castilla y León

@15_MUSAC

Junta de Andalucía
Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico
CENTRO ANDALUZ DE ARTE CONTEMPORÁNEO



ISBN (C3A): 978-84-XXXX-XX-X
9 788400 000000

C3A, Centro de Creación Contemporánea de Andalucía

ÍNDICE | INDEX

- 4 **No simplemente cualquier objeto**
Esculturas 1991–2020
Álvaro Rodríguez Fominaya
- 10 **Not just any object**
Sculptures 1991–2020
Álvaro Rodríguez Fominaya
- 16 **Obras en exposición**
Exhibited works
- 17 **Imágenes de la exposición**
Exhibition images
- 49 **Créditos | Credits**

No simplemente cualquier objeto

Esculturas 1991–2020

Álvaro Rodríguez Fominaya

Los objetos trepaban por las paredes, mutilados, repetidos, diversos, estructuradamente, con pliegues premeditados. Se posicionaban en el suelo en unas coordenadas concretas y analíticas, en un lugar entre el reflejo y la luz, para mirar a través «de» y dentro «de». Las cosas tenían colores, en sí mismas y colores que se agregaban, mimetizados. Las cosas estaban en equilibrio inestable, en tramas en reposo, en la imagen del movimiento congelado. Los objetos son en la diáspora y en el exilio, en la geografía extranjera y en el plano de la observación.

Ana Prada emerge tras estudiar Bellas Artes en Valencia, y siguiendo el consejo del profesor de la facultad Juan Vicente Aliaga¹, cambia de residencia y de país para estudiar en Londres en Goldsmiths College en 1989. Es el momento de Freeze, la exposición comisariada por Damien Hirst, que es uno de los hitos que marcan a la generación de los Young British Artists [Jóvenes Artistas Británicos]. No lo menciono aquí porque Ana Prada estuviera conectada especialmente con esta generación, más allá de coincidir en tiempo —finales de los años 80—, lugar —Londres— y formación —Goldsmiths College—; sino porque al igual que el Londres de los años sesenta, la ciudad a la que Ana Prada llega, se erige como uno de los centros de innovación artística, y contribuye a modificar los modos de producción y el posicionamiento de los artistas en el sistema del arte.

Son frecuentes en el análisis crítico de la obra de Ana Prada las referencias a Marcel Duchamp y Sol LeWitt como punto de partida transversal y opuesto, como choque de ideas que atraviesan en origen esta investigación. Impulsadas por las propias declaraciones de Ana Prada cuando traza una genealogía aparente. La cuestión del origen genealógico es algo que requiere de más análisis si

abordamos su trabajo, principalmente porque se ha recorrido de soslayo, como si su obra estuviera en un vacío sin referentes. En este hacer propia una metodología singular, surge un lenguaje particular que cuesta fijar en el tiempo histórico. El objeto surrealista se puede establecer como un antecedente remoto y posible vía de indagación, pero no podemos ignorar el marco temporal actual, casi un siglo posterior, ni el salto temporal desde Freud, Lacan y Jung hasta Roland Barthes. Ana Prada relata cómo el postestructuralismo forma parte de su formación académica en Londres pero sin *impactarla* excesivamente aunque, más allá de esta reflexión propia, no podemos ignorarlo como marco referencial, ya que no todo lo que dice ser realmente es, como sabemos. O como nos adelanta la propia artista en el título de la muestra: Todo es otro.

El uso del objeto en general y del objeto cotidiano en particular, se afianza en los años sesenta mediante diversas vías: el Arte Pop, en Estados Unidos y en Europa, es una de ellas. De estos, es sugerente la noción del «corte» que emerge en Arman para aproximarse a su uso dentro de la escultura. En Ana Prada vemos esta estrategia de manera constante, de manera que el objeto es casi una «tuerca» o un bloque elemental constructivo dentro una estructura formal de mayores dimensiones. Es en esta interacción donde colisionan para fusionarse estas dos orientaciones, *a priori* opuestas. Así, en Ana Prada, los objetos, aún modificados, retienen la «memoria» y la simbología de su uso y forma primigenia. Es esto algo que la artista desarrolla para actuar sobre los objetos: la retención o la erosión de este valor simbólico. La segunda orientación, que surge sobre los procesos de los materiales industriales, tiene que ver con la trama, la retícula; en otras palabras: con la estructura y las formas geométricas del Minimalismo. Es en este uso de la imagen repetida donde

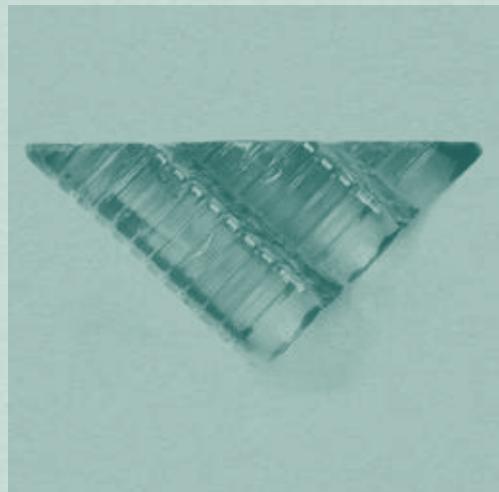
¹ CLEMENTE, José Luis and VIÑUELA, José Luis, Ana Prada, Valencia: Sala Parpalló, 2009, p. 27.

la artista desemboca hacia el contexto de su momento incorporando lo *de/euzeiano*. Katharina Fritsch (1956–...) llega una vía similar en la escultura Soporte con vírgenes (1987–89), por ejemplo. En este espectro, la artista cita a Cornelia Parker (1956–...) y Mona Hatoum (1956–...)².

² Conversación entre el autor y la artista. Octubre de 2020.

³ Trenza Rosa XL (1994 [2020]). Esta es la versión incluida en la exposición.

El *locus* aparece como preocupación fronteriza en sus primeros experimentos escultóricos. Me gusta llamarlos «experimentos» porque esta idea del riesgo y de la aproximación hacia la escultura como problema está en la raíz de su forma de trabajar, desde el momento inicial de la concepción, y no solamente en el resultado. El lugar es en Ana Prada la arquitectura para la que concibe sus esculturas, que entran así en el plano institucional o en el espacio del cubo blanco, como una reflexión sobre las estrategias expositivas y su vinculación con el público y lo curatorial. Esta base efímera define los trabajos de los años noventa: obras que, ejecutadas literalmente sobre la pared, se han destruido al finalizar el período expositivo. Este gesto de radicalidad es un espacio que la artista establece como propio, un lugar protegido de interferencias externas, controlado por «la mano» creadora y ajeno, en cierta medida, al terreno del mercado. En 1991 explora algunas de estas ideas en Aguamarina. Volvic. También en Trenza rosa, XL (1994 [2020])³ y en Monocromo culinario, azul turquesa (1995 [2020]). Todas estas obras incorporan el pigmento además de traer otros aspectos de reflexión, como el estudio de lo efímero, la idea de la recreación, ¿fiel?, y la noción de autoría, junto a «la mano» de la artista. Ya que partiendo de objetos producidos en serie de manera industrial, requieren del proceso «artístico» y de la intervención en primera persona por parte de la artista únicamente. Una forma de trabajar extraordinariamente minuciosa que implica la necesidad de un estudio matemático previo, la simulación de la



Aguamarina. Volvic, 1991.

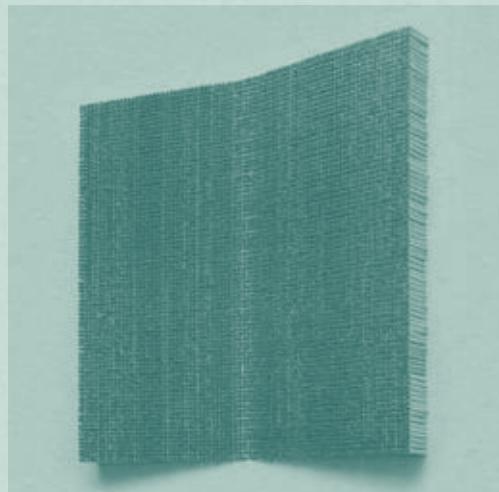
estructura y el mapeo del recorrido de ejecución. El resultado son imágenes de abstracción geométrica de una gran belleza, raramente juega la artista con la noción de lo abyecto, aunque a veces incorpore al recorrido la forma orgánica, como al partir de varios pares de medias en la intervención Costuras (1994), de complejidad corpórea, y que remite al cuerpo y sus orificios indeterminados o a un motivo vegetal. Cuando hablamos de los pigmentos en su obra, vemos que, de alguna manera, se enzarza en una investigación muy poco escultórica y que, al menos, en ese momento inicial de la escultura bidimensional, podemos calificar indistintamente como de pintura expandida o *assemblage*, si no fuera por el marco contextual en el que se inscriben.

Volviendo al uso de la pared como recurso o, aún más, como soporte ya que casi podemos decir que cumple la misma función que el lienzo, es significativo el lugar que ocupa Trenza rosa, XL. Ese espacio no es la pared plana sino la esquina misma de la pared. Un espacio que he dedicado, como comisario, más de dos décadas a evitar. Es una educación, digamos canónica. De esta «aversión» de la esquina, Ana Prada hace una virtud por cuánto de investigación supone, casi una

okupación, subrepticia y no autorizada, mediante la que desmantela el edificio de este metalenguaje. Si en la escala jerárquica la pared blanca ocupa el primer lugar, entonces la esquina ocupa un último y penoso puesto. Con estos recursos tan «sencillos» vuelve del revés la escala jerárquica del espacio museístico y dirige, también, la mirada del público hacia pliegues, de nuevo, que nunca observamos del edificio. Es en esta mirada transformada en la que se legitima, parcialmente, este proceso expiatorio del objeto o del material.

En *6400 Blows* [6400 Golpes, 1993] existe un examen de la perspectiva y, sobre todo, de los pliegues. Un tema recurrente que se conecta con el estudio del plano, simple o complejo. Algo que ya abordó —especialmente el pliegue como recurso— para crear una topografía accidentada, que surge en *Secret Place* (1991). Pliegue sobre pliegue, de la obra de arte y del edificio, y sobre los que crea esculturas que en ese momento son casi —aquí el «casi» es fundamental—, aunque no totalmente, arquitectónicas. Más adelante el pliegue y el corte se vuelven complementarios, ya que ese corte quirúrgico y exacto, que practica sobre los objetos, es un corte que actúa como bisagra en la conexión entre los objetos repetidos.

En 1995, Ana Prada pone en cuestión la propia noción de escultura con su obra *Red Zip*. Realizada con silicona (material) y velas (objeto), generan una superficie plana sobre la pared, donde el relieve es apenas el ancho que ocuparía un bastidor, estando pensada para ser instalada y, sobre todo, mirada con los recursos con los que nos enfrentamos a una pintura. Sin embargo, la construcción, mejor dicho, el proceso constructivo, no difiere en lo esencial de sus otras esculturas, aunque el resultado sea tan radicalmente diferente. En estas variaciones de procesos, hay divertimento



6400 Blows, 1993.

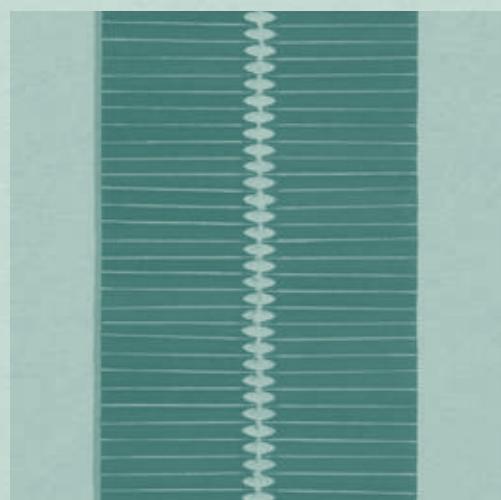
de ruptura con lo ortodoxo y de búsqueda de ese camino singular que la artista anuncia. También hay aproximación a cada obra como proyecto individual en el que debe resolver los problemas que aborda; y tras lo que a veces aplica de nuevo las soluciones encontradas, o no. Hay que decir que el momento de la instalación de estas obras *site-specific* es más una puesta en escena, una recreación de la fórmula y de los procesos hallados e investigados dentro del estudio, que un nuevo momento de investigación. La artista llega al momento expositivo con estas cuestiones resueltas previamente, nada queda al azar.

En el 2008, sus obras derivan hacia una transformación viral que las hacen aumentar de escala. *Puntos y líneas* (2008) genera una estructura sinuosa con cordón de zapatos, pero todavía cerrada y circular. Partiendo de esta base, explora diversas versiones con cordones de diferentes colores y distintas tramas geométricas, desde lo más simple a lo más complejo. Esto le permite adaptar la obra, no solamente a la arquitectura concreta, sino al diálogo que se establece con las otras obras de la misma exposición. Al año siguiente, en *Terminal Shoots* (2009) produce una trama orgánica, de posibilidades infinitas, adaptable al espacio, repitiendo

una formulación que parte de puntos concretos de las perchas de plástico que emplea. Estos nuevos análisis tipológicos le serán de utilidad a la hora de definir estructuras autoportantes asentadas en el suelo, en las que la noción de equilibrio cobra mayor relevancia. Aquí hay una correlación por comparación entre el efecto visual, la forma y la evocación del título. El valor semántico de los títulos en Ana Prada nos lleva directamente a la ontología de sus esculturas, aunque pueda llegar a ser tremendamente desorientador. No emplea una única forma de designación de los títulos, sino que alterna estrategias de modo complementario. Puede llevarnos al valor simbólico, a la iconografía, al juego y al humor, o a la historia del arte. No hay reglas, pero representan una huella de las motivaciones y ruta que la artista ha seguido en el proceso de diseño y producción de la obra. Apuntan a una dirección, a un determinado ciclo de ideas, voluntades o estados de ánimo. «La obra lleva al título» parece ser la forma de trabajo elegida. Es, más que un guión, una forma de interpretación o de refuerzo de lo que ya contemplamos. Volviendo a Terminal Shoots, la forma de enredadera que trepa por la pared acentúa la conexión significante/significado de manera leve, pero rotunda.

No es hasta el 2014 cuando de la pared evoluciona hacia el suelo con Brides' Dream (2014) y TB Creator White (2014). Zona de conflicto (2014) y Anillo madre (2014), también esculturas de suelo y ambas incluidas en la muestra, la fuerzan a cambiar los sistemas de producción. La propia escala, complejidad y requisitos técnicos hacen que amplíe el sistema de estudio para generar objetos ¿más? perdurables y que, de alguna forma, se alejan del carácter efímero de su obra anterior. Aún más, en Anillo madre el material usado es mármol, que junto con el bronce conforman los materiales quintaesenciales de la escultura,

aunque en este caso el mármol haya sido definido previamente como morteros de uso doméstico. El trabajo «en suelo» abre la puerta a toda una serie de problemas que necesitan de una nueva resolución y, aunque en el proceso la escala vuelva a aumentar, se sigue manteniendo dentro de parámetros de relación de la escala humana; dentro del terreno de lo «abordable», no superando los dos metros de altura, o manteniendo a ras de suelo las esculturas. En las ocasiones en las que opta por esta última estrategia, el suelo actúa como pared, aunque pueda parecer una contradicción. Hay un retorno a esta noción de la escultura predominantemente bidimensional —pienso, por ejemplo, en Carl Andre ahora—. Este trabajo a ras de suelo nos lleva a la mirada cenital, tan querida por las vanguardias como elemento de inmersión en la modernidad. El espectador domina la obra, como vemos por ejemplo en Veinte veces uno (2017), o en la antes mencionada Anillo madre. En Veinte veces uno existe también la recreación de un plano tecnológico que hibrida las matemáticas con un universo futuro y ajeno a la vida cotidiana. Es un plano donde hay simulación de lo científico pero de una manera filmica, a lo 2001 Odisea del espacio o de Solaris, son formas aerodinámicas, pensadas casi para flotar. Pensamos en



Red Zip, 1995.

⁴ Conversación entre el autor y la artista. Octubre de 2020.

⁵ Conversación entre el autor y la artista. Octubre de 2020.

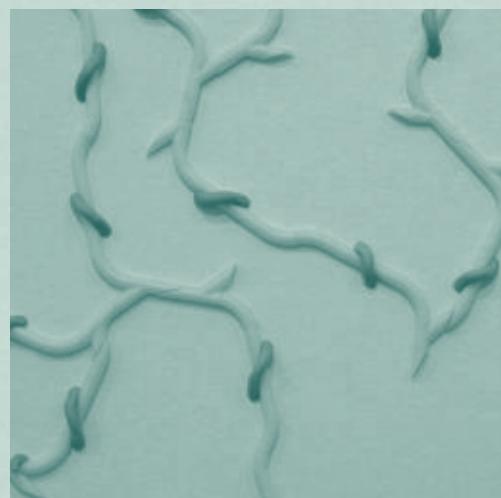
fuerzas magnéticas o no visibles que mantienen la escultura en pie, en fuerzas del universo que superan el ámbito de acción humana. De hecho, Anillo madre, este Saturno hecho con morteros de mármol, incorpora dentro de su esqueleto constructivo un pequeño sistema oculto de engarces de imanes que mantienen la forma y estabilidad de la obra.

Brides' Dream, junto con Zona de conflicto, es el primer intento de la artista para abordar la idea del monolito. De la forma por antonomasia de la escultura desde la prehistoria. Al que más tarde regresa en Elixir de la eterna juventud (blanco), 2018. Tanto Zona de conflicto como Elixir de la eterna juventud (blanco), incluidas en la exposición, operan en otros ámbitos más allá de la reflexión de lo formal, entendida en cuanto a forma. Hay en ellas la amenaza de la violencia latente o la promesa de la utopía y del deseo, respectivamente. Los cuchillos y cucharas de Zona de conflicto acentúan el viaje de esta escultura al plano de lo simbólico, que es algo a lo que nunca renuncia la artista. Donde conflicto y domesticidad no están nunca demasiado lejos, y donde la fragilidad impregna estos dos ámbitos. Respecto a este punto, la artista nos aclara cómo se produce el proceso de selección de los objetos con los que trabaja: «El momento de selección del objeto es de máxima importancia ya que determina la materialidad de la pieza y la posible lectura del objeto en su dimensión social. Pero, sobre todo, esta selección es intuicional, intestinal, indefinida, misteriosa y el origen de mi energía hacia una resolución escultórica»⁴.

En octubre de 2018 Ana Prada, tras una residencia en el C3A, comienza a desarrollar el *corpus* de nuevas obras que se incorporan a esta exposición. La escala abrumadora de la arquitectura, por qué no decirlo, del C3A y el MUSAC, sirve como marco formal que hace que

la artista necesite replantearse la idea de escala. La relación de Ana Prada con cada arquitectura es uno de los aspectos fundamentales de su forma de trabajar. Aunque aquí nos habla en general de esta relación binómica, estas declaraciones de la artista sirven para fijar el tema: «En un principio buscaba la temporalidad de la escultura y la representación del proceso creativo. Como resultado mi relación con las paredes era de dependencia, las necesitaba para llegar a esta temporalidad. Esta relación con la arquitectura era muy específica, orgánica y mecánica al mismo tiempo, e incluso agresiva en algunas ocasiones, pero intrínsecamente de intimidad con la arquitectura»⁵.

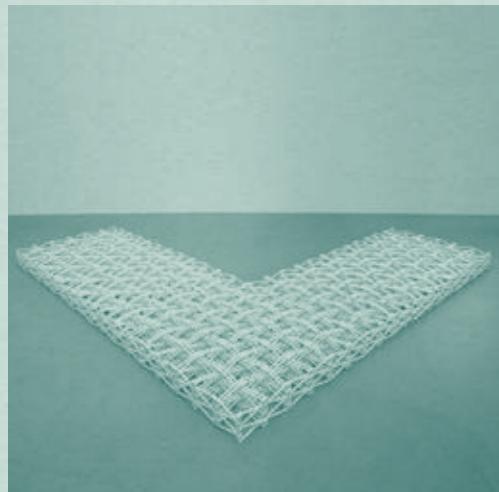
En estas cuatro nuevas esculturas Ana Prada transita desde el caos hasta la ordenación geométrica. Seis sólidos blancos (2020) nos retrotrae a ciertas estrategias del minimalismo, al menos en el modo descriptivo de dar títulos a sus obras, como por ejemplo Estructuras cubo basadas en seis módulos (1971–1974) de Sol LeWitt, ya mencionado antes. Esta obra de Ana Prada parte de la repetición modular de la figura geométrica que conforma el elemento geométrico arquitectónico fundamental del Centro de Creación Contemporánea de Andalucía. Concebida para el atrio



Terminal Shoots, 2009.

de acceso, la instalación tiene veinte metros de largo y cerca de cinco metros de ancho. Esta retícula formada a base de hexágonos remite también a un discurso de reflexión sobre lo orgánico y lo científico. La estructura recuerda a la de una pared vegetal vista al microscopio, un tipo de ordenación natural o molecular, ampliada por un millón. Aunque de hecho la artista ya ha trabajado antes con referencias hexagonales. Aquí el público queda inmerso en una perspectiva infinita y desasosegadora.

Insólito accidente (2019) y Serpertino (2019) entroncan con los trabajos iniciados en 2014. En Serpertino retoma el estudio de la línea, que es un tema ciertamente poco escultórico, pero también retoma la idea de escultura y obstáculo, que fuerza al visitante a dirigir su mirada hacia distintos puntos del edificio. Serpertino es como un enorme hueso, un esqueleto de alguna especie extinta, una raspa de un pez encallado sobre la orilla, o una rama espinosa. Es todo esto y todo orgánico. Elude algoritmos y nos fuerza a pensar cómo debemos mirar la escultura como medio. Siempre he pensado que el mejor punto de vista para ver esta obra es tumbado boca abajo en el suelo de la galería, para así diluir la escala y poder contemplar. En Insólito accidente emplea algunos de los recursos que habilita para Serpertino, pero todo lo que la última tiene de arqueológico, la primera tiene de universo de ciencia ficción. Una pelota de golf —amarilla fluorescente— cae y rebota, atraviesa mecanismos de energía y describe un círculo. Esto es lo que es Insólito accidente. Como una fotografía de Eadweard Muybridge (1830–1904) que congela el tiempo, uno de los logros inéditos de esta obra es incorporar la dimensión temporal dentro de la escultura, al igual que lo hiciera Umberto Boccioni (1882–1916). Pero también la levedad del humor y lo cotidiano en el objeto. Esta es una de las esculturas más



TB Creator White, 2014.

complejas de la trayectoria de Ana Prada que abre numerosas puertas que quedan entreabiertas para desarrollos futuros.

Pegajoso indeseado (2019) cierra el ciclo de obras creadas específicamente para esta muestra. Un conjunto escultórico que conforma una «ciudad» de torres con formas helicoidales estrelladas que giran sobre sí mismas. Recubiertas con chicles craquelados que incorporan el color a los rodillos de cocina modificados. Ana Prada recurre a la tensión de la viscosidad desde el inicio de su trayectoria, ya sea mediante *Blu-Tack*, silicona o resina, esto le sirve para reafirmar la ocupación del espacio y potenciar las disfunciones entre materiales. Pegajoso indeseado propone un recorrido en relación al ser humano con la escultura y la arquitectura. Como Ana Prada.

Not just any object
Sculptures 1991–2020
 Álvaro Rodríguez Fominaya

Objects climbed the walls: mutilated, repeated, diverse, structured and purposefully folded. Positioned on the floor at specific and analytical coordinates, in a place between reflection and light, to look ‘through’ and ‘into’ them. Things had their own colours, and colours that had been added, mimetic. Things had an unstable equilibrium, forming grids, images in frozen movement. Objects that exist in the diaspora and in exile, in a foreign country and in plain sight.

After studying Fine Arts in Valencia, and following the advice of one of the teachers, Juan Vicente Aliaga,¹ in 1989 Ana Prada moved to London to study at Goldsmiths College. It was the time of *Freeze*, the exhibition curated by Damien Hirst and one of the milestones of the generation of Young British Artists (YBAs). Prada was not especially connected with this generation, beyond coinciding in time (end of the 80s), place (London) and training (Goldsmiths), but like the London of the sixties, the city to which she arrived was one of the centres of artistic innovation, and contributed to modifying the modes of production and the positioning of artists within the art system.

We find frequent references to Marcel Duchamp and Sol LeWitt in the critical analysis of Prada's work: as transversal and opposite starting points, as a clash of ideas that originally underpinned her research. And these are supported by Prada's own statements when tracing an apparent genealogy. But in order to approach her work, the question of genealogical origin is something that requires more analysis, since it has previously been addressed only superficially, as if her work were in a void without references. In creating a singular methodology of her own, a particular language arises that is

difficult to fix in historical time. The Surrealist object can be considered a remote antecedent and possible avenue of inquiry, but we cannot ignore the contemporary time frame, almost a century later, nor the time lapse between Freud, Lacan and Jung on the one hand and Roland Barthes on the other. Prada admits that, although poststructuralism was part of her academic training in London, it didn't excessively impact on her. And yet, beyond this personal reflection, it cannot be ignored as a referential framework, since, as we all know, not everything is what it seems. Or as the artist herself tells us in the title of the show, 'everything is other'.

The use of the object in general, and the everyday object in particular, was consolidated during the sixties in various ways: Pop art, in the United States and Europe, is one of them. Equally suggestive is Arman's idea of the 'cut up' object and its use in sculpture. Prada uses this strategy constantly, so that, in her hands, the object becomes almost a 'nut & bolt' or an elementary building block within a larger formal structure. It is in this interaction where these two orientations, a priori opposites, collide and merge. Thus, in Prada's work, the objects, while modified, retain the 'memory' and the symbolism of their original use and form. This is something that the artist develops with her objects: the retention and erosion of their symbolic value. The second orientation, which arises from the processes of industrial materials, has to do with the grid; in other words, with the structure and geometric forms of Minimalism. It is in this use of the repeated image that the artist identifies with the context of her time: incorporating the Deleuzian. Katharina Fritsch (1956–...) takes a similar path in the sculpture *Display Stand with*

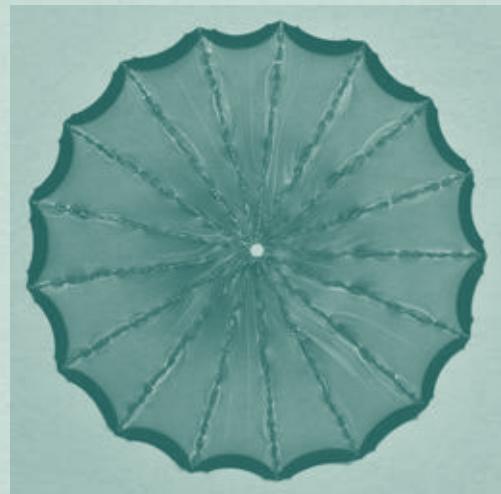
¹ CLEMENTE, José Luis and VIÑUELA, José Luis, *Ana Prada*, Valencia: Sala Parpalló, 2009, p. 27.

Madonnas (1987–1989), for example, while the artist herself quotes Cornelia Parker (1956–...) and Mona Hatoum (1956–...).²

The locus appears as a peripheral concern in her early sculptural experiments. I call them ‘experiments’ because the idea of risk and the approach to sculpture as a problem lies at the root of her way of working: not only in the end result, but from the initial moment of conception. For Prada, the location is the architecture for which she conceives her sculptures, their access to the institutional framework or the space of the white cube as a reflection on exhibition strategies and their connection with the public and the curatorial. This ephemeral base defines her works of the nineties: works that, literally executed on the wall, were destroyed at the end of the exhibition. This gesture of radicalism is a space that the artist establishes as her own, a place protected from external interference, controlled by the creative ‘hand’ and, to a certain extent, removed from the realm of the market. In 1991, she explored some of these ideas in *Aguamarina. Volvic* [Aquamarine. Volvic]. Also, in *Trenza rosa, XL* [Pink Plait, XL, 1994 (2020)]³ and in *Monocromo culinario, azul turquesa* [Culinary Monochrome, Turquoise Blue, 1995 (2020)]. All these works incorporate pigment and invite us to reflect on issues such as the study of the ephemeral, the idea of (faithful?) recreation, and the notion of authorship, together with the artist’s ‘hand’, since, although composed of originally mass-produced objects, these are works that require the ‘artistic’ process and the personal intervention of the artist herself. This painstakingly detailed way of working implies the need for prior mathematical study to help simulate the structure and map out the

² Conversation between the author and the artist October, 2020.

³ *Trenza rosa XL* (1994 [2020]). This is the version included in the exhibition.



Costuras, 1994.

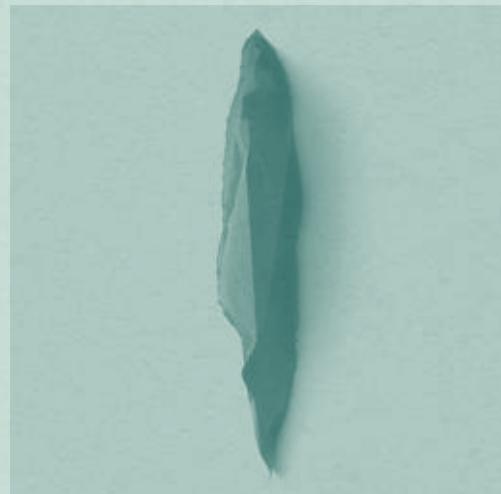
execution path, resulting in abstract geometric images of great beauty. The artist rarely plays with the notion of the abject, although she may sometimes incorporate organic forms, as in the intervention *Costuras* [Seams, 1994], a work composed of several pairs of stockings, whose corporeal complexity refers to the body and its indeterminate orifices, while simultaneously evoking a plant motif. As for the use of pigments in her work, this results not so much from purely sculptural research as from an initial idea of two-dimensional sculpture that might qualify as expanded painting or assemblage, were it not for the contextual framework in which it is inscribed.

Going back to the use of the wall as a resource or, better still, as a support, since it fulfils almost the same function as the canvas, the place that *Trenza rosa, XL* occupies is significant. This space is not a flat wall, but the corner where two walls meet. A space that, as a curator, I have spent more than two decades avoiding as a result of an education that was, let us say, canonical. Prada turns this ‘aversion’ to the corner into a virtue. Because of how much investigation it involves, it becomes almost an act of ‘squatting’, a surreptitious and

unauthorised occupation through which she dismantles the edifice of this metalanguage. If on the hierarchical scale the white wall occupies first place, then the corner is awarded a last and pitiful place. With these ‘simple’ resources, the hierarchical scale of the museum space is inverted, while directing the public gaze towards folds in the building that are always overlooked. It is in this transformed gaze that this expiatory process of the object or material is partially legitimised.

In 6400 Blows (1993) there is an examination of perspective and, above all, of folds. A recurring theme that connects with the study of the plane, simple or complex. Something that the artist had already addressed—especially the fold as a resource—to create a rugged topography, such as that which emerges in Secret Place (1991). Fold upon fold, of the work of art and of the building, on which she creates sculptures that at that moment are almost—here the ‘almost’ is fundamental—, although not totally, architectural. Later on, the fold and the cut become complementary, since this surgical and exact incision acts as a hinge that connects the dissected and repeated objects.

In 1995, Prada questioned the very notion of sculpture with her work Red Zip. Made with silicone (material) and candles (object), the work occupies a flat surface on the wall, the same width that a canvas might occupy. Indeed, it is designed to be installed and, above all, looked at in precisely the same way as a painting. However, the construction, or rather the construction process, is not essentially at odds with her other sculptures, even though the end result is so radically different. These variations on the construction process are like a divertimento in



Secret Place, 1991.

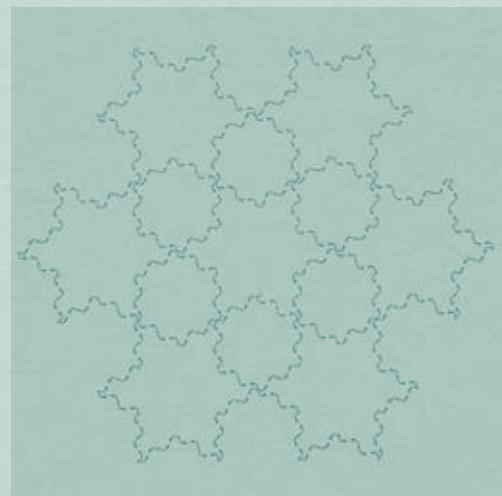
which orthodox rules are broken and the search for a singular path is announced by the artist. Each work is approached as an individual project with problems that the artist must solve, although she may or may not apply the possible solutions in the end. We should also note that the process of installing these site-specific works is more an act of restaging, a recreation of the formula and the solutions already discovered and investigated in the studio, than a new moment of inquiry. The artist arrives at the exhibition installation with these questions already resolved, with nothing left to chance.

In 2008, her works drift towards a viral mutation that sees them increase in scale. Puntos y líneas [Points and Lines, 2008] generates a sinusoidal shoelace structure, although still closed and circular. From here she explores alternative versions with laces of different colours and different geometric patterns, from the simplest to the most complex. This allows her to adapt the work, not only to the specific architecture of the place, but to the dialogue established with the other works in the exhibition. The following year, in Terminal Shoots (2009) she produced an organic weave, with infinite

possibilities, adaptable to different spaces and repeating a formulation that starts from specific points on plastic coat hangers. These new typological analyses would prove useful when defining free-standing structures, in which the concept of balance assumes greater relevance. Here we find a correlation in the comparison between visual effect, form and the associations evoked by the title. The semantic value of Prada's titles leads us directly to the ontology of her sculptures, although it can be tremendously disorienting. She does not use a single approach to designating her titles, but alternates strategies in a complementary way. They can steer us in the direction of symbolic value, iconography, play, humour and even art history. There are no rules, but they hint at the motivations and the path that the artist has followed in the design and production of the work. They signal a direction and point to a certain cycle of ideas, intents or states of mind. 'The work leads to the title' seems to be the chosen formula. More than prescriptive, it is a form of interpretation or reinforcement of what we are contemplating. Returning to Terminal Shoots, the creeper-like form climbing the wall accentuates the signifier/signified connection in a slight but emphatic way.

In 2014, the wall evolved towards the floor with Brides' Dream (2014) and TB Creator White (2014). Zona de conflicto [Conflict Zone, 2014] and Anillo madre [Ring Mother, 2014], also free-standing sculptures and both included in the show, required a change in the artist's system of production. The very scale, complexity and technical requirements forced her to further develop her working method to generate objects that had now become (more?) enduring and somewhat removed from the ephemeral nature of her previous

work. Furthermore, in Anillo madre the material used is marble, which, like bronze, is a material quintessentially linked to sculpture, although in this case it was originally carved into mortars for domestic use. Working 'on the floor' leads to a whole series of problems requiring a new approach. Although in the process the scale increases again, it continues to be maintained within parameters that relate to the human scale: either it has to be 'accessible', not exceeding two metres in height, or it ensures the sculpture keeps to the floor plane. When adopting the latter strategy, the floor acts as a wall, although that may seem something of a contradiction. There is a return to the notion of predominantly two-dimensional sculpture: for example, that of Carl Andre. This work at floor level invites an aerial view, favoured by the avant-garde as an element of immersion in modernity. The viewer dominates the work, as for example in Veinte veces uno [Twenty Times One, 2017], or in the aforementioned Anillo madre. In Veinte veces uno there is also the recreation of a technological plane that hybridises mathematics with a future universe alien to daily life. On this plane there is simulation of the scientific but in a filmic way, as in 2001 Space Odyssey



Puntos y líneas, 2008.

or Solaris. They are aerodynamic forms, designed almost to float. We think of magnetic or non-visible forces that keep the sculpture standing, of forces in the universe that exceed the scope of human action. In fact, Anillo madre, this Saturn made with marble mortars, incorporates within its constructive skeleton a hidden system of small magnets that maintain the shape and stability of the work.

⁴ Conversation between the author and the artist October, 2020.

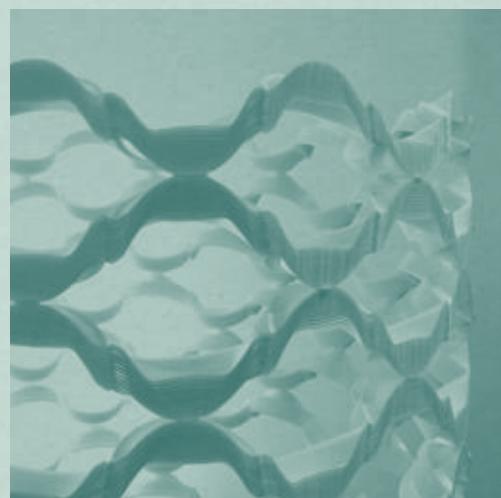
⁵ Conversation between the author and the artist October, 2020.

Brides' Dream, together with Zona de conflicto, is the artist's first attempt to tackle the idea of the monolith, a quintessential sculptural form since prehistoric times, and to which she later returns in Elixir de la eterna juventud (blanco) [Elixir of Eternal Youth (White), 2018]. Both Zona de conflicto and Elixir de la eterna juventud (blanco), included in the exhibition, operate in other areas beyond a reflection of the formal, understood in terms of form. In them we find the threat of latent violence or the promise of utopia and desire, respectively. The knives and spoons of Zona de conflicto accentuate this sculpture's journey to the level of the symbolic, which is something the artist never renounces. A place where conflict and domesticity are never too far away, yet where fragility pervades. Regarding this point, the artist explains how the selection process of the objects in her work occurs: 'The moment of selection of the object is of utmost importance since it determines the materiality of the piece and the possible reading of the object in its social dimension. But above all, this selection is intuitive, gutsy, undefined, mysterious and the origin of my energy towards a sculptural resolution.'⁴

Following a residency at C3A October 2018, Prada began to develop a body of new works that are included in this exhibition. The overwhelming scale of the architecture of C3A and MUSAC

serves as a formal framework that forced the artist to rethink the idea of scale. Prada's relationship with the architecture of each space is one of the fundamental aspects of her way of working. Although speaking in general about this binomial relationship, the artist's own words serve to set the theme: 'At first I was looking for the temporality of sculpture and the representation of the creative process. As a result, my relationship with the walls was one of dependency, I needed them to reach this temporality. This relationship with architecture was very specific, organic and mechanical at the same time, and even aggressive on some occasions, but intrinsically intimate with the architecture'.⁵

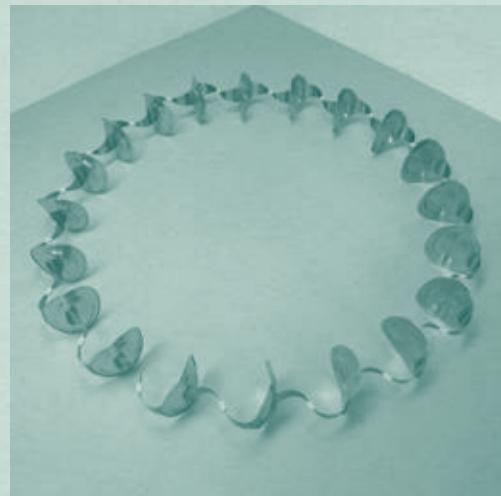
In these four new sculptures Prada moves from chaos to geometric order. Seis sólidos blancos [Six White Solids, 2020] returns us to certain minimalist strategies, at least in the descriptive titles given to works such as Sol LeWitt's Cube Structure Based on Six Modules (1971–1974). This work by Prada starts from the modular repetition of the geometric figure that forms the fundamental architectural geometric element of the Centro de Creación Contemporánea de Andalucía. Conceived for the atrium, the



Brides' Dream, 2014.

installation is twenty-metres long and about five-metres wide. This grid made of hexagons also refers to a discourse of reflection on the organic and scientific. The structure is reminiscent of plant cells magnified a million times under a microscope, a type of natural or molecular arrangement. Although the artist has already worked with hexagonal references before, here the audience is immersed in an infinite and disturbing perspective.

Insólito accidente [Unbelievable Accident, 2019] and Serpertino [Serpentine, 2019] connect with the work begun in 2014. In Serpertino Prada resumes the study of the line, which is certainly not a sculptural subject, but she also takes up the idea of sculpture and obstacle, forcing the visitor to direct their gaze towards different points in the building. Serpertino is like a huge bone, a skeleton of some extinct species, a fishbone stranded on the shore or a thorny branch. It is all of this and totally organic. It bypasses algorithms and forces us to think about how we should look at sculpture as a medium. I have always thought that the best point of view to see this work is lying face down on the gallery floor, in order to dilute the scale and be able to contemplate it. In Insólito accidente she draws on some of the resources of Serpertino, but while the latter is archaeological in nature, the former belongs to the universe of science fiction. A golf ball —fluorescent yellow—falls and bounces, passes through energy mechanisms and completes a circle. This is what Insólito accidente entails. Like a photograph by Eadweard Muybridge (1830–1904) that freezes time, one of the more unusual achievements of this work is to incorporate the temporal dimension into sculpture, just as we find in the work of Umberto Boccioni (1882–1916).



Veinte veces uno, 2017.

But also, the lightness of humour and the everyday embraced in the object. One of the most complex sculptures in Prada's career, the work opens many doors and leaves them ajar for future developments.

Pegajoso indeseado [Unwelcome Sticky, 2019] closes the cycle of works created specifically for this exhibition. A sculptural ensemble that forms a 'city' of towers with star-shaped helical forms that rotate on themselves. Coated with cracking chewing gum that adds colour to modified kitchen rolling pins. Prada has always tried to emphasise the tension of viscosity, whether by the use of Blu-Tack, silicone or resin, something that helps her reaffirm the occupation of space and enhance the dysfunction between materials. Pegajoso indeseado proposes a journey that relates the human being to sculpture and architecture. Like Ana Prada.

OBRAS EN EXPOSICIÓN

EXHIBITED WORKS

A Seis sólidos blancos, 2020

Papel higiénico, silicona
Dimensiones de ubicación específica
Producción C3A

B Zona de conflicto, 2014

Cuchillos, cucharas, pegamento
166 x 102 (Ø) cm
Fundación Helga de Alvear, Madrid/Cáceres

C Tomate/C3A, 2020

Fotografía color intervenida
77 x 100 cm
Producción C3A

D Serpentino, 2019

Jarras cerámicas, pegamento
340 x 39 x 65 cm
Producción C3A

E Monocromo culinario, azul turquesa, 1995 (2020)

Cuchillos de plástico, silicona
Dimensiones de ubicación específica
(aprox. 136 x 234 cm)
Cortesía de la artista

F Insólito accidente, 2019

Pelotas de golf, tazas y platos de café expresso,
resina epoxy, pegamento
60 x 250 (Ø) cm
Producción MUSAC

G Trenza rosa. XL, 1994 (2020)

Rulos XL, silicona
Dimensiones de ubicación específica
(aprox. 296 x 7 cm)
Cortesía de la artista

H Anillo madre, 2014

Morteros de mármol, pegamento
17 x 80 (Ø) cm
Fundación Helga de Alvear, Madrid/Cáceres

I Pegajoso indeseado, 2019

Rodilllos, chicles
Dimensiones de ubicación específica
Cortesía de la artista

J Elixir de la eterna juventud (blanco), 2018

Botes de crema de cara, pegamento
186 x 30 (Ø) cm
Estrany-de la Mota Art Advisors, Barcelona

A Six White Solids, 2020

Toilet paper, silicone
Site-specific dimensions
C3A production

B Conflict Zone, 2014

Knives, spoons, glue
166 x 102 (Ø) cm
Helga de Alvear Foundation, Madrid/Cáceres

C Tomato/C3A, 2020

Intervened colour photograph
77 x 100 cm
C3A production

D Serpentine, 2019

Ceramic mugs, glue
340 x 39 x 65 cm
C3A production

E Culinary Monochrome, Turquoise Blue, 1995 (2020)

Plastic knives, silicone
Site-specific dimensions
(approx. 136 x 234 cm)
Courtesy of the artist

F Unbelievable Accident, 2019

Golf balls, espresso cups and coffee plates, epoxy
resin, glue
60 x 250 (Ø) cm
MUSAC production

G Pink Plait. XL, 1994 (2020)

XL hair curlers, silicone
Site-specific dimensions
(approx. 296 x 7 cm)
Courtesy of the artist

H Ring Mother, 2014

Marble kitchen mortar, glue
17 x 80 (Ø) cm
Helga de Alvear Foundation, Madrid/Cáceres

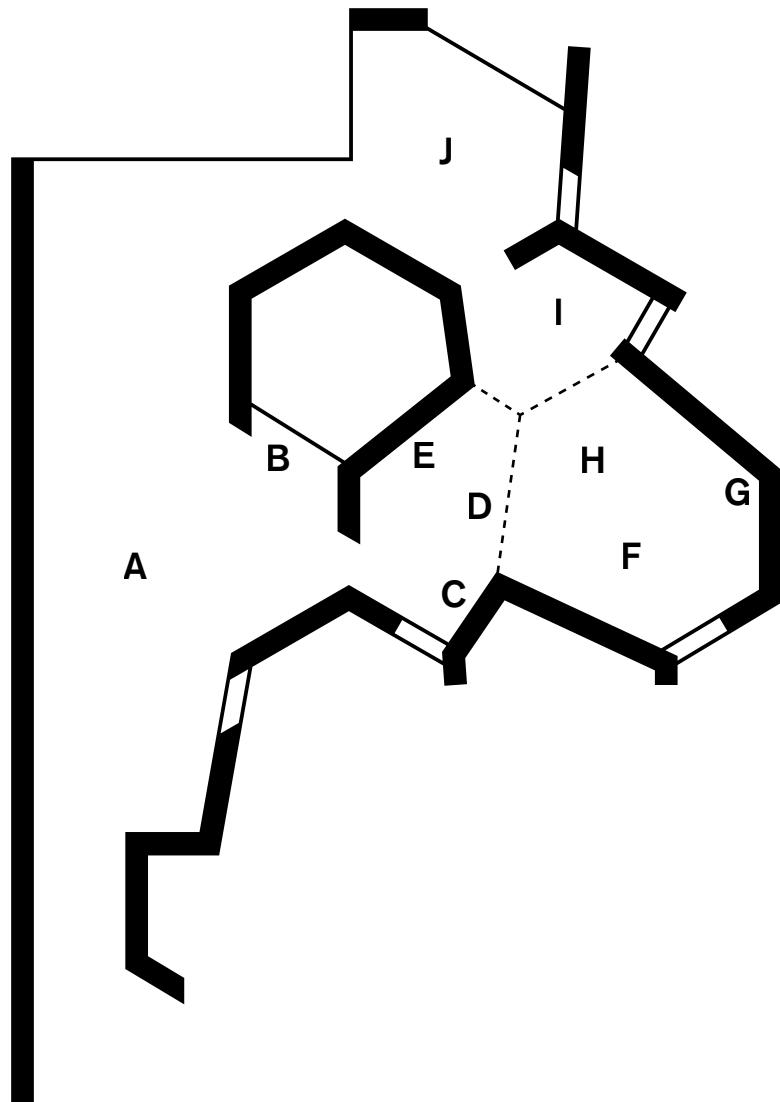
I Unwelcome Sticky, 2019

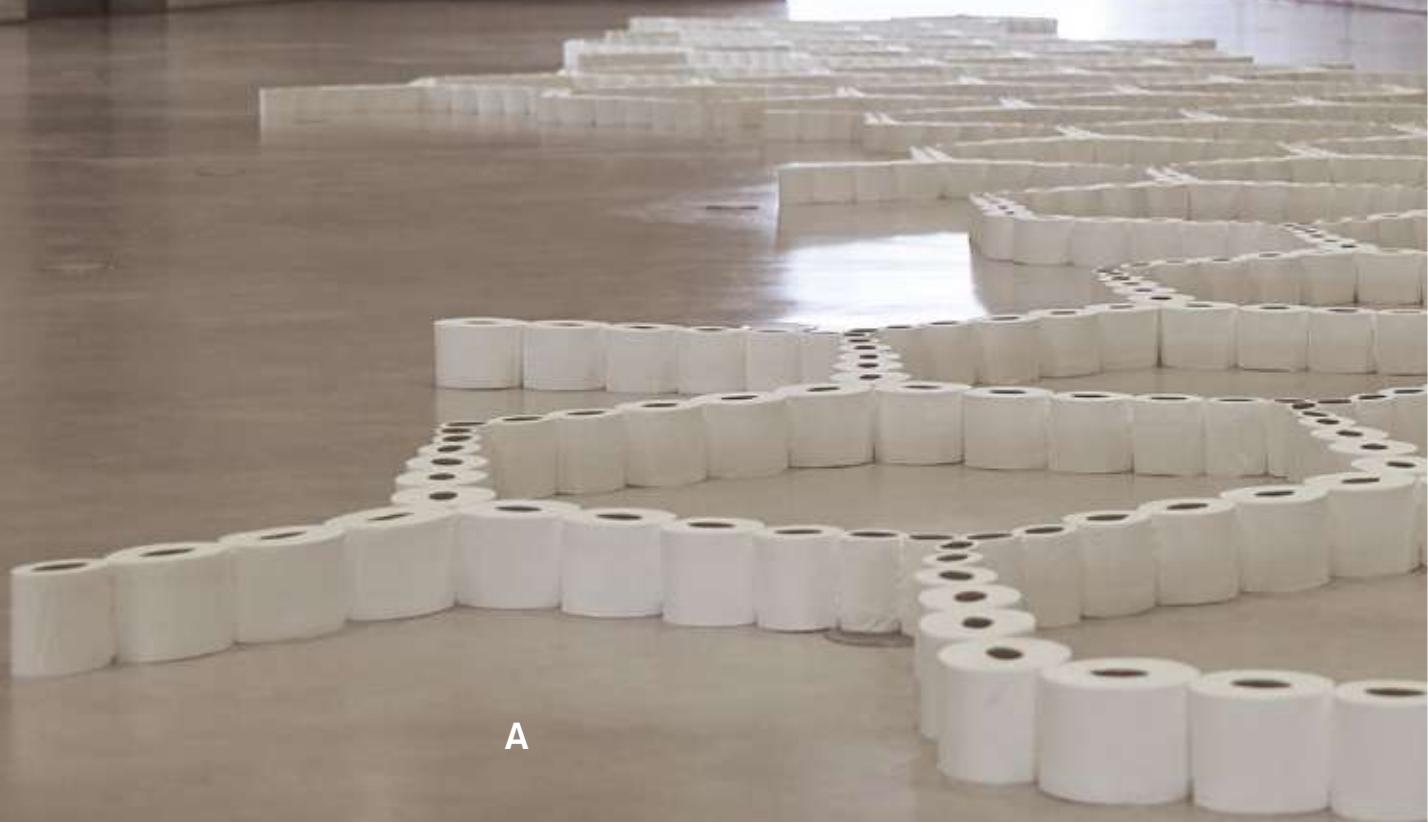
Rolls, chewing gums
Site-specific dimensions
Courtesy of the artist

J Elixir of Eternal Life (White), 2018

Cans of face cream, glue
186 x 30 (Ø) cm
Estrany-de la Mota Art Advisors, Barcelona

IMÁGENES DE LA EXPOSICIÓN
EXHIBITION IMAGES

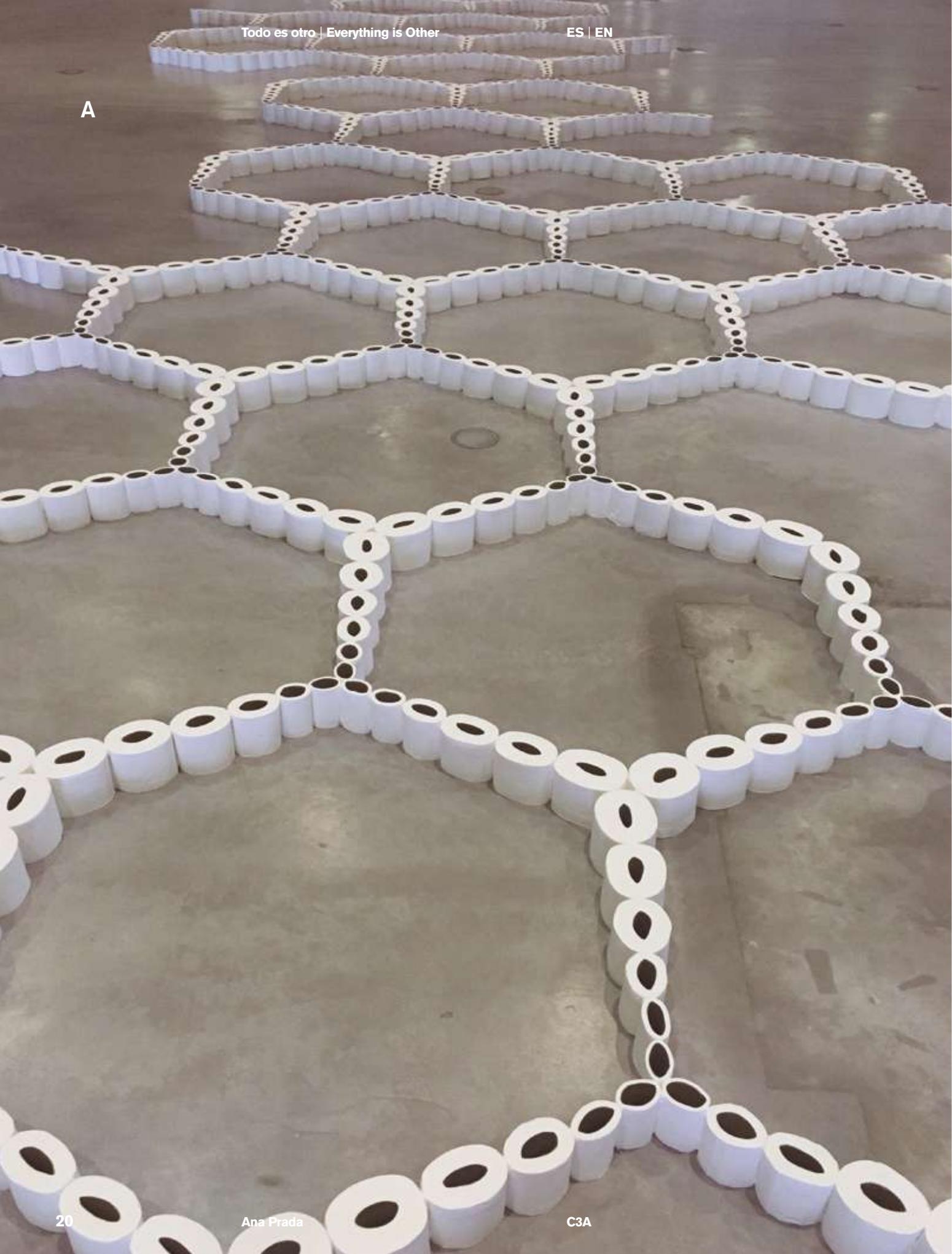




A



A







A



B

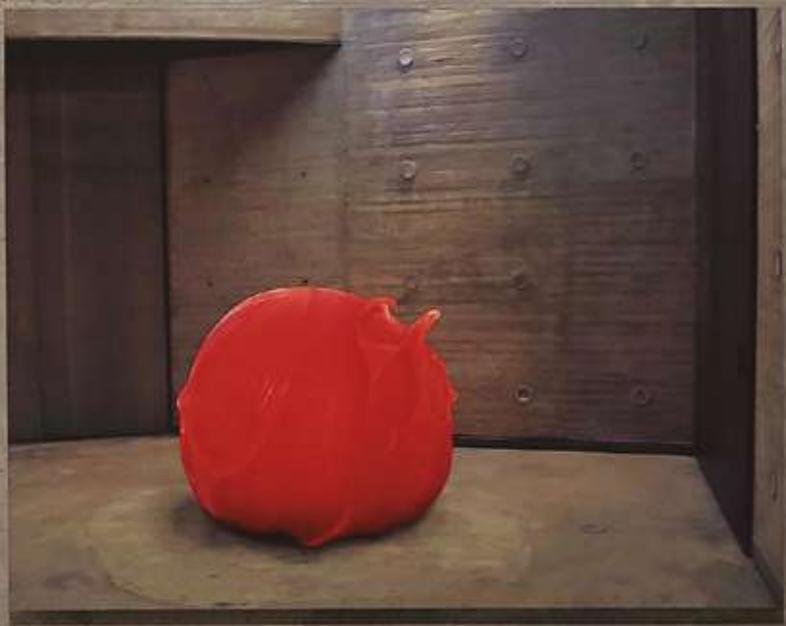
B







B



C





F

C





D





D

H

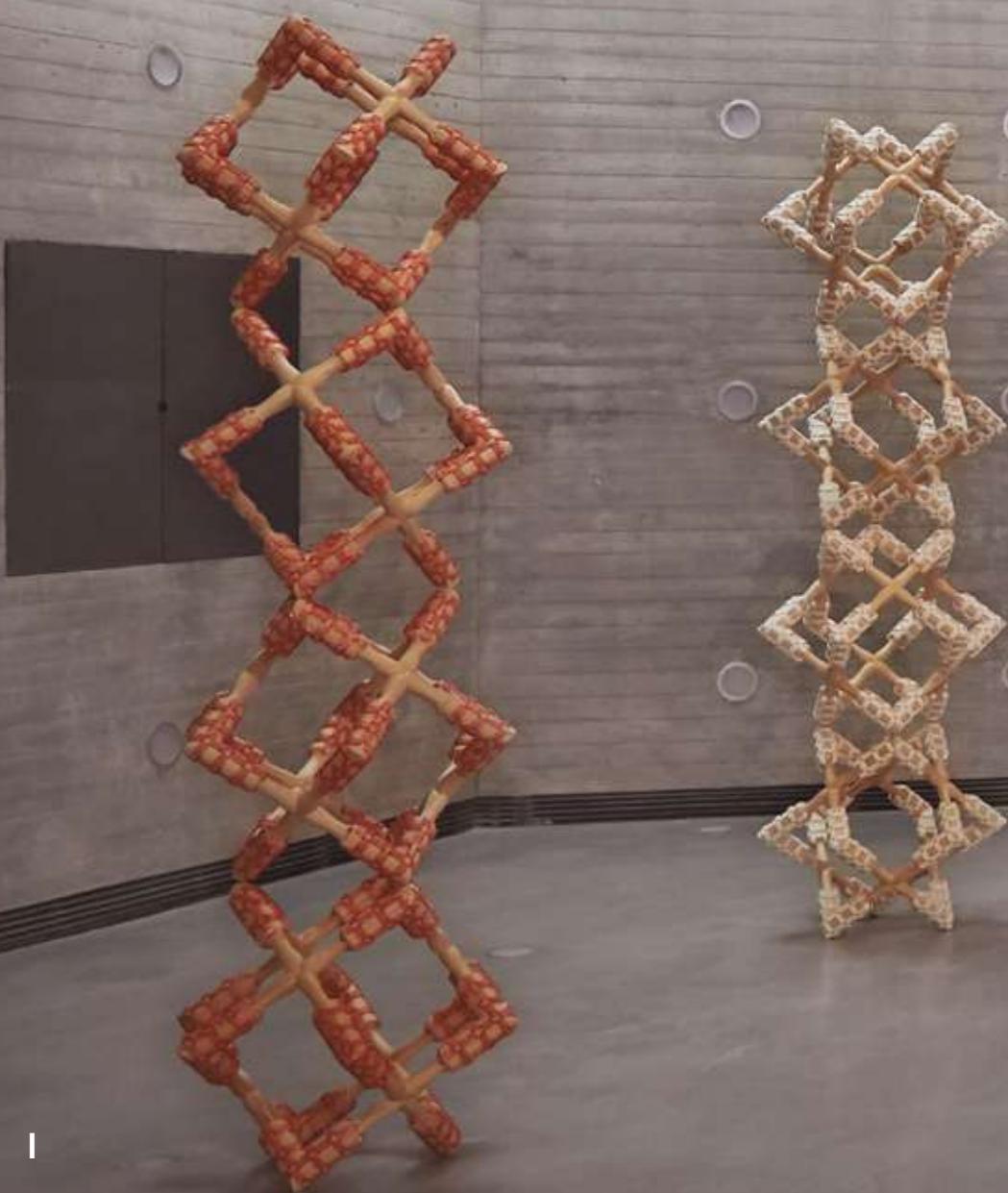


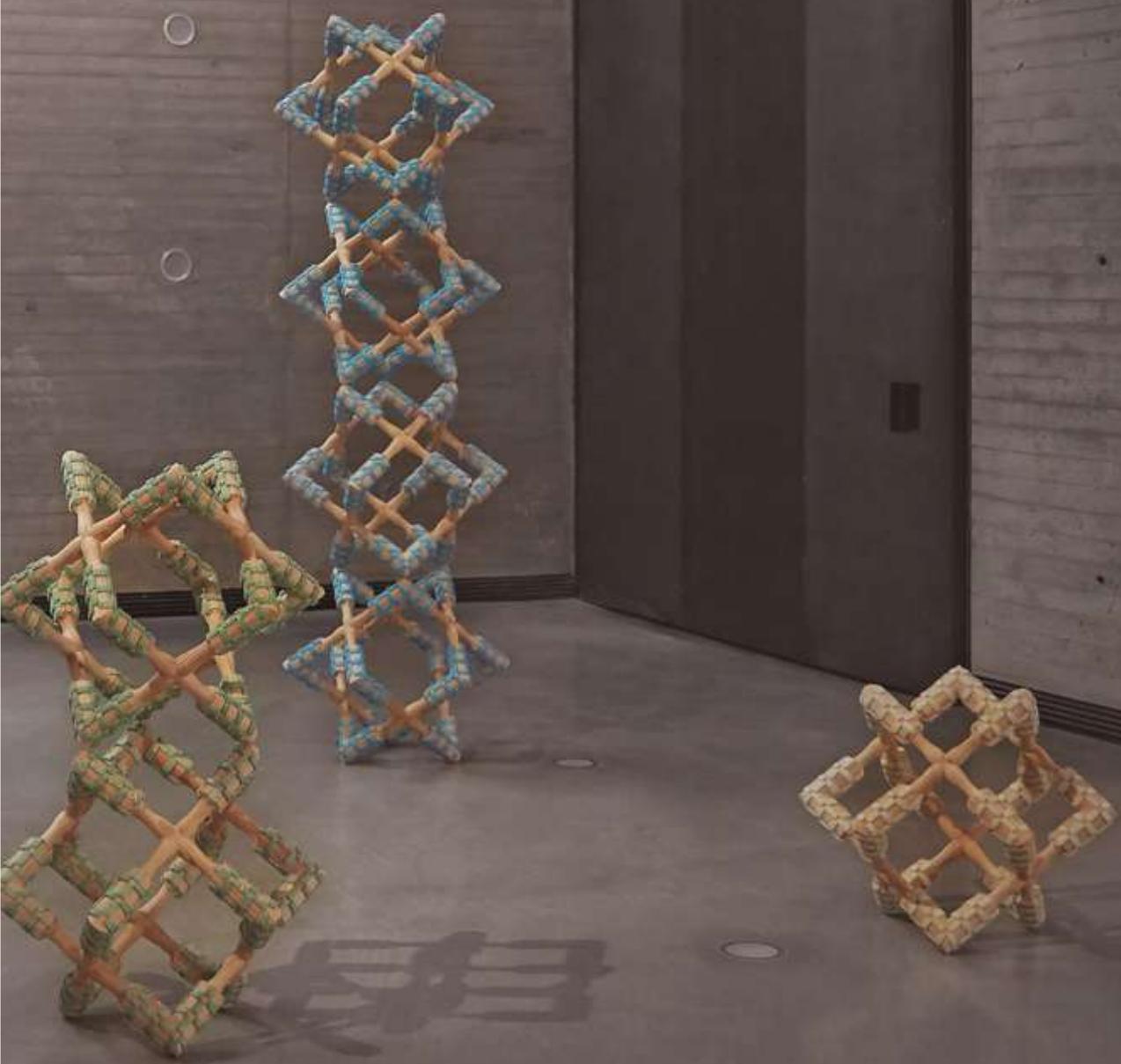


E











G

G









F



F





J

J



JUNTA DE ANDALUCÍA | GOVERNMENT OF ANDALUSIAPresidente | President

Juan Manuel Moreno Bonilla

CONSEJERÍA DE CULTURA Y PATRIMONIO HISTÓRICO | MINISTRY OF CULTURE AND HISTORIC HERITAGEConsejera | Minister

Patricia del Pozo Fernández

Viceconsejero | Deputy Minister

Alejandro Romero Romero

Secretaría General de Innovación Cultural y Museos | General Secretary of Cultural Innovation and Museums

Mar Sánchez Estrella

CENTRO ANDALUZ DE ARTE CONTEMPORÁNEODirector | Director

Juan Antonio Álvarez Reyes

Conservadora Jefe del Servicio de Actividades y Difusión | Head of Activities and Communication

Yolanda Torrubia Fernández

Conservador Jefe del Servicio de Conservación | Head of Conservation

Bosco Gallardo Quiros

Jefe del Servicio de Administración | Head of Administration

Luis Arranz Hernán

Dirección Artística del Centro de Creación Contemporánea de Andalucía | Artistic Director at the Centro de Creación Contemporánea de Andalucía

Álvaro Rodríguez Fominaya

Gerente del Centro de Creación Contemporánea de Andalucía | Manager at the Centro de Creación Contemporánea de Andalucía

Francisco Álvarez Expósito

EXPOSICIÓN | EXHIBITIONComisariado | Curator

Manuel Olveira Paz

Álvaro Rodríguez Fominaya

Coordinación | Coordination

Elena González Alcántara

Restauración | Conservation

José Carlos Roldán Saborido

Teresa Torres Pedregosa

Coordinación de Montaje | Exhibition Production Coordination

Guillermo Garrido Giménez

Faustino Escobar Romero

Asistencia de Montaje | Production Team Ingeses

José Manuel Blanes

Manuel Guillén

Juan Luis Porras

Prensa y Difusión | Press Office and Media Relations

Marta Carrasco Benítez

Servicios Informáticos | IT Department

Juan de Dios Fernández Diez

Gestión Administrativa | Administration

María Álvarez Carpintero

Nieves Cano Pérez

Cristina García Montañés

Magdalena Roldán Escudero

Francisco Ángel Salces Castillero

Francisco Tirado Gil

Educación y Visitas Guiadas | Education and Guided Visits

Noelia Centeno González

Diseño Gráfico | Graphic Design

ZUM Creativos

PUBLICACIÓN | PUBLICATIONEditor | Publisher

JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico

MUSAC, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León

Coordinador editorial | Editorial Coordinator

Helena López Camacho

Textos | Texts

Álvaro Rodríguez Fominaya

Manuel Olveira

Diseño | Design

ferranElOtro Studio

Fotografías de la exposición | Exhibition photographs

Pablo Ballesteros

Traducción | Translations

Keith Patrick, Maite Lorés

Imprenta | Printer

Gráficas Apel S.L.

ISBN (C3A): 978-84-09-26298-4

D.L.: SE-2158-2020

© Los autores por sus textos | The authors for their texts

© Los autores, C3A y MUSAC por las imágenes | The authors, C3A and MUSAC for the images

© C3A and MUSAC de la presente edición | C3A and MUSAC for this edition

Agradecimientos | Acknowledges

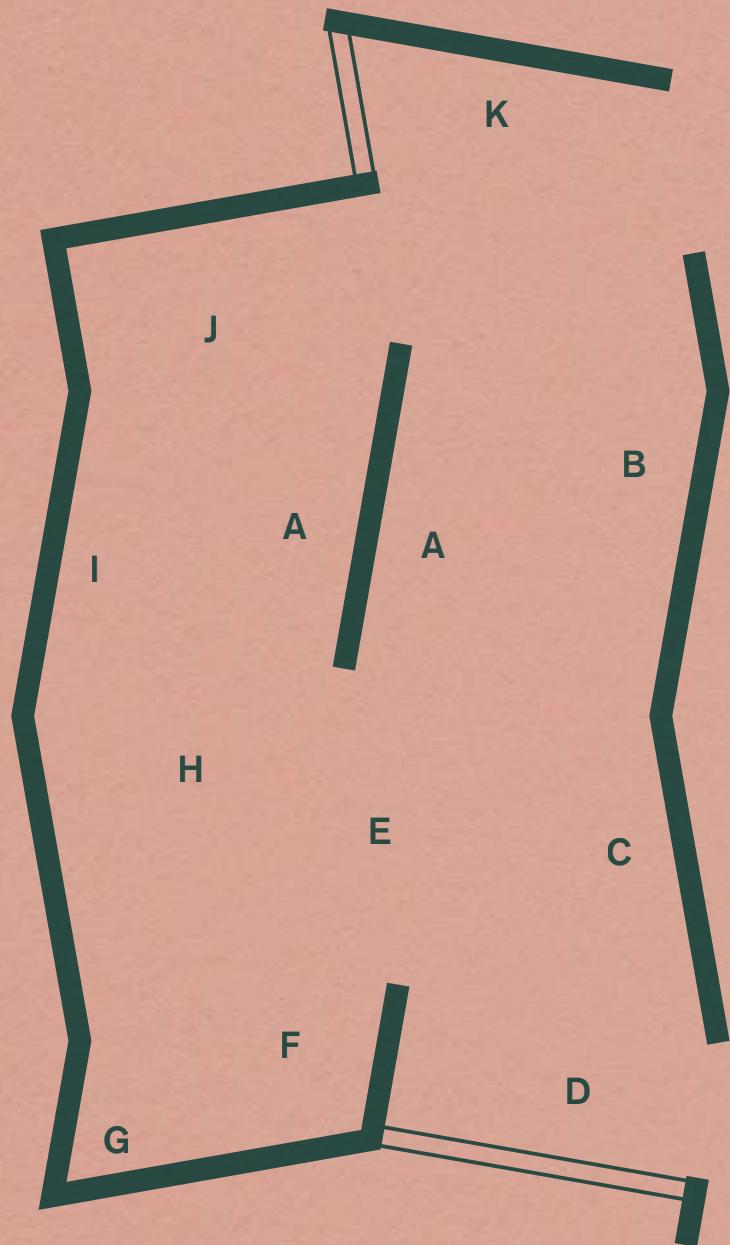
Estrany-de la Mota Art Advisors, Fundación Helga de Alvear, Madrid/Cáceres

ANA PRADA

TODO ES OTRO
EVERYTHING IS OTHER

31.10.2020

28.02.2021



GALERIA ■ HELGA DE ALVEAR



CASTILLA Y LEÓN



Junta de
Castilla y León

@15_MUSAC



MUSAC

Museo de

Arte Contemporáneo

de Castilla y León

Calle de la Constitución, 15

24001 LEÓN

España

Tel. +34 987 22 00 00

Fax +34 987 22 00 01

E-mail: musac@musac.es

www.musac.es

Facebook: <https://www.facebook.com/musac.es>

Twitter: [@musac_es](https://twitter.com/musac_es)

Instagram: [@musac_es](https://www.instagram.com/musac_es)

YouTube: https://www.youtube.com/musac_es

LinkedIn: <https://www.linkedin.com/company/musac/>

YouTube: [@musac_es](https://www.youtube.com/musac_es)

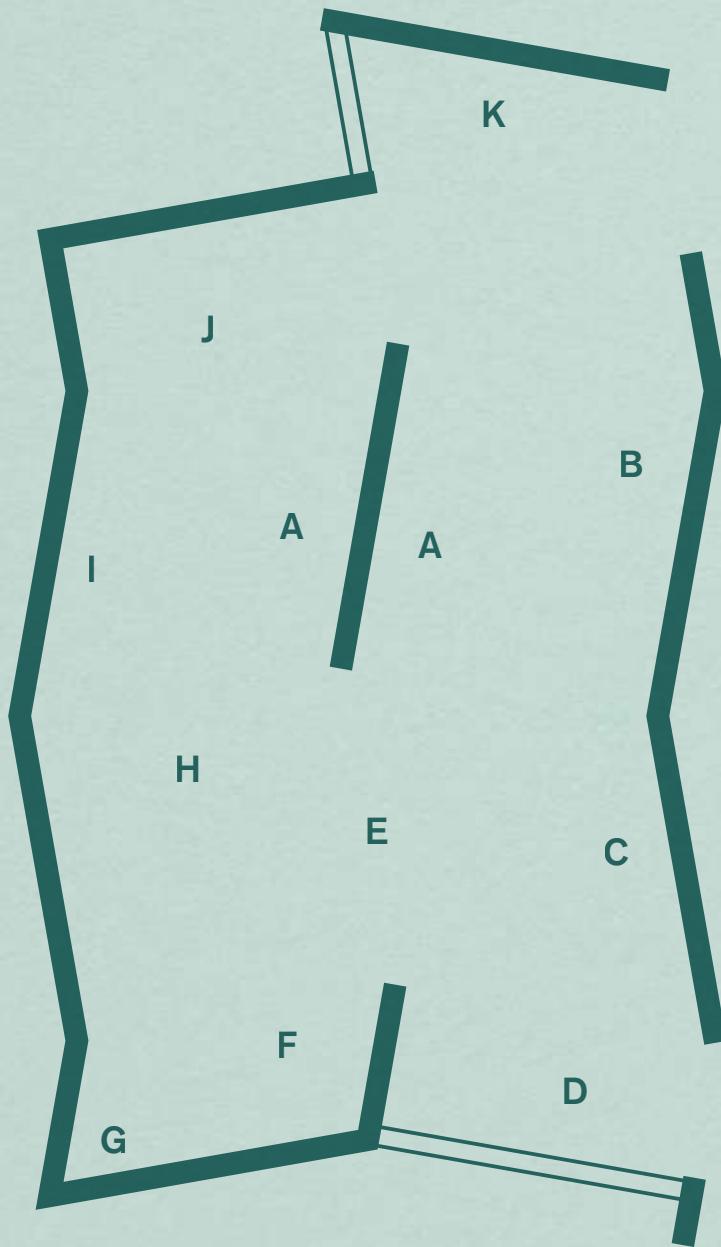
Twitter: [@musac_es](https://twitter.com/musac_es)

Instagram: [@musac_es](https://www.instagram.com/musac_es)

ANA PRADA

TODO ES OTRO
EVERYTHING IS OTHER

31.10.2020
28.02.2021



GALEORIA ■ HELGA DE ALVEAR



Junta de
Castilla y León



Museo de Arte Contemporáneo
de Castilla y León

@15_MUSAC

Junta de Andalucía
Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico
CENTRO ANDALUZ DE ARTE CONTEMPORÁNEO



ISBN (MUSAC): 978-84-92572-89-2
9 788492 572892

MUSAC, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León

ÍNDICE | INDEX

**4 Ana Prada
Objeto en entredicho**
Manuel Olveira

**10 Ana Prada
Interrogating the Object**
Manuel Olveira

**16 Obras en exposición
Exhibited works**

**17 Imágenes de la exposición
Exhibition images**

49 Créditos | Credits

Ana Prada
Objeto en entredicho
 Manuel Olveira

El empleo de herramientas y objetos ha sido determinante para la humanidad hasta el punto de que no sería ni pensable ni posible sin ellos. El manejo de útiles dio a los primeros homínidos una ventaja evolutiva y adaptativa fundamental de forma que nuestra relación con el objeto nos fundamenta como especie. Los útiles, por tanto, mantienen una íntima vinculación con la cultura que los posibilita, con la persona que los crea y con la que hace uso de ellos.

La fascinación por ciertos objetos y sus encuentros aparece tempranamente en la historia. En los gabinetes de curiosidades o cuartos de maravillas de los nobles de finales del Medievo y de los burgueses del Renacimiento se exponían objetos exóticos y curiosos, sumamente apreciados, a veces ensamblados entre sí o en contacto con oro, plata y piedras preciosas para remarcar su valor. A las fascinaciones naturalistas por animales exóticos y objetos raros o singulares se unían las fascinaciones mitológicas por seres inexistentes; de forma que la parte real y la parte proyectiva, la objetiva y la subjetiva que hay en todo objeto se amalgama al capricho, gusto o necesidad de quien lo colecciona. Así, en esta atmósfera de interés y sugestión por algunos objetos y materiales, conchas de nautilus se engastan en oro y se convierten en copas, los corales salen de los candelabros y actúan como brazos, los huevos de avestruz son montados en plata, las semillas exóticas se mezclan con plumas y un largo etcétera.

La atracción por algunos objetos y por la inesperada relación entre algunas cosas sin aparente conexión ha estado presente en la historia del arte, desde las vanitas barrocas a los collages cubistas pasando, sobre todo, por las propuestas surrealistas inspiradas en el seminal canto VI de Los Cantos de Maldoror del Conde de Lautréamont. En esa obra, publicada en 1869, se enuncia la conocida frase

«Bello [...] como el encuentro fortuito de una máquina de coser y un paraguas sobre una mesa de disección»¹ que tanta repercusión habría de tener en la historia del arte contemporáneo.

Esta referencia literaria fue inspiradora para los surrealistas y su relación con los objetos cotidianos. De hecho, organizaron una exposición, Les objecteurs, entre diciembre de 1965 y enero de 1966 en las galerías Jacqueline Ranson, Jean Larcade y Galerie J. Contando como comisario de la misma con Alain Jouffroy, un crítico en la órbita de André Breton, esta exposición mostró diferentes artistas que podemos calificar como postduchampianos (Pommereulle, Raynaud, Arman, Spoerri...) en tanto que una parte de su producción reevaluaba el estatus y la función abierta de los objetos.

Pero esta querencia por el objeto no era nueva en el ámbito de los surrealistas. André Breton había organizado ya en mayo de 1936 en la galería Charles Ratton una exposición que llevaba el ilustrativo título de Exposition surréaliste d'objets. En ella Salvador Dalí expuso una obra con un título también muy explícito: Bandeja de objetos (1936) en la que coexisten zapatos y moldes de pies, chocolate, guantes o una caja de cerillas. El artista presentó esta obra en parte a modo de alusión a la idea del objeto surrealista como objeto de pensamiento que había reivindicado en su texto «Honneur à l'objet!»² de 1936.

Este interés por el objeto había fraguado en la producción de Dalí desde principios de la década de los años treinta: ya en 1931 publica el artículo «Objets surréalistes» en Le surréalisme au service de la révolution³, que se convierte en un manifiesto teórico sobre las nuevas posibilidades del objeto onírico propuesto por Breton, en 1932 publica «The Object as Revealed in Surrealist Experiment»⁴ y en 1936 el ya citado «Honneur à l'objet!». En la misma época escribe su texto

¹ LAUTREAMONT, Conde de, Los Cantos de Maldoror, Madrid: Cátedra, 2008, p. 295.

² DALÍ, Salvador, Obra Completa, Vol. IV, Ensayos 1, Barcelona, Figueres, Madrid: Destino, Fundació Gala-Salvador Dalí, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2005, pp. 431–443.

³ *Op. cit.*, pp. 226–231.

⁴ *Op. cit.*, pp. 254–269.

«Psychologie non euclidienne d'une photographie» que fue publicado en 1935 en la revista Minotaure. En él se centró en analizar una fotografía encontrada, más concretamente en un detalle de la misma: una bobina de hilo posada en una acera, un humilde objeto que revela la parte de irrealidad metafísica del fetiche activado por la intuición. Escribe: «Son exactamente esas bobinas sin hilo, esos objetos deplorables en su insignificancia los que, en ese momento, nos hacen perder a nosotros, los surrealistas, el mayor y el mejor de nuestros tiempos y el mayor y el mejor de nuestro espacio...»⁵.

El acercamiento al objeto no solo ha sido protagonizado por los surrealistas sino que ha permeado en muchas áreas de la cultura moderna y contemporánea en tanto que abre espacios de investigación y experimentación. Aunque solo sea de pasada, desde un encuadre distinto al surrealista, es obligado fijarse en el poeta Francis Ponge, a quien relacionamos sobre todo con su fundamental Tomar partido por las cosas, escrito entre 1928 y 1937, pero publicado en 1942. En un texto de La rabia de la expresión escrito en 1941, leemos lo que parece el ideario de Ponge: «Volver siempre al objeto mismo, a lo que es en bruto, lo que tiene de diferente: diferente en especial de lo que ya (en este momento) he escrito sobre él. [...] Reconocer el derecho preferente del objeto, su derecho imprescindible, oponible a cualquier poema...»⁶.

La insistente manipulación del objeto en la obra de Ana Prada (Zamora, 1965) da cuenta de este trato necesario e inacabable, algo que la artista traduce también en términos de extensión, que podemos relacionar con las variaciones características del poeta. Y en otro texto de Ponge fechado en 1938 y también incluido en La rabia de la expresión, se lee: «A propósito de cualquier cosa, incluso de un objeto familiar para el hombre desde hace milenios, queda mucho por decir. Y

tiene interés que sea dicho. No solo por el progreso de la ciencia, sino por el (moral) del hombre mediante la ciencia.»⁷

Este campo de operaciones sobre el objeto y este interés por «decir» algo más —o más exacto— sobre los útiles cotidianos ha sobrevolado sobre todas las actitudes vanguardistas hasta desembocar en la radicalidad de la obra de Marcel Duchamp. Muchos encuentros fortuitos e inesperados entre diversos objetos se han producido en el arte y en la cultura popular del siglo XX: ensamblar una rueda de bicicleta en un taburete (Marcel Duchamp, Bicycle Wheel, 1913), añadir clavos a una plancha de ropa (Man Ray, The Gift, 1921), destruir un piano con un hacha (James W. Horne, Big Business, 1929), utilizar una langosta como auricular de teléfono (Salvador Dalí, Lobster Telephone, 1936), forrar con piel una taza de té (Meret Oppenheim, Le déjeuner en fourrure, 1936), colocar un loro disecado al lado de una antigua caja de música (Joseph Cornell, Fortune-Telling Parrot for Carmen Miranda, 1939), dar heno y agua a un piano (La Monte Young, Composition #1, 1960), cortar la corbata de John Cage (Nam June Paik, Study for Pianoforte, 1960), trasvasar agua en diferentes botellas dispuestas en círculos (Tomas Schmit, Zyklus für Wassereimer, 1962), cortar un piano con un serrucho (Philip Corner, Piano Activities, 1962), colocar cuarenta alarmas y un televisor sobre una bicicleta (Wolf Vostell, Radar Alarm F, 1969) y un largo etcétera.

Estos son algunos ejemplos de la lista interminable de casos de utilización de objetos con fines más o menos humorísticos, provocadores, impactantes, violentos o intempestivos, muchos de ellos destructivos y todos ellos tan trascendentales para el arte como los *readymade* y los *found object* u *objet trouvé* duchampianos cuya más radical expresión quizás fue Fountain (1917). En general, se trata de acciones, producciones u obras en las que se entremezcla la

⁵ DALÍ, Salvador, «Psicologie non euclidienne d'une photographie», en Qui 2, L'archangelisme scientifique, París: Denoël/Gonthier, 1971, p 54.

⁶ PONGE, Francis, La soñadora materia. Tomar partido por las cosas. La rabia de la expresión. La fábrica del prado, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2006, p. 163.

⁷ Op. cit., p. 195.

fascinación y/o la violencia provocadas por los objetos en la percepción humana de la realidad circundante que estos pueblan. En todo caso, lo que está presente siempre es la fundamental relación que existe entre los objetos y la psique de la humanidad y la perturbación o influencia que ésta ejerce sobre ellos y viceversa.

De un modo muy evidente, la relación con el objeto es fundamental en el trabajo de Ana Prada, tal y como la propia artista afirma: «Cuando se la pregunta qué le inspira como artista, Ana Prada responde: 'objetos, objetos, objetos'»⁸. Pero los objetos que «Prada usa en su obra no pueden ser reducidos a una representación idéctica de la realidad sino que existen como una configuración sintáctica de signos y relaciones asociativas»⁹. Esa vinculación asociativa deriva de la estrecha relación entre el objeto real y la proyección psíquica del mismo a la que estamos aludiendo.

El trabajo de Prada apunta que tal es el poder de algunos objetos que al tocarlos se accede perceptivamente a otra dimensión. Sobre ello escribe el poeta Jaime Saenz en La piedra imán: «Nada sería que las manos tocasen los objetos, pero la cosa es que las manos tocan lo mágico al mismo tiempo que los objetos, / y con esto lo mágico toca las manos. / Nadie dice que los objetos son mágicos, ni tiene para qué decirlo, ya que obviamente lo son, una y mil veces, con absoluta evidencia. / Sin embargo, tan solo para muy pocos los objetos son mágicos, y para los más dejan de serlo. / Pues hay quienes niegan toda virtud mágica a los objetos, por lo que los objetos a su vez se ocultan a sus ojos, / y solo les muestran su exterioridad negándoles sus secretos»¹⁰.

Estas impresiones perturbadoras para la mente humana revelan cruces inesperados y profundas afinidades subterráneas que exploraron tanto la vanguardia artística

como el cine de *gags* físicos o *slapstick*, de modo eminentemente seminal Georges Méliès, porque comparten el mismo interés por la desviación de los objetos de su rol cotidiano, el juego con las expectativas, la destrucción y un cierto anarquismo. Una parte del poema «*La silla*» de Gertrude Stein es muy reveladora de la manifestación de estos intereses en diversas áreas de la cultura, además de en el cine: «Práctica de la medida, práctica del signo que significa, que de verdad significa una traición necesaria al demostrar que hay desgaste»¹¹. Una obra de Peter Fischli y David Weiss, Der Lauf der Dinge (1987), representa la continuidad en el ámbito del arte de la exploración fascinada y perturbadora del mundo de los objetos. En ella, los principios de la casualidad, la causalidad y la finalidad contienen aspectos conocidos e insospechados, propiedades consensuadas e inesperadas y rasgos que le son propios a los objetos que aparecen en el video y otros que están, o parecen estar, en sus antípodas.

La película juega con el estatuto lúbil, flotante e incierto de la función y definición de los objetos susceptible de poner en cuestión la identidad, el rol o la expectativa que tenemos de las cosas. La indefinición de los objetos y la indecisión de su comportamiento produce una expectación flotante y nada clara y una identidad o definición objetual en entredicho. Los objetos dudan o ponen en duda su identidad, su intencionalidad y su finalidad. Por eso nos hacen dudar. Por eso nos hacen interrogar. Eso que vemos en el filme es lo que podemos colegir al observar con atención los objetos que nos rodean toda la vida. Vistas en profundidad, la casualidad puede no ser tan azarosa y volátil, la causalidad quizás es solo una apariencia debida a la expectativa mayoritaria y la función una utilidad derivada de la costumbre.

Poner en solfa la identidad y funcionalidad de los objetos implica tanto la complicidad

⁸ LORÉS, Maite, «Ana Prada: What's in an object?», en Ana Prada, Nottingham: Angel Row Gallery, 2000, p. 1.

⁹ Op. cit., p. 2.

¹⁰ SAENZ, Jaime, La piedra imán, Madrid: Libros de la resistencia, 2018, p. 50.

¹¹ STEIN, Gertrude. Botonés blandos, Madrid: Abada editores, 2011, p. 44.

¹² DE DIEGO, Estrella, «Desde una esquina, las apariencias se hacen aparentes», en *Ana Prada*, Madrid: MNCARS, 1995, p. 6.

¹³ CLEMENTE, José Luis, «Dos en uno. Ana Prada y el estado de las cosas», en *Ana Prada*, Valencia: Sala Parpalló, 2010, p. 18.

de la mirada, que debe entrar en un juego lábil y ambivalente, como del objeto, que debe dejarse embaukar en el juego. Objeto y mirada se confabulan en la obra de Ana Prada para ponerle trampas a la cotidaneidad. Como afirma Estrella de Diego, los objetos engañan, enredan y engatusan a la mirada porque «... es posible que no sean lo que parecen —ni siquiera lo que aparentan— y esa simplicidad sea la primera de una serie de trampas en las que la artista va entrelazando a la mirada, presa de sus progresiones geométricas»¹².

Muy a menudo, la artista organiza los objetos que utiliza siguiendo un ritmo o un patrón que hacen que ocupen el espacio de forma muy animada pero completamente imposible para un objeto, tal y como ocurre en *Monocromo culinario, azul turquesa* (1995 [2020]). Por mucho que el objeto sea cotidiano y hasta vulgar, como por ejemplo los cuchillos de plástico que componen esta pieza, la forma de relacionarse con otros objetos iguales y el patrón que crean en la pared o en el suelo donde son dispuestos, los aleja totalmente de la experiencia que habitualmente tenemos de los mismos.

Contradicriendo las concepciones de Hume, el hábito quizás es lo más engañoso de la experiencia humana porque, si bien permite operar en el mundo a través del re-conocimiento, desde luego no facilita su conocimiento. Sería tranquilizador pensar que una pelota de tenis es una pelota de tenis y que una taza de café es una taza de café y, además, que ambos objetos pertenecen a ámbitos de la vida no relacionados. Pero a la luz de la condición, definición y función lábil de los objetos, en lugar de distinciones ordenadas, los seres humanos percibimos que los objetos, utensilios y herramientas más comunes y cotidianos se empujan inquietos en un difuso gradiente de conciencia, con la inteligencia humana tan sorprendida como alterada por su inestabilidad.

Más allá de su «simple» condición de cosas, la manipulación, el corte, la ubicación, la repetición o las relaciones entre objetos aparentemente diferentes —por citar algunos procedimientos usuales en la obra de Prada— abren los objetos cotidianos a otras lecturas. La pieza *Insólito accidente* (2019) surge del encuentro y la unión entre unas tazas y platillos de café y unas pelotas de golf que generan un ritmo en el espacio como si de fotogramas de su/s movimiento/s se tratara. Ello «...da lugar a situaciones perceptivas ambiguas, mientras proyecta un sentido lúdico y poético, que no hace sino activar el desconcierto en el espectador»¹³.

Las referencias cotidianas que expanden lo conocido hasta lo que está por conocer, el encadenamiento inesperado de los objetos, la aparente irracionalidad de las situaciones, la desorientación, la presencia de materiales insospechados, el humor y el humor negro, el principio de no contradicción siempre activado, el gusto por la desviación y la bifurcación y las coyundas insospechadas participan de una estética y una ética de inspiración surrealista que problematizan la identificación y uso habituales de los objetos cotidianos.

La tozuda reiteración de Gertrude Stein en el famoso verso del poema «Sagrada Emilia», «Rosa es una rosa es una rosa es una rosa», descoloca tanto al objeto vaciándolo, tornándolo insignificante, que logra devolverle como nueva su realidad única de significante. Descolocar el objeto no solo aporta nuevos sentidos añadidos al mismo, pues en primer lugar nos devuelve al objeto como tal, apartado de las consolaciones de la rutina. Lo desmontado no es necesariamente el objeto, aunque Prada con frecuencia los desmonte literalmente; lo desmontado son las convenciones semánticas.

Tal ocurre en la obra fotográfica *Calcetines/MUSAC* (2020) en la que

¹⁴ Op. cit., p. 34.

¹⁵ STEIN, Gertrude, op. cit., p. 50.

¹⁶ KERTÉSZ, Imre, Yo, otro. Crónica del cambio, Barcelona: Acantilado, 2002, p. 5.

¹⁷ STEIN, Gertrude, op. cit., p. 53.

¹⁸ LACAN, Jacques, El seminario. Libro 4. La relación de objeto, Buenos Aires: Paidós, 2010, p. 28.

la artista desmonta las convenciones semánticas y juega con el objeto, el espacio en el que se ubica, la expectativa, su funcionalidad y, sobre todo, la propia identidad del objeto que queda en entredicho. Manipular, decontextualizar, reutilizar y magnificar son algunas de las estrategias que utiliza en este tipo de obras, entre las que se encuentran Objetos apropiados (Monuments to Fiddling). Anónimo. Tate Modern y Objetos apropiados (Monuments to Fiddling). Concha. Serpentine Gallery, ambas de 2003, incluidas en la Colección MUSAC. Tal y como afirma la artista en la entrevista con José Luis Clemente para su exposición en la Sala Parpalló entre 2009 y 2010: «Me interesa cierta manipulación aunque sea mínima, aunque se entienda como [se refiere al objeto] encontrado. Esas pequeñas trampas creo que son interesantes. Las reducciones de la identidad vienen dadas también por ese cambio de escala que puede dar la fotografía. Un objeto pequeño, como una tiritita, si lo llevas a otra escala le haces perder identidad»¹⁴.

En la fotografía, Ana Prada encuentra otro espacio para la redefinición del objeto y de su identidad, dejándolo y dejándola en entredicho. De nuevo, la poesía, en este caso la de Gertrude Stein, nos ilumina sobre lo resbaladizo del tamaño y la escala o sobre el problema de la decisión: «MALAQUITA. / En ningún tamaño es la misma cuchara repentina. La cuchara repentina es la herida de la decisión»¹⁵. Al adentrarnos en la identidad, el uso y el poder del mundo de los objetos que nos rodean, descubrimos que desconocemos mucho más de lo que creemos conocer. De hecho, en sí misma la identidad es una ficción aplicable tanto a los seres humanos como a los objetos. Leemos en Imre Kertész una frase reescrita a partir de un texto de Rimbaud: «Yo: una ficción de la que a lo sumo somos coautores»¹⁶. Por ello, una persona podría decir «yo soy otro» y un objeto «todo es otro». Pareciera

que no nos reconocemos tanto en lo que somos o tenemos como en lo que nos falta, no tanto en nuestro volumen cuanto en los vacíos y las ausencias y no tanto en lo factual como en lo potencial. Por lo mismo, lo que es un objeto parece depender más de la ausencia, la falta, el vacío o lo potencial. Antes que la ciencia, semeja anunciarlo la poesía: «ROSAS ROSAS / Fresca rosa rosa y cortado un clavel colorado, un colapso, la compra de un agujero, algo menos de calor»¹⁷.

Ausencia, vacío, falta, deseo, ficción, fantasma... El carácter espectral del objeto sobrevuela los textos de Donald Woods Winnicott y Jacques Lacan. El objeto —concebido así como fantasmático, desubicado y hasta alucinado— sobresale del fondo de una realidad angustiante, de debajo de la realidad común o del lado más insidioso e insospechado de la cotidianidad sembrando inquietudes, aperturas, vacíos o faltas. Lacan en el «Seminario 4», afirma: «El objeto se presenta de entrada en una búsqueda del objeto perdido. El objeto es siempre el objeto vuelto a encontrar, objeto implicado de por sí en una búsqueda...»¹⁸. O sea, toda relación con el objeto parte siempre de una falta, vacío o ausencia sin que quede claro si el acceso al objeto supone el acceso a la realidad porque no podemos tener seguridad alguna sobre la propia realidad del objeto. Antes bien, para Lacan, éste es un objeto de deseo inalcanzable denominado «objeto a» y también «objeto metonímico» que rige o conduce el inconsciente humano porque se siente interpelado por el objeto «en una búsqueda».

El concepto «objeto a» es introducido en la obra de Lacan en los años sesenta al profundizar en los postulados freudianos del objeto perdido del deseo y del objeto de la pulsión, y va teniendo diversas funciones en el texto lacaniano según el momento de la teoría en que va operando. Sucesivamente despliega varios

¹⁹ *Op. cit.*, p. 37.

²⁰ SAENZ, Jaime, *op. cit.*, p. 50.

²¹ WINNICOTT, Donald Woods, *Realidad y juego*, Barcelona, Buenos Aires: Gedisa, 2012, p. 24.

²² *Op. cit.*, p. 148.

²³ *Op. cit.*, p. 149.

²⁴ LACAN, Jacques, *op. cit.*, p. 28.

²⁵ WINNICOTT, Donald Woods, *op. cit.*, p. 156.

²⁶ La artista a menudo corta, manipula, agujerea, clava y ensambla diversos objetos. Algunos de ellos, no se conservan tras la realización de la obra para la exposición.

significados, usos o acepciones, por eso el «objeto a» es resto o plus de goce, causa de deseo u objeto del fantasma, objeto de identificación o de fijación, etcétera. En cierta consonancia con el objeto transicional de Winnicott, Lacan inventa estas formulaciones para acercarse a la hiancia, al agujero o a la ausencia que define al propio objeto y que desencadena el deseo en el sujeto.

El hueco o la falta que estimula el deseo está en la base de la obra Preferencia inexplicable (2017), cuyo título deriva directamente del texto de Winnicott en relación con el «objeto transicional». La fijación con algunos objetos (en este caso, peluches usados) es muy común en la infancia porque facilita procesos psíquicos. En esta obra, la fijación inexplicable y necesaria por un peluche se relaciona con una cerámica, una jarra rota, en la que el hueco, la falta y el vacío son muy evidentes, algo en cierta manera perturbador y hasta perverso. Tal y como expresó la artista en una conversación mantenida durante la organización de la exposición: «Con los títulos me interesa subrayar y potenciar la vinculación específica entre los objetos, pero también me gusta que no sean prescriptivos sino estimulantes, y que tengan independencia de las esculturas».

Los títulos a menudo ayudan a orientar lo que los objetos desorientan en su apertura, estimulan una sugerencia o apuntan en cierta dirección. Mientras el objeto posibilita y provoca una búsqueda, el título facilita un posible encuentro. Su apertura deja espacio para el jugar, una actividad esencial en los procesos psíquicos descritos por Winnicott en relación con los objetos.

Sobre el objeto transicional de Winnicott, Lacan afirma: «Todos los objetos del juego del niño son objetos transicionales. Juguetes, estrictamente hablando, el niño no necesita que se los demos, porque se los hace él mismo con todo lo que

cae en sus manos. Se trata de objetos transicionales. No cabe preguntarse si son más subjetivos o más objetivos, son de una naturaleza distinta. Aunque Winnicott no franquea el límite de nombrarlos así, nosotros los llamaremos simplemente imaginarios»¹⁹. Entendidos así, los objetos son de una «naturaleza distinta», lábil, inestable, abierta. Su identidad está en entredicho y depende de su función. Son reales, aunque apuntan a otra dimensión. Como dice Jaime Saenz, «las manos tocan lo mágico al mismo tiempo que los objetos»²⁰.

En la teoría de Winnicott, el objeto tiene importancia por lo que hacemos con él: «...no se trata tanto del objeto usado como del uso de ese objeto»²¹. Por ello, es necesario que el objeto, aunque adquiera una dimensión subjetiva (o mágica), sea real porque «...si se lo desea usar, es forzoso que el objeto sea real en el sentido de formar parte de la realidad compartida, y no un manojo de proyecciones»²². O sea, como afirma más adelante, «...el bebé crea el objeto, pero éste estaba ahí, esperando, que se lo crease y que se lo denominara objeto cargado»²³. Siguiendo a Lacan, «implicado de por sí en una búsqueda»²⁴.

En función de ella, «El objeto siempre es destruido. Esta destrucción se convierte en el telón de fondo inconsciente para el amor a un objeto real, es decir, un objeto que se encuentra fuera de la zona de control omnipotente del sujeto»²⁵. Algunos objetos en manos de Ana Prada están implicados en una búsqueda y su valor está en ella, en su proceso, en su uso, en su acceso, en su apertura. También en la «destrucción»²⁶ que da paso al amor. Por ello son movedizos e inestables. Por ello, también, dudan, están «en entredicho». Como inducen a pensar los títulos de este texto y de la exposición organizada por el C3A de Córdoba y el MUSAC de León, «todo es otro».

Ana Prada
Interrogating the Object
 Manuel Olveira

The use of tools and objects has been such a decisive factor for humanity that it would be unthinkable or impossible without them. The handling of utensils gave the first hominids a fundamental evolutionary and adaptive advantage, to the extent that our relationship with the object is what distinguishes us as a species. Utensils, therefore, are closely linked to the culture that makes them possible, to the person that creates them and to the people who use them.

The fascination for certain objects and their chance encounters dates back to early history. In the cabinets of curiosities or *Wunderkammer* created by late medieval nobles and Renaissance bourgeoisies, highly-prized, exotic and curious objects were exhibited, sometimes mounted with gold, silver and precious stones to highlight their value. To the naturalistic fascination for exotic animals and rare or singular objects was added the fascination for mythological or non-existent beings; in such a way that the real and the projective, the objective and the subjective aspects that exist in every object, are dependent on the whim, taste or needs of the collector. Thus, in this atmosphere of interest and suggestiveness induced by certain objects and materials, nautilus shells are set in gold to become goblets, corals emerge from chandeliers and act as arms, ostrich eggs are mounted in silver, exotic seeds are mixed with feathers, etc., etc.

The attraction of certain objects and of the unexpected relationship between things without apparent connection has long been part of the history of art: from the baroque vanitas to Cubist collages, and, above all, the Surrealist ideas inspired by the seminal Canto VI of *Les Chants de Maldoror* by Comte de Lautréamont. It is in this work, published in 1869, that we find the famous phrase ‘as beautiful as the chance encounter of a sewing machine and an umbrella on

an operating table’¹, which was destined to have such an impact on the history of contemporary art.

This literary reference was a source of inspiration for the Surrealists and their relationship with everyday objects. In fact, in *Les objecteurs*, an exhibition held between December 1965 and January 1966 in the galleries Jacqueline Ranson and Jean Larcade and Galerie J, and curated by Alain Jouffroy, a critic close to André Breton, different artists were included that might be considered post-Duchampian (Pommereulle, Raynaud, Arman, Spoerri...) for the way they re-evaluate the status and open function of objects.

But this fondness for the object was not new to the Surrealist circle. Breton had already organised an exhibition at the Charles Ratton Gallery in May 1936, with the illustrative title *Exposition surréaliste d'objets*. In it, Salvador Dalí exhibited a work with the very explicit title of *Tray of Objects*, 1936, in which a shoe, a plaster cast of a foot, chocolate, gloves and a book of matches coexist. The artist presented this work partly as an allusion to the idea of the Surrealist object as an object of thought, as he claimed in his text ‘Honneur à l'objet’² in 1936.

This interest in the object was already present in Dalí's work of the early 1930s: in 1931 he published the article ‘Objets surréalistes’ in *Le surréalisme au service de la révolution*,³ which became a theoretical manifesto on the new possibilities of the dream object as proposed by Breton; in 1932 he published ‘The Object as Revealed in Surrealist Experiment’⁴ and in 1936 the above mentioned ‘Honneur à l'objet’. At the same time, he wrote ‘Psychologie non euclidienne d'une photographie’, which was published in 1935 in the *Minotaure* magazine. In it he focused his attention on a found image, more specifically a detail in it: a threadless spool lying on a

¹ LAUTREAMONT, Conde de, *Los Cantos de Maldoror*, Madrid: Cátedra, 2008, p. 295.

² DALÍ, Salvador, *Obra Completa, Vol. IV, Ensayos I*, Barcelona, Figueres, Madrid: Destino, Fundació Gala-Salvador Dalí, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2005, pp. 431–443.

³ *Op. cit.*, pp. 226–231.

⁴ *Op. cit.*, pp. 254–269.

pavement, a humble object that reveals the metaphysical unreality of the fetish when activated by intuition. He writes: 'These are precisely the threadless spools, these deplorably insignificant objects, that at this moment make us, the Surrealists, waste the most and best of our time, and the most and best of our space...'⁵

This veneration of the object was not only a trait of the Surrealists but has permeated many areas of modern and contemporary culture, as it opens up new spaces for research and experimentation. Even if only in passing, from a context other than the Surrealist, it is necessary to look at the poet Francis Ponge, who is best known for his Le parti pris des choses [The Nature of Things or The Voice of Things], written between 1928 and 1937, but published in 1942. In La rage de l'expression [Mute Objects of Expression] written in 1941, we read what seems to express Ponge's ideology: 'Always go back to the object itself, to its raw quality, its difference: particularly its difference from what I've (just then) written about it. [...] Recognise the greater right of the object, its inalienable right, in relation to any poem...'⁶

The constant manipulation of the object in the work of Ana Prada (Zamora, 1965) accounts for this necessary and endless treatment that can be traced back to the poet's characteristic variations, something that the artist also explains in terms of extension. Dated 1938 and also included in La rage de l'expression, another text by Ponge reads: 'With regard to anything at all, even an object that has been familiar to man for millennia, much remains to be said. And it should be said. Not only for the progress of science, but for the (moral) progress of man through science.'⁷

This field of operations on the object and this interest in 'saying' something more—or more exact—about everyday utensils ran through all the avant-

gardes since Duchamp. Many fortuitous and unexpected encounters between various objects have occurred in twentieth-century art and popular culture: assembling a bicycle wheel on a stool (Marcel Duchamp, Bicycle Wheel, 1913), adding nails to a flat iron (Man Ray, The Gift, 1921), destroying a piano with an axe (James W. Horne, director, Big Business, 1929), using a lobster as a telephone receiver (Salvador Dalí, Lobster Telephone, 1936), lining a teacup with fur (Meret Oppenheim, Le déjeuner en fourrure, 1936), placing a stuffed parrot next to an old music box (Joseph Cornell, Fortune-Telling Parrot for Carmen Miranda, 1939), giving straw and water to a piano (La Monte Young , Composition #1, 1960), cutting John Cage's tie (Nam June Paik, Study for Pianoforte, 1960), pouring water into different bottles arranged in circles (Tomas Schmit, Zyklus für Wassereimer, 1962), cutting a piano with a saw (Philip Corner, Piano Activities, 1962), mounting forty alarm clocks and a television on a bicycle (Wolf Vostell, Radar Alarm F, 1969), etc., etc.

These are some examples of the endless list of objects used with more or less humorous, provocative, shocking, violent or untimely intent, many of them destructive and all of them as transcendent for art as Duchamp's readymades and found objects or *objets trouvés*, whose most radical expression was perhaps Fountain (1917). In general, these are actions, productions or works in which the fascination and/or violence provoked by objects on the human perception of the reality they inhabit are fused together. In any case, what is always present is the fundamental relationship that exists between objects and the human psyche and the disruption or influence it exerts on them, and vice versa.

In a very evident way, the relationship with the object is fundamental in Prada's work, as the artist herself affirms: 'When

⁵ DALÍ, Salvador, 'Psicologie non euclidienne d'une photographie', in Oui 2, L'archangelisme scientifique, París: Denoël/Gonthier, 1971, p 54.

⁶ PONGE, Francis, La soñadora materia. Tomar partido por las cosas. La rabia de la expresión. La fábrica del prado, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2006, p. 163.

⁷ Op. cit., p. 195.

asked what inspires her as an artist, Ana Prada replies: “objects, objects, objects”.⁸ But the objects that ‘Prada uses in her work cannot be reduced to indexical representations of reality, but exist as a syntactical configuration of signs and associative relations.⁹ This associative link derives from the close relationship between the real object and the psychic projection to which we are alluding.

Der Lauf der Dinge [The Way Things Go, 1987], represents the continuity in the artworld of the fascinating and disturbing exploration of the world of objects. In it, the principles of chance, causality and purpose contain known and unsuspected aspects, consensual and unexpected properties and features that are specific to the objects that appear in the video and others that are, or seem to be, their exact antipodes.

⁸ LORÉS, Maite, ‘Ana Prada: What’s in an object?’, in Ana Prada, Nottingham: Angel Row Gallery, 2000, p. 1.

⁹ *Op. cit.*, p. 2.

¹⁰ SAENZ, Jaime, La piedra imán, Madrid: Libros de la resistencia, 2018, p. 50.

¹¹ STEIN, Gertrude. Botonés blandos, Madrid: Abada editores, 2011, p. 44.

¹² DE DIEGO, Estrella, ‘Desde una esquina, las apariencias se hacen aparentes’, in Ana Prada, Madrid: MNCARS, 1995, p. 6.

Prada’s work tells us that the power of some objects is such that simply by touching them we enter into another perceptive dimension. The poet Jaime Saenz writes about this in La piedra imán: ‘It would mean nothing for hands to touch objects, but the thing is that hands touch the magic at the same time as the objects, / and through this the magic touches the hands. / No need to say that objects are magic, since time and again the evidence speaks for itself. / However, objects are magical only for the few, while for most they cease to be. / For there are those who deny objects all magical spells, so that they in turn shield themselves from their eyes, / revealing only their external shells, while withholding their secrets inside.’¹⁰

These disturbing impressions for the human mind reveal unexpected intersections and deeply hidden affinities that have been explored by both the artistic avant-garde and slapstick cinema—and in an eminent and seminal way by Georges Méliès—since they all share the same interest in the deviation of objects from their everyday role: a game of expectations, destruction and a certain anarchism. A section of the poem ‘A Chair’ by Gertrude Stein is very revealing of the existence of these interests in various cultural manifestations, as well as in the cinema: ‘Practice measurement, practice the sign that means that really means a necessary betrayal, in showing that there is wearing.’¹¹ A work by Peter Fischli and David Weiss,

The video plays with the labile, floating and uncertain status of the function and definition of objects, capable of calling into question the identity, role or expectation we have of things. The vagueness of the objects and the indecisiveness of their behaviour produce a floating expectation where nothing is clear and an identity or objectual definition that can be questioned. Objects doubt or cast doubts on their identity, their intentionality and their purpose. That is why they make us doubt. That is why they make us question. What we see in the film is what we can deduce by carefully observing the objects that are always around us. Seen in depth, chance may not be so random and volatile. Causality is perhaps only an appearance due to most people’s expectations. And purpose a mere utility derived from habit.

Exposing the identity and functionality of objects requires both the complicity of the gaze, which must enter into a labile and ambivalent game, and of the object, which must be willing to play the game. Object and gaze collude in Prada’s work to set traps for the commonplace. As Estrella de Diego affirms, objects deceive, entangle and cajole the eye because ‘... it is possible that those objects are not what they seem, not even what they appear—and this simplicity is the first of a series of traps in which the artist interlaces the gaze, prey of her geometric progressions.’¹²

¹³ CLEMENTE, José Luis, 'Dos en uno. Ana Prada y el estado de las cosas', in *Ana Prada*, Valencia: Sala Parpalló, 2010, p. 18.

Very often, the artist installs the objects she uses following a rhythm or pattern that makes them occupy the space in a very animated but totally incongruous way for an object, as in *Monocromo culinario, azul turquesa* [Culinary Monochrome, Turquoise Blue, 1995 (2020)]. No matter how common or even vulgar an object may be, such as the plastic knives that make up this piece, the way they relate to other identical objects and the pattern they create on the wall or floor where they are arranged, totally distances them from the experience we usually have of them.

Contradicting Hume's conceptions, habit is perhaps the most misleading aspect of human experience because, although it allows us to operate in the world through recognition, it certainly does not facilitate cognition. It would be reassuring to think that a tennis ball is a tennis ball and that a cup of coffee is a cup of coffee, and furthermore, that both objects belong to unrelated areas of life. But in view of the condition, definition and labile function of objects, rather than preordained distinctions, human beings perceive that the most common and everyday objects, utensils and tools are pushed restlessly down a diffuse gradient of consciousness, with human intelligence as surprised as unsettled by their instability.

Beyond their 'simple' condition of things, the way Prada manipulates, cuts and installs her objects, together with the relationships between apparently different ones and their repetition—to name some common procedures in her work—open up everyday objects to alternative readings. The piece *Insólito accidente* [Unbelievable Accident, 2019] arises from the encounter and union between some coffee cups and saucers and a series of golf balls that generate a rhythm in space as if each and every one of them were still-frames of their movement. This '...produces ambiguous perceptual situations, while projecting

a playful, poetic feeling that simply activates a sense of the bewilderment in the viewer.¹³

Everyday references that expand what we know towards what is yet to be known, the unexpected linking of objects, the apparent irrationality of situations, disorientation, the presence of unsuspected materials, humour and black humour, the forever activated principle of non-contradiction, a taste for deviation and bifurcation and the unforeseen conjunctions are all part of a Surrealist-inspired ethics and aesthetics that problematise the identification and habitual use of everyday objects.

Gertrude Stein's stubborn reiteration in the famous verse of the poem 'Sacred Emily', 'Rose is a rose is a rose is a rose', so dislodges the object by emptying it and making it insignificant, that it succeeds in restoring anew its unique reality as signifier. Displacing the object not only brings new meanings to it, since it returns us to the object as such, away from the consolations of routine. It is not necessarily the objects that are dismantled, although Prada frequently and literally dismantles them; what is dismantled are the semantic conventions.

This is the case in the photographic work *Calcetines/MUSAC* [Socks/MUSAC, 2020] in which the artist dismantles semantic conventions and plays with the object, the space in which it is installed, the expectation, its functionality and, above all, the identity of the object itself, which is thrown into question. To manipulate, decontextualise, reuse and magnify are some of the strategies Prada uses in this type of work, which includes *Objetos apropiados (Monuments to Fiddling)*, *Anonymous, Tate Modern* and *Objetos apropiados (Monuments to Fiddling)*, *Concha, Serpentine Gallery*, both from 2003 and included in the MUSAC Collection. As the artist affirms in

¹⁴ *Op. cit.*, p. 34.

¹⁵ STEIN, Gertrude, *op. cit.*, p. 50.

¹⁶ KERTÉSZ, Imre, *Yo, otro. Crónica del cambio*, Barcelona: Acantilado, 2002, p. 5.

¹⁷ STEIN, Gertrude, *op. cit.*, p. 53.

¹⁸ LACAN, Jacques, *El seminario. Libro 4. La relación de objeto*, Buenos Aires: Paidós, 2010, p. 28.

an interview with José Luis Clemente for her exhibition at Sala Parpalló 2009–2010: ‘I like to let some manipulation be seen, however little, though the understanding is that it’s a found object. I think these little tricks are interesting. Reductions of identity are also brought about by the change in scale that a photograph can give. If you transfer a small object, such as a sticking plaster, to another scale, you make it lose its identity.’¹⁴

In photography, Prada finds another space for the redefinition of the object and its identity, bringing both into question. Again, poetry, in this case that of Gertrude Stein, illuminates us on the slippery nature of size and scale and on the problematics of decision: ‘MALACHITE. / The sudden spoon is the same in no size. The sudden spoon is the wound in the decision.’¹⁵ As we delve into the identity, use and power of the world of objects around us, we discover that we know far less than we think we do. In fact, identity itself is a fiction applicable to both human beings and objects. We read in Imre Kertész a phrase rewritten from a text by Rimbaud: ‘I: a fiction of which we are at most co-authors.’¹⁶ Thus, a person could say ‘I is another’ and an object ‘everything is other’. It seems that we do not recognise ourselves so much in what we are or have as in what we lack, not so much in our volume as in the gaps and absences, and not so much in the factual as in the potential. For the same reason, what an object is seems to depend more on absence, lack, emptiness or potential. Before science, poetry seems to announce it: ‘RED ROSES / A cool red rose and a pink cut pink, a collapse and a sold hole, a little less hot.’¹⁷

Absence, emptiness, lack, desire, fiction, ghost... The spectral character of the object runs through the texts of Donald Woods Winnicott and Jacques Lacan. The object—conceived as well as ghostly, disoriented and even hallucinated—

stands out from the background of an anguishing reality, from below common reality or from the most insidious and unsuspected side of everyday life, sowing concerns, openings, voids and shortfalls. Lacan in ‘Seminar 4’, states: ‘The object appears at first in a quest for the lost object. The object is always an object found again, the object itself caught in a quest ...’¹⁸ In other words, every relationship with the object always starts from a lack, emptiness or absence without it being clear whether access to the object implies access to reality because we can never be certain about the reality of the object itself. Rather, for Lacan, this is an unattainable object of desire called ‘object a’ and also ‘metonymic object’ that governs or leads the human unconscious because it feels challenged by the object ‘in a quest’.

The concept ‘object a’ was introduced in Lacan’s work in the sixties when he delved into Freudian postulates of the lost object of desire and the object of the drive, and it has different functions in the Lacanian text according to the moment in which the theory is developing.

Subsequently, it displays various meanings, uses or definitions. Therefore, ‘object a’ may be a remainder or surplus enjoyment, cause of desire or ghost object, object of identification or fixation, and so on. In a certain consonance with Winnicott’s transitional object, Lacan invents these formulations to get closer to the gap, the hole or the absence that defines the object itself and triggers desire in the subject.

The gap or lack that stimulates desire is at the base of the work *Preferencia inexplicable* [Unexplained preference, 2017], whose title derives directly from Winnicott’s text in relation to the ‘transitional object’. The fixation with some objects (in this case, second-hand soft toys) is very common in childhood because it facilitates psychic

¹⁹ *Op. cit.*, p. 37.

²⁰ SAENZ, Jaime, *op. cit.*, p. 50.

²¹ WINNICOTT, Donald Woods, *Realidad y juego*, Barcelona, Buenos Aires: Gedisa, 2012, p. 24.

²² *Op. cit.*, p. 148.

²³ *Op. cit.*, p. 149.

²⁴ LACAN, Jacques, *op. cit.*, p. 28.

²⁵ WINNICOTT, Donald Woods, *op. cit.*, p. 156.

²⁶ The artist often cuts, manipulates, punctures, nails and assembles various objects. Some of these are not preserved after the completion of the work for the exhibition.

processes. In this work, the inexplicable and necessary fixation for a soft toy is set in conjunction with a broken ceramic jug, in which the hole, the lack and the emptiness are very evident, something somewhat disturbing and even perverse. As the artist expressed in a conversation held during the organisation of the exhibition: ‘With the titles I am interested in highlighting and enhancing the specific link between objects, but I also want them to be non-prescriptive and stimulating, and to be independent of the sculptures.’

Titles often shed light upon what objects mislead in their open nature: they stimulate a suggestion or point in a certain direction. While the object enables and provokes a quest, the title facilitates a possible encounter. Its openness leaves space for play, an essential activity in the psychic processes described by Winnicott in relation to objects.

Regarding Winnicott's transitional object, Lacan affirms: ‘All of the child's objects of play are transitional objects. The child has no need for one to give him toys in the strict sense of the word, since he makes them with everything that falls into his hands. These are transitional objects. We cannot ask whether they are more subjective than objective, for they are of another nature. Although Mr. Winnicott does not take the step of naming them thus, we shall quite simply call them imaginary.’¹⁹ Understood in this way, objects are of ‘another nature’, labile, unstable, open. Their identity is in question and depends on their function. They are real, although they point to another dimension. As Jaime Saenz says, ‘hands touch the magic at the same time as the objects’.²⁰

In Winnicott's theory, the object matters because what we do with it refers to: ‘...not so much the object used as the use of the object’.²¹ For this reason, it is necessary that the object, even if

it acquires a subjective (or magical) dimension, be real because ‘the object, if it is to be used, must necessarily be real in the sense of being part of shared reality, not a bundle of projections’.²² In other words, as he states later, ‘the baby creates the object but the object was there waiting to be created and to become a cathected object’.²³ According to Lacan, ‘itself caught in a quest’.²⁴

Based on this: ‘The object is always being destroyed. This destruction becomes the unconscious backcloth for love of a real object; that is, an object outside the area of the subject's omnipotent control’.²⁵ In Prada's hands, some objects are involved in a quest and their value lies in its process, its use, its access, its openness. Also, in the ‘destruction’²⁶ that gives way to love. That's why they are shifting and unstable. And that's why they also doubt, for they are called into question. As the titles of this essay and of the exhibition organised by the C3A of Cordoba and the MUSAC of Leon suggest, ‘everything is other’.

OBRAS EN EXPOSICIÓN

EXHIBITED WORKS

A Seis sólidos blancos, 2020

Papel higiénico, silicona
Dimensiones de ubicación específica
Producción MUSAC

B Preferencia inexplicable, 2017

Ojos de peluche, jarrones
6 elementos de 20 x 32 cm c/u (aprox.)
Fundación Helga de Alvear, Madrid/Cáceres

C Calcetines/MUSAC, 2020

Fotografía color intervenida
105 x 140 cm
Producción MUSAC

D Zona de conflicto, 2014

Cuchillos, cucharas, pegamento
166 x 102 (Ø) cm
Fundación Helga de Alvear, Madrid/Cáceres

E Serpentino, 2019

Jarras cerámicas, pegamento
340 x 39 x 65 cm
Producción C3A

F Pegajoso indeseado, 2019

Rodillos, chicles
Dimensiones de ubicación específica
Cortesía de la artista

G Trenza naranja. XL, 1994 (2020)

Rulos XL, silicona
Dimensiones de ubicación específica
(aprox. 296 x 7 cm)
Cortesía de la artista

H Insólito accidente, 2019

Pelotas de golf, tazas y platos de café expresso,
resina epoxy, pegamento
60 x 250 (Ø) cm
Producción MUSAC

I Monocromo culinario, azul turquesa, 1995 (2020)

Cuchillos de plástico, silicona
Dimensiones de ubicación específica
(aprox. 136 x 234 cm)
Cortesía de la artista

J Elixir de la eterna juventud (blanco), 2018

Botes de crema de cara, pegamento
186 x 30 (Ø) cm
Estrany-de la Mota Art Advisors, Barcelona

K Anillo madre, 2014

Morteros de mármol, pegamento
17 x 80 (Ø) cm
Fundación Helga de Alvear, Madrid/Cáceres

A Six White Solids, 2020

Toilet paper, silicone
Site-specific dimensions
MUSAC production

B Unexplained Preference, 2017

Teddy bears, flower vase
6 elements of 20 x 32 cm each (approx.)
Helga de Alvear Foundation, Madrid/Cáceres

C Socks/MUSAC, 2020

Intervened colour photograph
105 x 140 cm
MUSAC production

D Conflict Zone, 2014

Knives, spoons, glue
166 x 102 (Ø) cm
Helga de Alvear Foundation, Madrid/Cáceres

E Serpentine, 2019

Ceramic mugs, glue
340 x 39 x 65 cm
C3A production

F Unwelcome Sticky, 2019

Rolls, chewing gums
Site-specific dimensions
Courtesy of the artist

G Orange Plait. XL, 1994 (2020)

XL hair curlers, silicone
Site-specific dimensions
(approx. 296 x 7 cm)
Courtesy of the artist

H Unbelievable Accident, 2019

Golf balls, espresso cups and coffee plates, epoxy
resin, glue
60 x 250 (Ø) cm
MUSAC production

I Culinary Monochrome, Turquoise Blue, 1995 (2020)

Plastic knives, silicone
Site-specific dimensions
(approx. 136 x 234 cm)
Courtesy of the artist

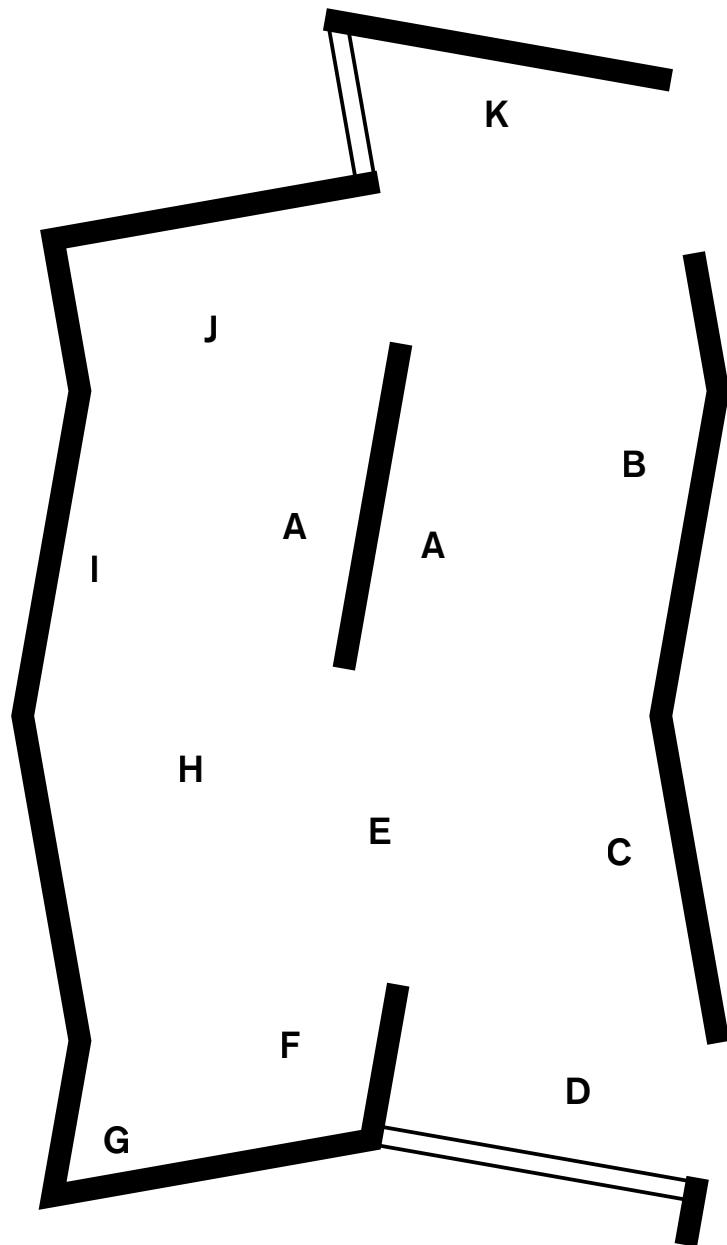
J Elixir of Eternal Life (White), 2018

Cans of face cream, glue
186 x 30 (Ø) cm
Estrany-de la Mota Art Advisors, Barcelona

K Ring Mother, 2014

Marble kitchen mortar, glue
17 x 80 (Ø) cm
Helga de Alvear Foundation, Madrid/Cáceres

IMÁGENES DE LA EXPOSICIÓN
EXHIBITION IMAGES

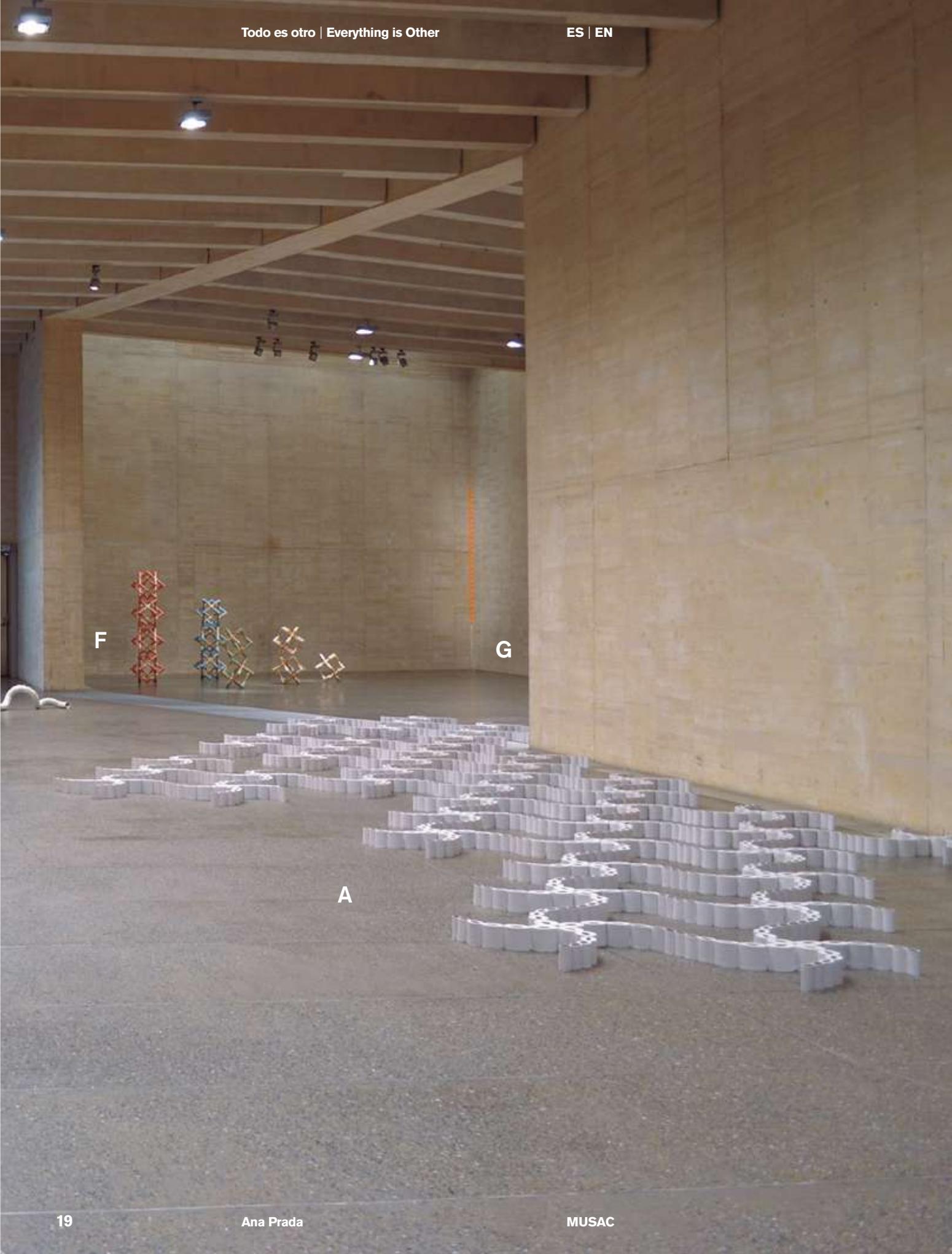




B

D

E

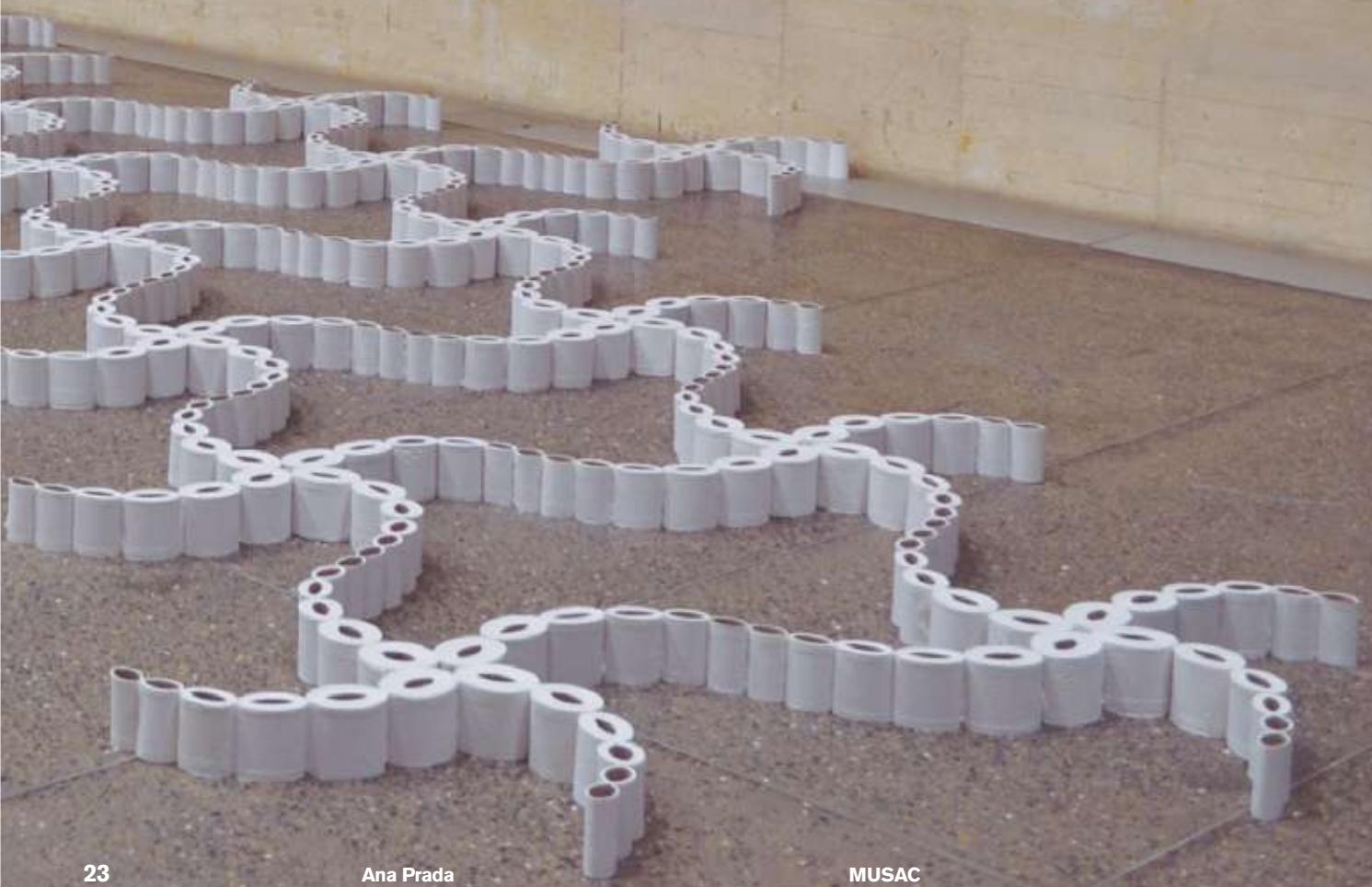


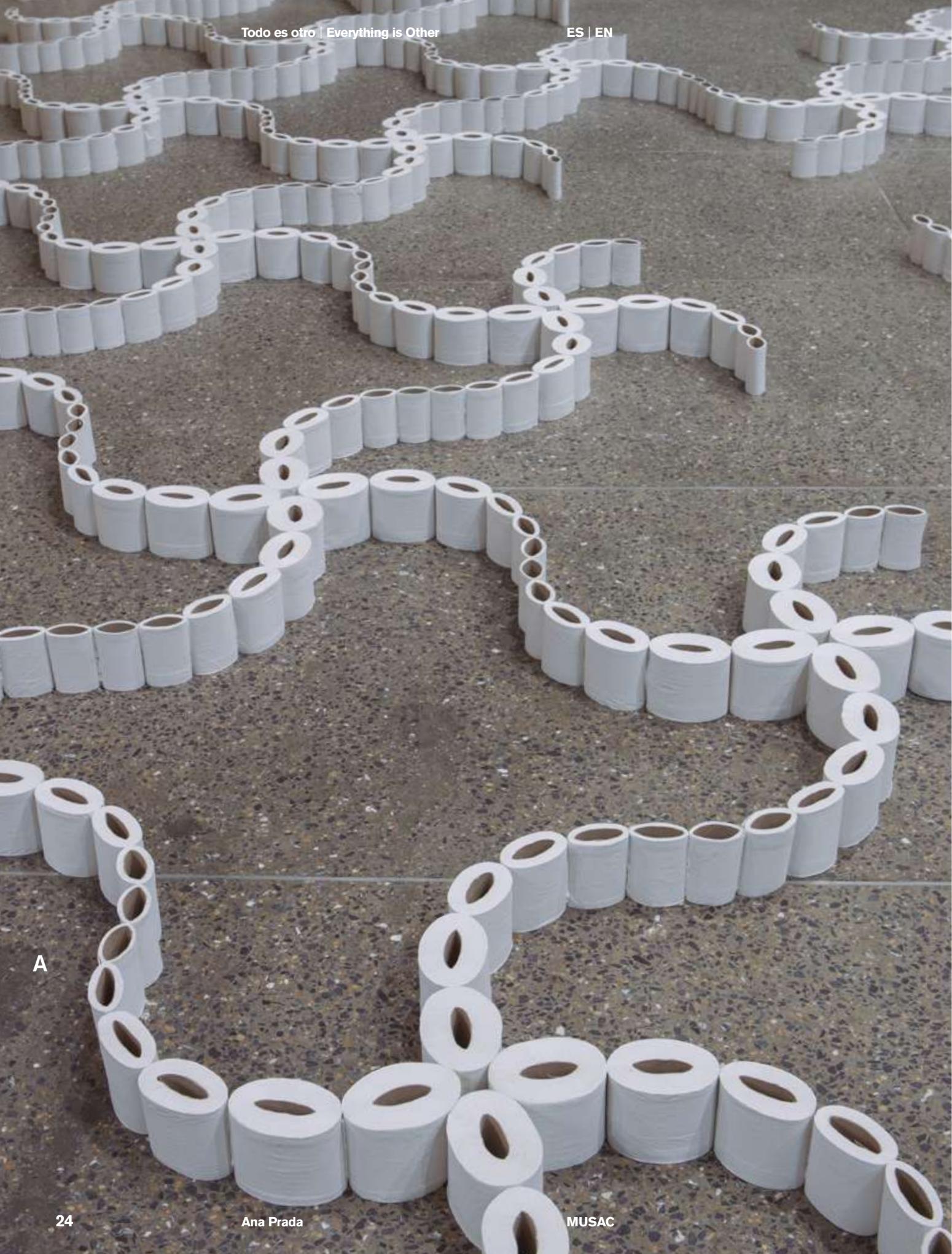


B

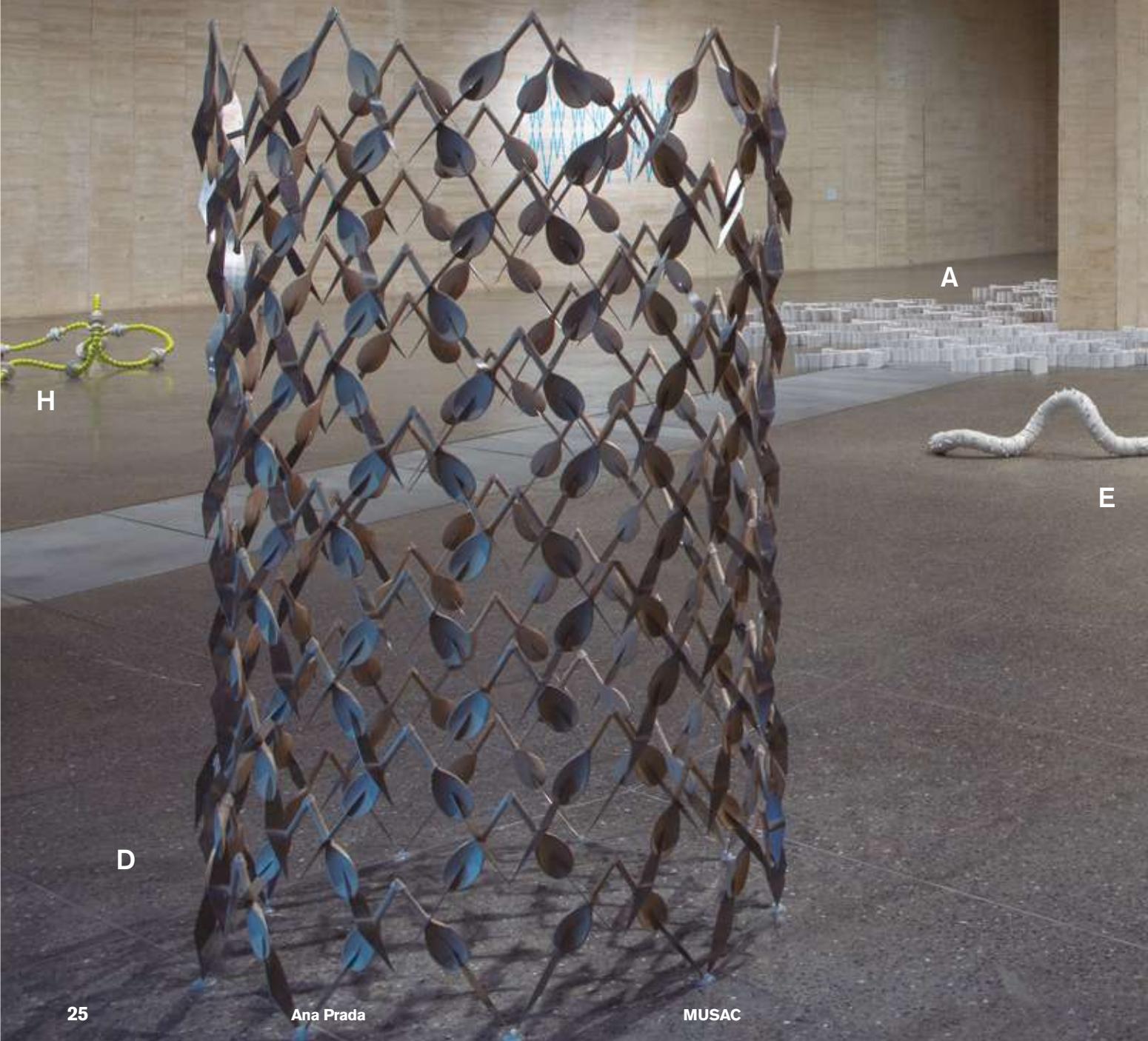








A



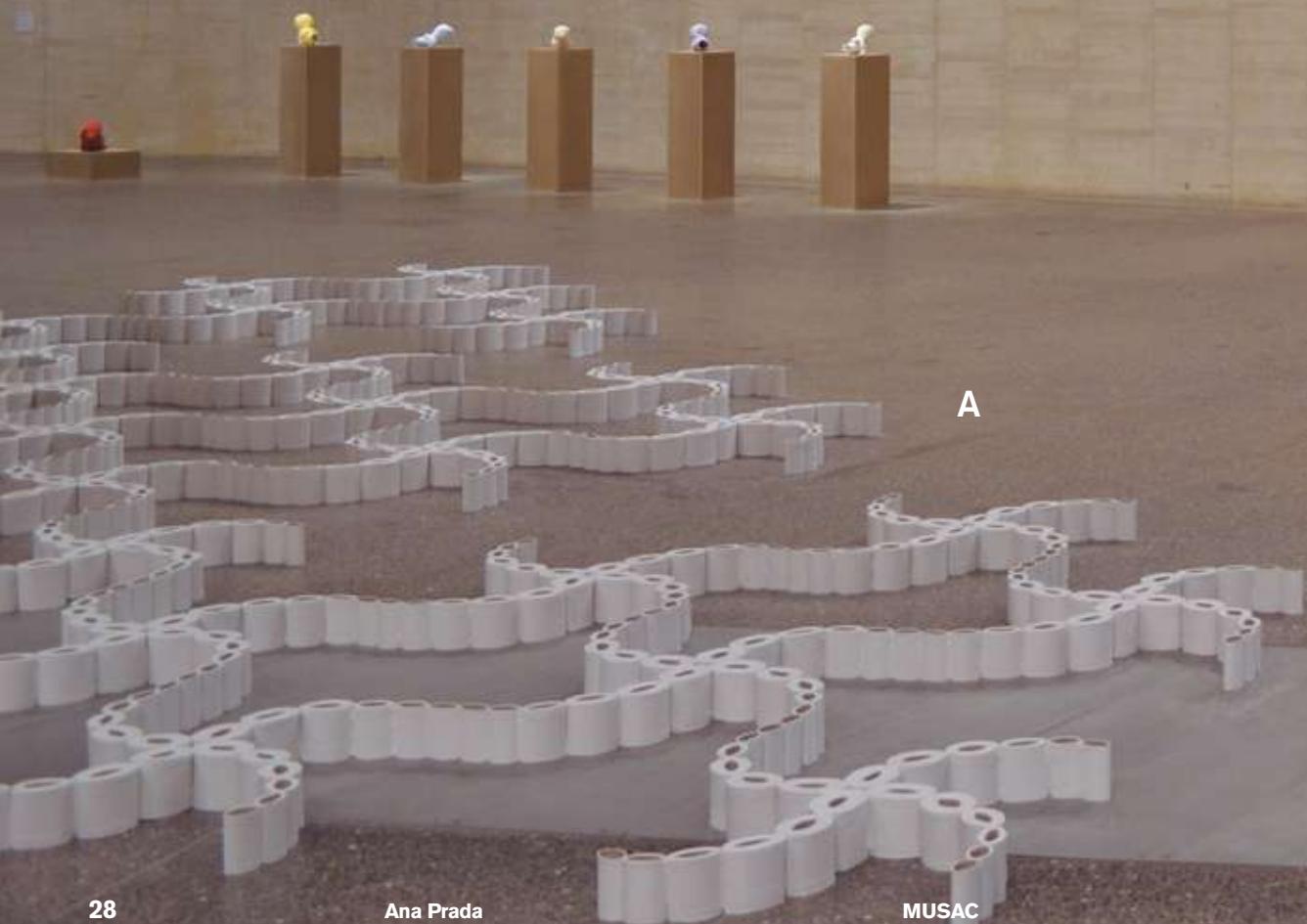
D





B

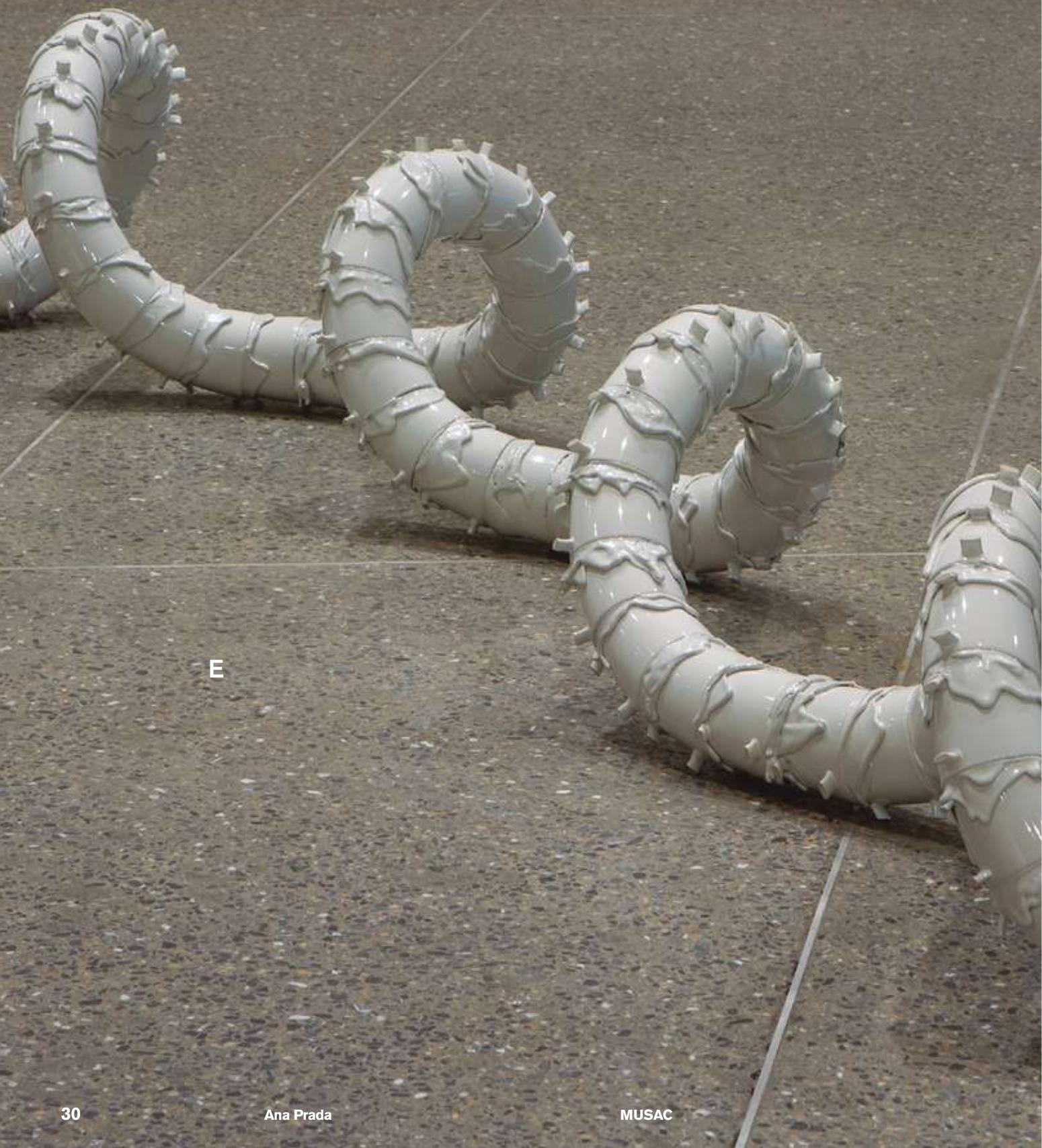
A



C

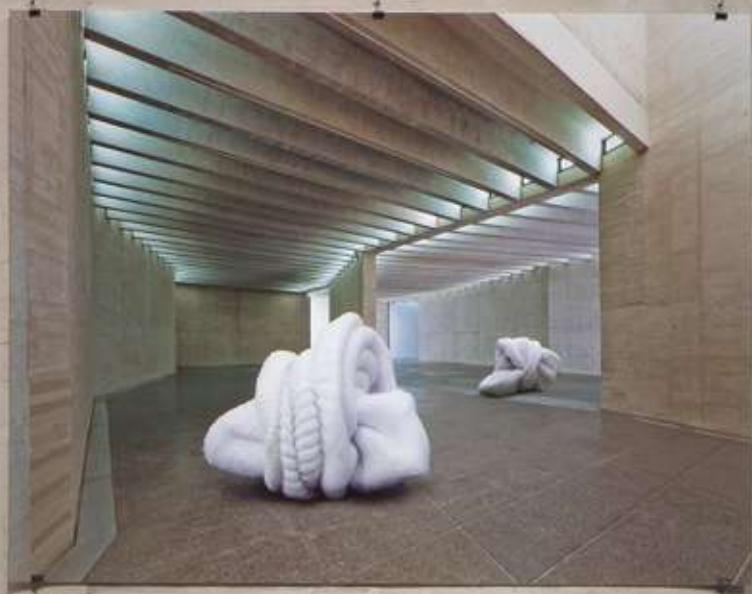


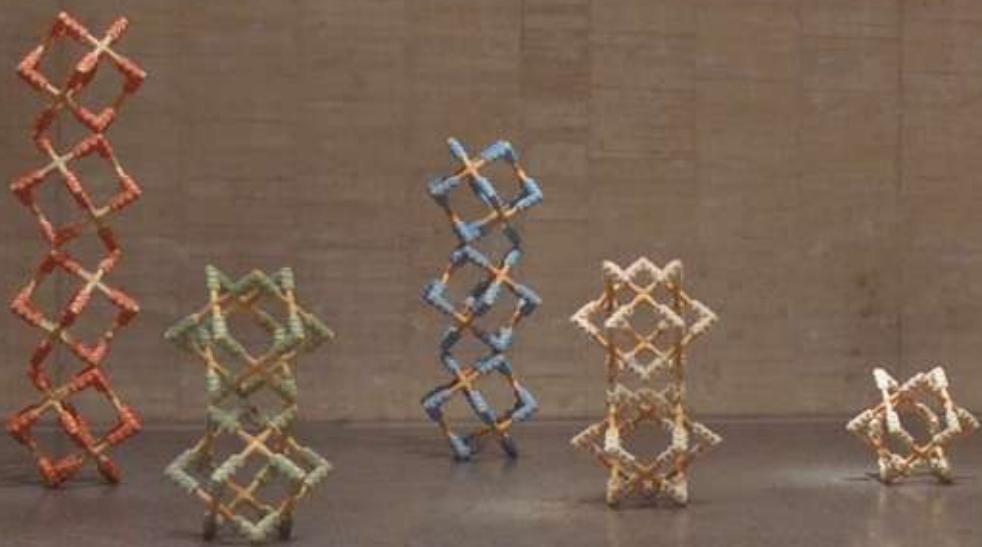
E



E

C



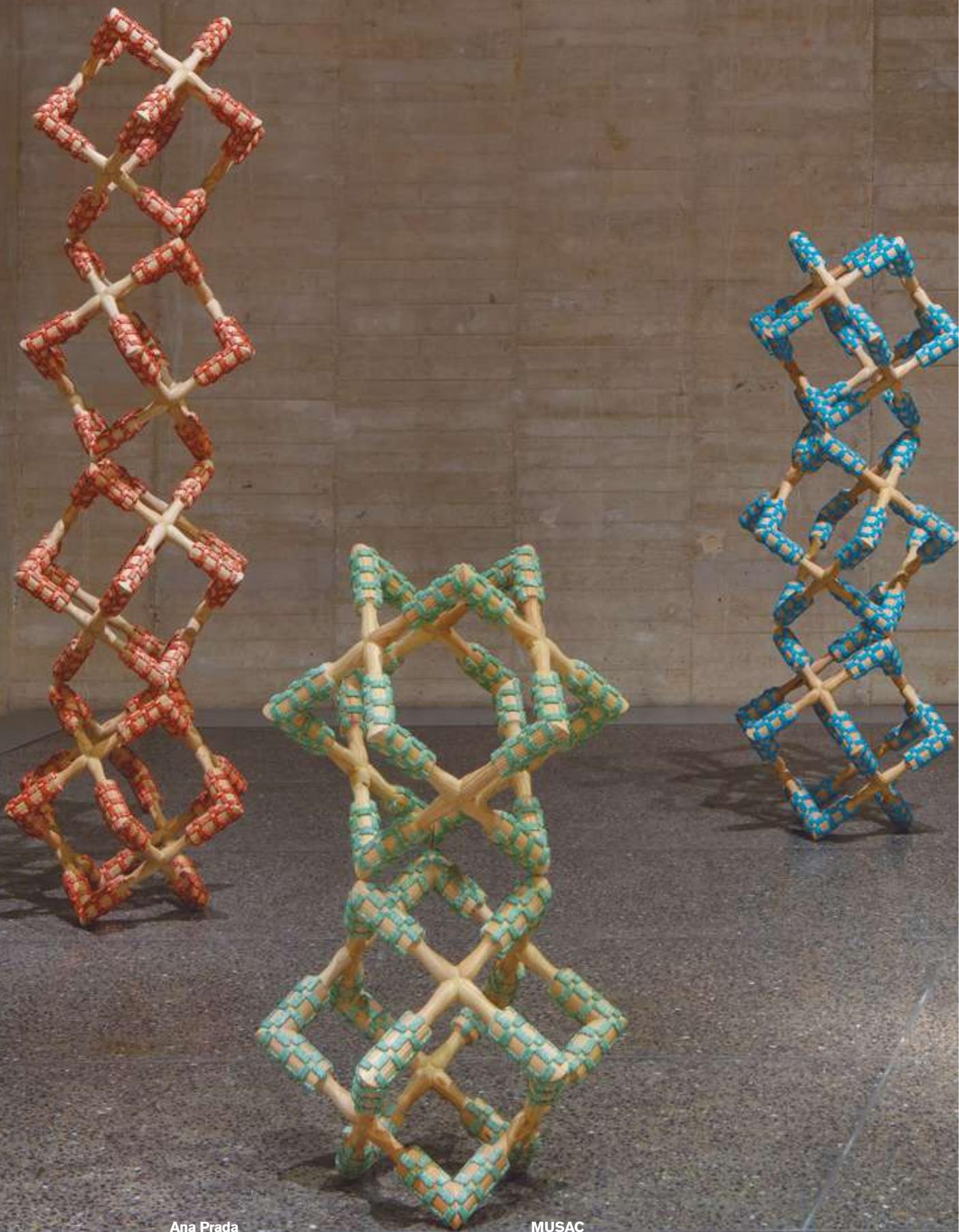


F

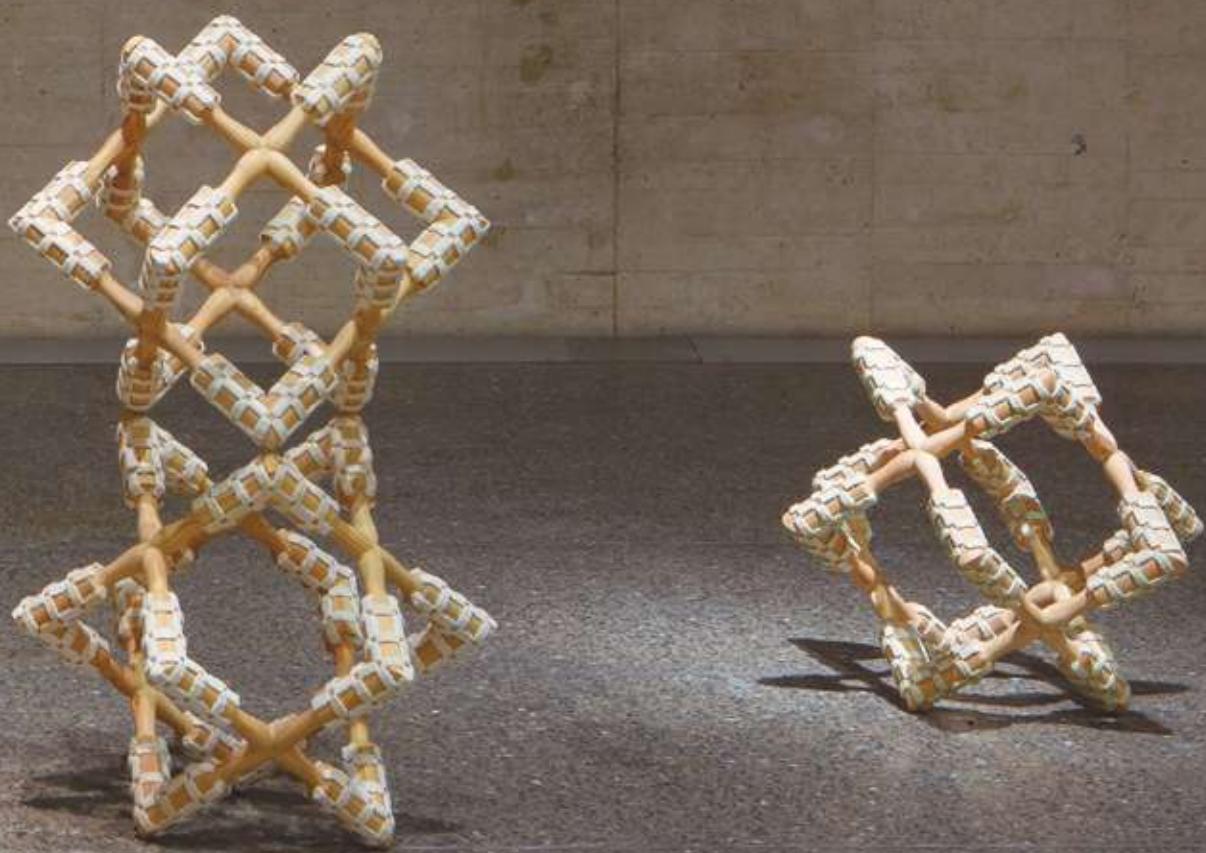
G

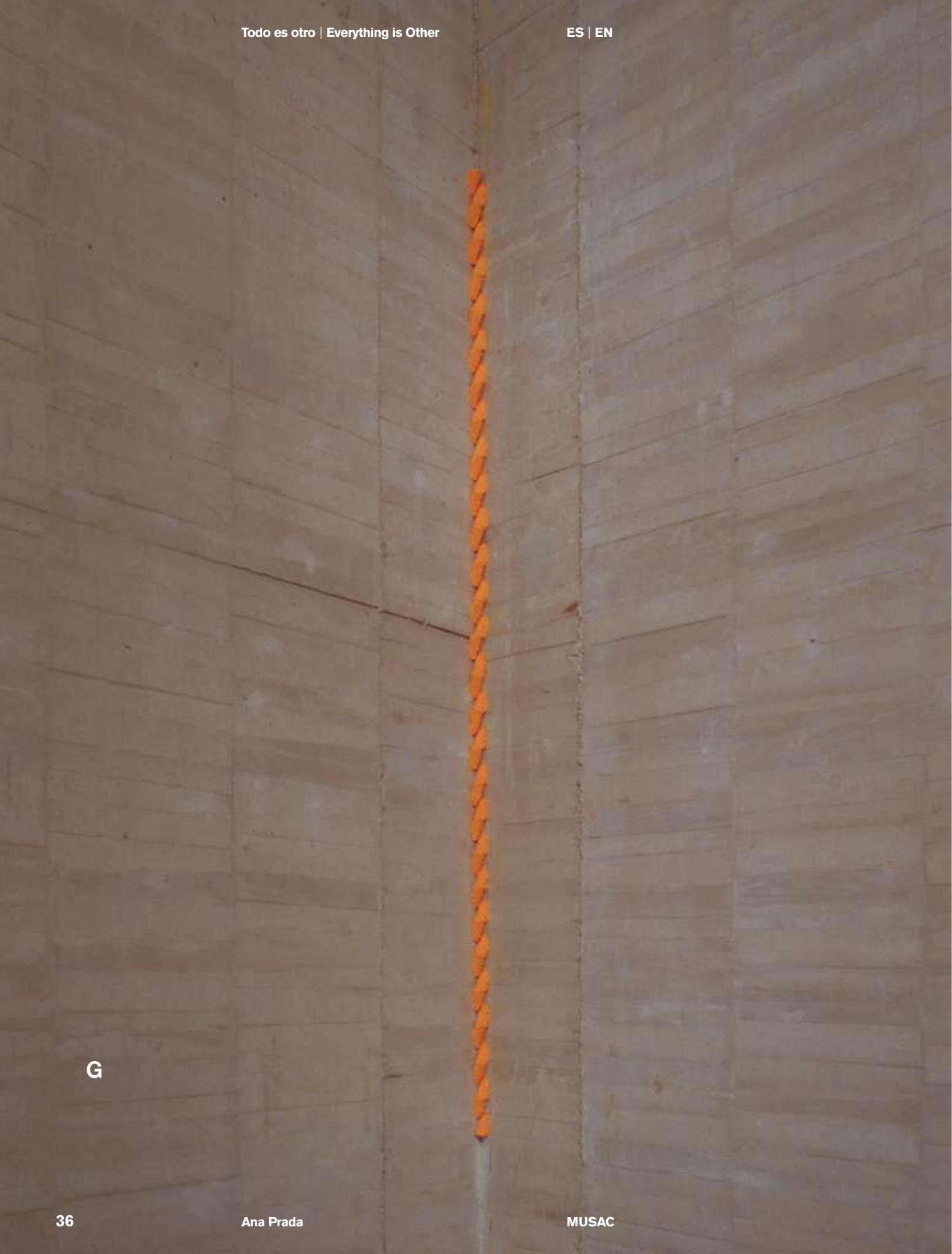


H



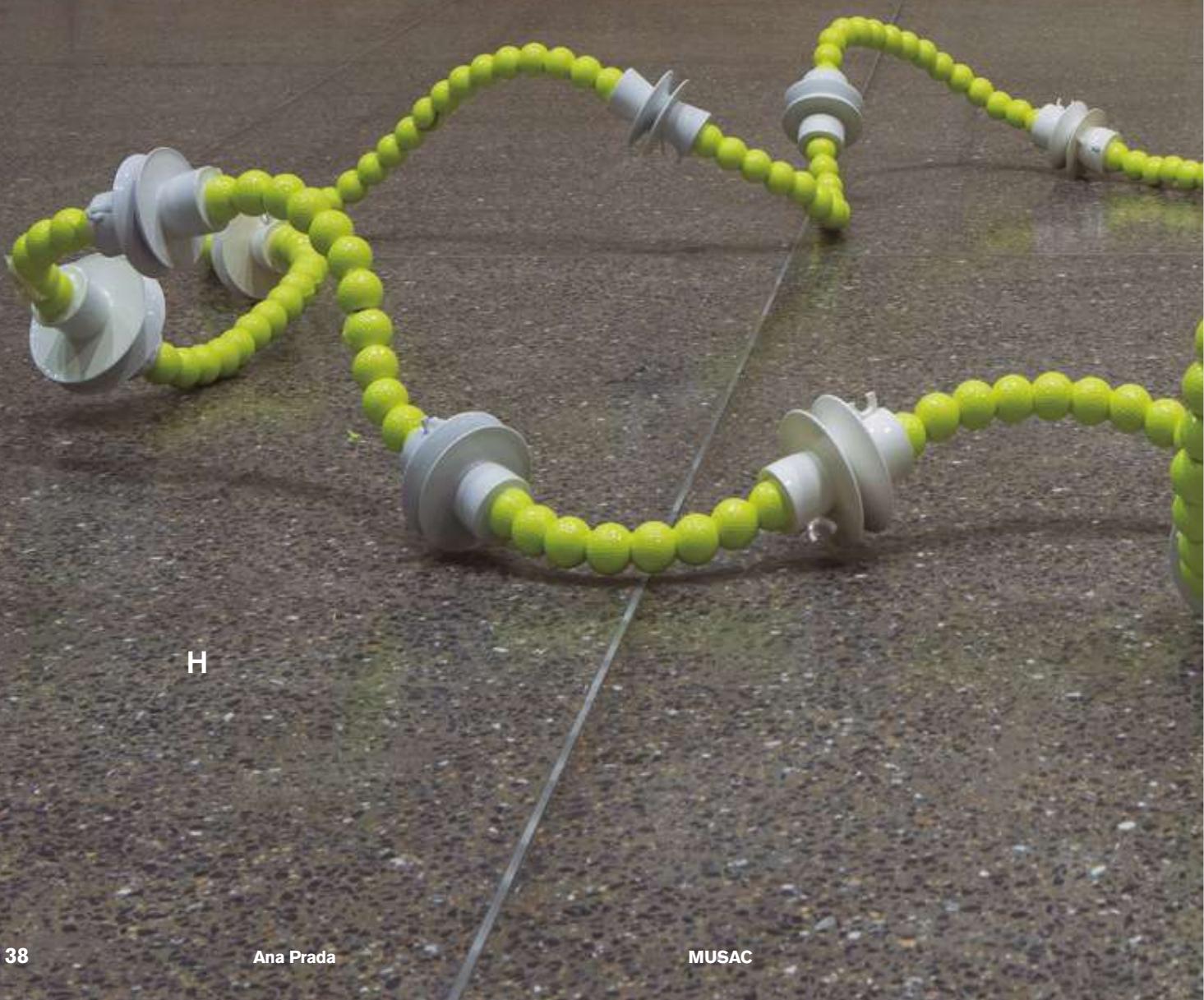
F





G





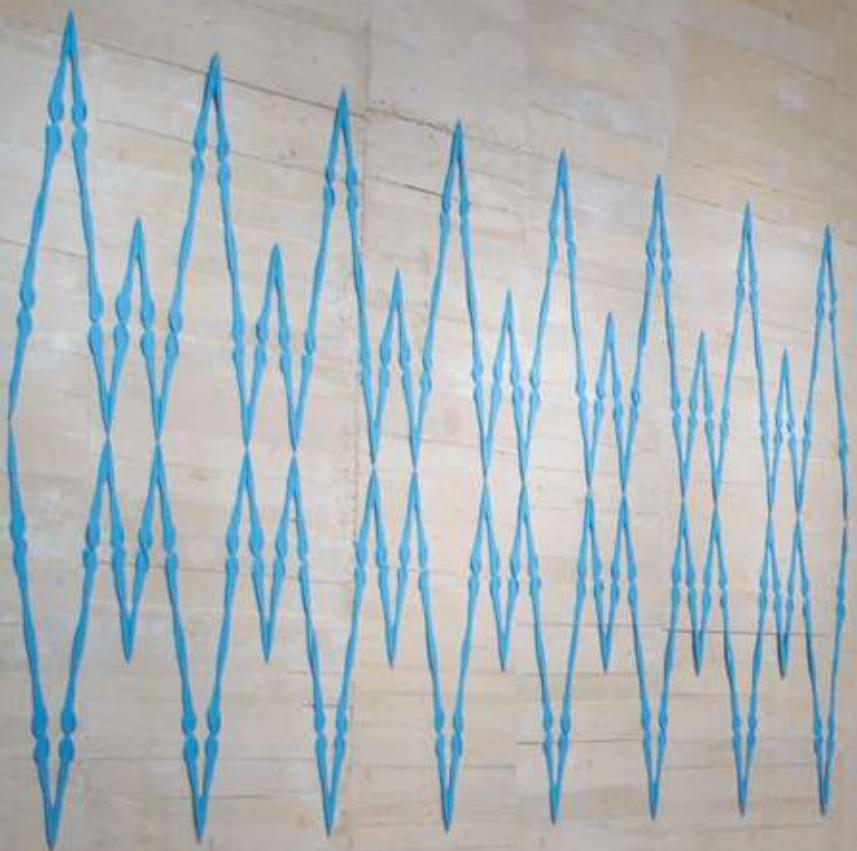
H





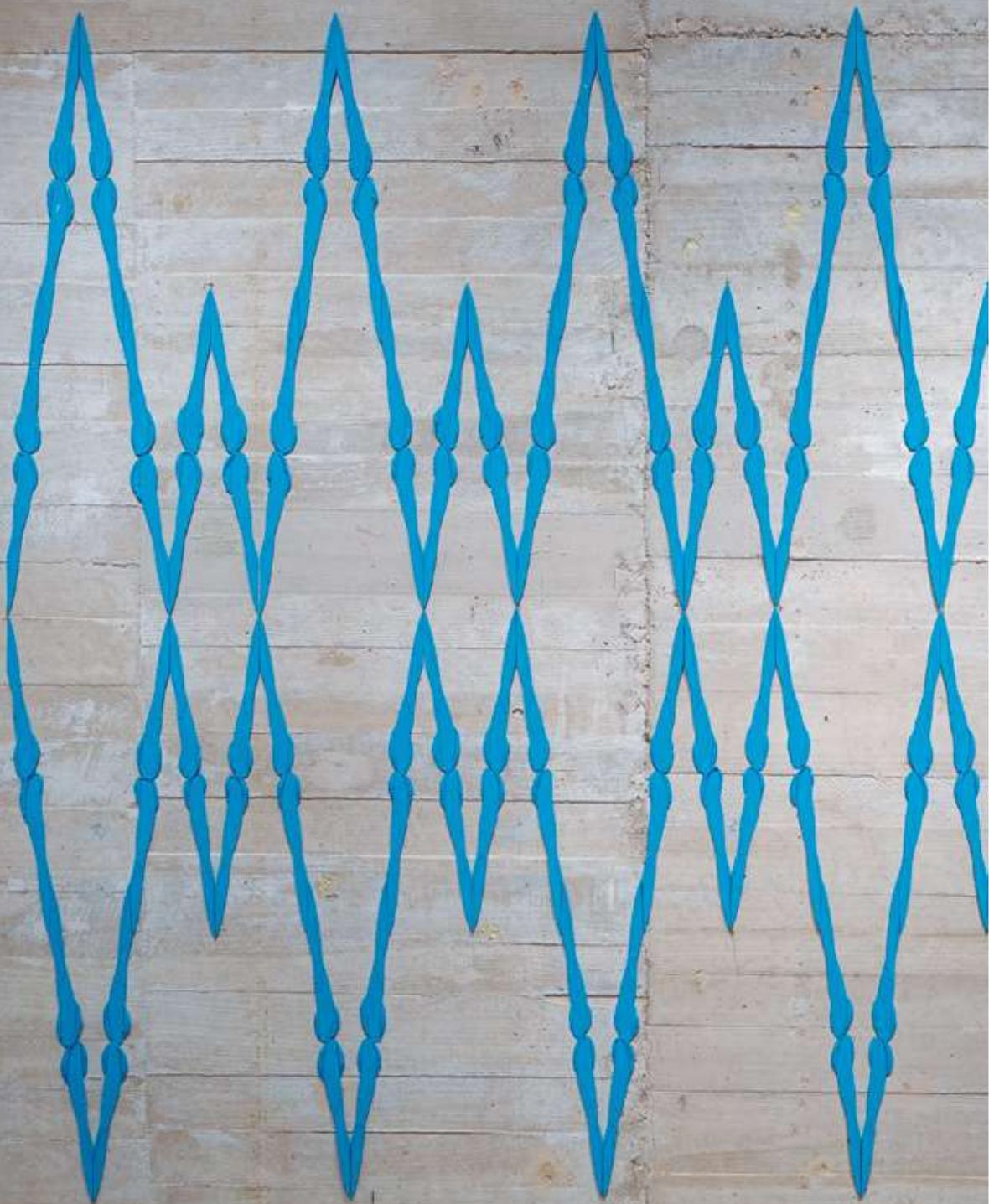
J

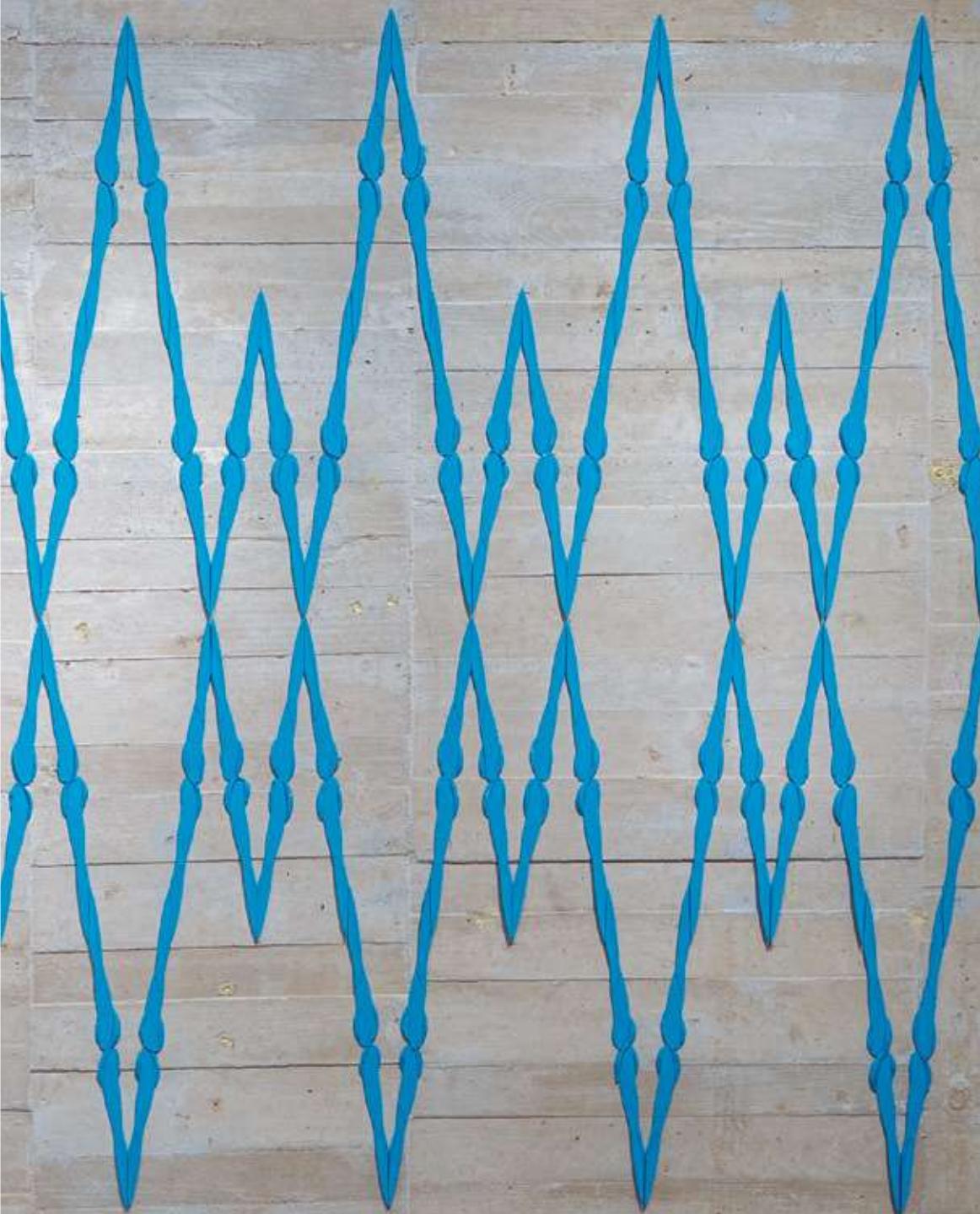




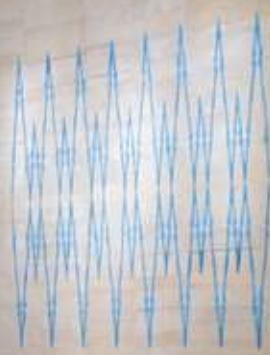


J









I



J



CRÉDITOS | CREDITS

Este libro se publica con motivo de la exposición *Todo es otro* de Ana Prada, co-producida por el C3A, Centro de Creación Contemporánea de Andalucía (24.01.2020–13.09.2020) y MUSAC, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (31.10.2020–28.01.2021).

This book is published on the occasion of the exhibition *Everything is Other* by Ana Prada, co-produced by C3A, Centro de Creación Contemporánea de Andalucía (24.01.2020–13.09.2020) and MUSAC, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (31.10.2020–28.01.2021).

JUNTA DE CASTILLA Y LEÓN**CONSEJERÍA DE CULTURA Y TURISMO**

Consejero de Cultura y Turismo | Councillor for Culture and Tourism

Javier Ortega Álvarez

Vice-consejero de Cultura y Turismo | Vice-councillor for Culture and Tourism

Raúl Fernández Sobrino

Secretario General | Secretary General

Gregorio Muñoz Abad

Director General de Políticas Culturales | Director General for Cultural Politics

José Ramón González García

Director General de la Fundación Siglo para el Turismo y las Artes de Castilla y León | Director General of the Fundación Siglo para el Turismo y las Artes en Castilla y León

Juan González-Posada

MUSAC, MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE CASTILLA Y LEÓN

Director | Director

Manuel Olveira

Coordinadora General | General Coordinator

Kristine Guzmán

Coordinación | Coordination

Eneas Bernal

Helena López Camacho

Carlos Ordás

Registro | Registrar

Koré Escobar

Raquel Álvarez

Restauración | Restoration

Albayalde S.L.

Comunicación y Prensa | Press and Communication

Izaskun Sebastián

Biblioteca-Centro de Documentación | Library and Documentation Center

Ana Madrid (Dalser, S.L.)

Educación y Acción Cultural | Education and Cultural Action

Belén Sola

Julia Ruth Gallego

Grupo Evento S.L.

Mantenimiento | Maintenance

Mariano Javier Román

Servicios profesionales a cargo de | Professional services by DN24 2000 SL.

Servicios Auxiliares | Support Services

Dalser Auxiliares S.L.

Osventos Innovación En Servizos S.L.

Limpieza | Cleaning

Clece S.L.

Seguridad | Security

Vasbe S.L.

Comité Asesor | Advisory Committee

María Teresa Alario

Neus Miró

Manuel Olveira

Luis Francisco Pérez

Blanca de la Torre

EXPOSICIÓN | EXHIBITION

Comisariado | Curatorship

Álvaro Rodríguez Fominaya

Manuel Olveira

Coordinación | Coordination

Helena López Camacho

Comunicación y prensa | Press and Communication

Izaskun Sebastián

Montaje | Installation

Nankku Soluciones Creativas

Registro | Registrar

Raquel Álvarez

Koré Escobar

Restauración | Restoration

Albayalde S.L.

seguros | Insurance

Generali España S.A.

Aón Gil y Carvajal S.A.

Traducciones | Translations

Marc Guiscin

PUBLICACIÓN | PUBLICATION

Editor | Publisher

JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico

MUSAC, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León

Coordinador editorial | Editorial Coordinator

Helena López Camacho

Textos | Texts

Álvaro Rodríguez Fominaya

Manuel Olveira

Diseño | Design

ferranElOtro Studio

Traducción | Translations

Keith Patrick, Maite Lorés

Imprenta | Printer

Gráficas Apel S.L.

ISBN (MUSAC): 978-84-92572-89-2

D.L. (MUSAC): LE-360-2020

© Los autores por sus textos | The authors for their texts

© Los autores, C3A y MUSAC por las imágenes | The authors, C3A and MUSAC for the images

© C3A and MUSAC de la presente edición | C3A and MUSAC for this edition

Agradecimientos | Acknowledges

Estrany-de la Mota Art Advisors, Fundación Helga de Alvear, Madrid/Cáceres