



GENOARQUITECTURAS
LIDÓ RICO



GENOARQUITECTURAS

INESTABLOS

LIDÓ RICO

MUSEU DE LA UNIVERSITAT D'ALACANT

18.11.2016 – 08.01.2017

UNIVERSITAT D'ALACANT

Manuel Palomar Sanz
RECTOR

Carles Cortés Orts
VICERECTORAT DE CULTURA, ESPORT I LLENGÜES

GENOARQUITECTURAS INESTABLOS. LIDÓ RICO

ORGANITZA I PRODUEIX / ORGANIZA Y PRODUCE
Museu de la Universitat d'Alacant. MUA
18.11.2016 – 08.01.2017. Sala EL CUB

EXPOSICIÓ / EXPOSICIÓN

COMISSARIAT / COMISARIADO*
Jesús Segura / Enric Mira

MUNTATGE / MONTAJE
David Alpañez Serrano. MUA
Stefano Beltrán Bonella. MUA
Sofía Martín Escribano. MUA

EXECUCIÓ / EJECUCIÓN
Servei de manteniment de la UA

EDICIÓ / EDICIÓN
Enric Mira / Jesús Segura / Lidó Rico

TEXTOS
Jesús Segura
Enric Mira
Cristina Guirao
Juan Manuel Zaragoza
José Luis Ferrán

FOTOGRAFIES / FOTOGRAFÍAS
Els autors i autores

DISSENY / DISEÑO
Bernabé Gómez Moreno. MUA

TRADUCCIONS / TRADUCCIONES
Servei de Llengües i Cultura
Laura Vallés

ISBN: 978-84-945801-2-3
Depòsit legal / Depósito legal: A 812-2016
Imprimix / Imprime:

© De l'edició, Museu de la Universitat d'Alacant. MUA
© Dels textos, els autors i autores
© De les imatges, els autors i autores

 Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

 MUA
MUSEU UNIVERSITAT D'ALACANT



Cada vegada és més evident com la cultura humanística i la científica que durant tant temps han viscut d'esquena, o simplement desentenses una de l'altra, ara es busquen i es necessiten. En la societat de la informació i el coneixement aquella escissió entre les dues cultures, la incomunicació de les quals ja va denunciar Charles P. Snow a mitjan segle passat, resulta sense dubte improductiva i un lastre per a l'avanç del saber i la innovació. La transversalitat entre disciplines, la implementació de nous models i estratègies metodològiques, el debat intel·lectual obert o el paper de l'educació constitueixen eixos centrals en l'articulació de les relacions entre ciència i cultura, entre intel·lectuals del món científic experimental i de les ciències socials o la filosofia, entre científics i artistes.

L'exposició *Inestablos* de Lidó Rico en el Museu de la Universitat d'Alacant s'emmarca dins del projecte *Genoarquitecturas* que sorgeix de l'acostament entre producció artística i recerca en les neurociències, de la col·laboració entre el nostre artista i dos neurocientífics, el neurofisiòleg Kuei I. Tseng de la Rosalind Franklin University de Chicago i el neurobiòleg José Luis Ferrán de la Universitat de Múrcia.

Aquest projecte expositiu aborda la síndrome de les diferents addiccions, químiques i comportamentals, que tenallen a l'ésser humà en la societat actual. Però després d'això, el sentit de la llibertat humana, la trama cultural de les nostres emocions, el cansament psico-social que sembla envair a l'individu contemporani o la impostada separació entre normalitat i perturbació mental sorgeixen també com a interrogants que les seues obres posen davant els nostres ulls.

Amb motiu de l'exposició s'edita el present llibre d'artista en el qual, al costat d'una completa documentació gràfica de les peces artístiques, s'ha preparat una sèrie de textos teòrics en els quals des de la crítica, la teoria de l'art, la sociologia, la història de la medicina i la recerca neurològica, diferents especialistes il·luminen l'obra de Lidó Rico, alhora que ens plantegen estimulants idees per a la reflexió.

Manuel Palomar Sanz
Rector de la Universitat d'Alacant

Cada vez es más evidente cómo la cultura humanística y la científica que durante tanto tiempo han vivido de espaldas, o simplemente desentendidas una de la otra, ahora se buscan y se necesitan. En la sociedad de la información y el conocimiento aquella escisión entre las dos culturas, cuya incomunicación ya denunció Charles P. Snow a mediados del siglo pasado, resulta a todas luces improductiva y un lastre para el avance del saber y la innovación. La transversalidad entre disciplinas, la implementación de nuevos modelos y estrategias metodológicas, el debate intelectual abierto o el papel de la educación constituyen ejes centrales en la articulación de las relaciones entre ciencia y cultura, entre intelectuales del mundo científico experimental y de las ciencias sociales o la filosofía, entre científicos y artistas.

La exposición *Inestablos* de Lidó Rico en el Museo de la Universidad de Alicante se enmarca dentro del proyecto *Genoarquitecturas* que surge del acercamiento entre producción artística e investigación en las neurociencias, de la colaboración entre nuestro artista y dos neurocientíficos, el neurofisiólogo Kuei Y. Tseng de la Rosalind Franklin University de Chicago y el neurobiólogo José Luis Ferrán de la Universidad de Murcia.

Este proyecto expositivo aborda el síndrome de las diferentes adicciones, químicas y comportamentales, que atenazan al ser humano en la sociedad actual. Pero tras ello, el sentido de la libertad humana, la trama cultural de nuestras emociones, el cansancio psico-social que parece invadir al individuo contemporáneo o el impostado deslinde entre normalidad y perturbación mentales surgen también como interrogantes que sus obras ponen ante nuestros ojos.

Con motivo de la exposición se edita el presente libro de artista en el que, junto a una completa documentación gráfica de las piezas artísticas, se ha preparado una serie de textos teóricos en los que desde la crítica, la teoría del arte, la sociología, la historia de la medicina y la investigación neurológica, distintos especialistas iluminan la obra de Lidó Rico, a la vez que nos plantean estimulantes ideas para la reflexión.

Manuel Palomar Sanz
Rector de la Universidad de Alicante



- 10 **GENOARQUITECTURES: CORPOGRAFIES DE L'ADDICCIÓ**
Jesús Segura
- 19 **GENOARQUITECTURAS: CORPOGRAFÍAS DE LA ADICCIÓN**
Jesús Segura
- 28 **INESTABLOS: DE LES ADDICCIONS A LA DELIMITACIÓ D'ALLÒ HUMÀ**
Enric Mira
- 31 **INESTABLOS: DE LAS ADICCIONES COMO DESLINDE DE LO HUMANO**
Enric Mira
- 64 **LIDÓ RICO: MÉS ENLLÀ DE L'ESPÈCIE HUMANA**
Cristina Guirao Mirón
- 68 **LIDÓ RICO: MÁS ALLÁ DE LA ESPECIE HUMANA**
Cristina Guirao Mirón
- 82 **OBJECTES, CERVELLS, EMOCIONS. L'OBRA DE LIDÓ RICO I LES CONTRADICIONS DEL NOSTRE "MÓN DE LES COSES".**
Juan Manuel Zaragoza
- 90 **OBJETOS, CEREBROS, EMOCIONES. LA OBRA DE LIDO RICO Y LAS CONTRADICCIONES DE NUESTRO "MUNDO DE LAS COSAS"**
Juan Manuel Zaragoza
- 110 **CONEIXEMENT CIENTÍFIC I DESENVOLUPAMENT ARTÍSTIC: L'ABSTRACCIÓ COM A FONT DE CREACIÓ**
José Luis Ferrán
- 114 **CONOCIMIENTO CIENTÍFICO Y DESARROLLO ARTÍSTICO: LA ABSTRACCIÓN COMO FUENTE DE CREACIÓN**
José Luis Ferrán
- 132 **GENOARCHITECTURES: CORPORAL GRAPHEMES OF ADDICTION**
Jesús Segura
- 139 **INESTABLOS: ADDICTIONS TO PINPOINT THE HUMAN**
Enric Mira
- 142 **LIDÓ RICO: BEYOND THE HUMAN SPECIES**
Cristina Guirao Mirón
- 146 **OBJECTS, BRAINS, AND EMOTIONS. LIDO RICO'S WORK AND THE CONTRADICTIONS OF OUR WORLD OF THINGS.**
Juan Manuel Zaragoza
- 152 **SCIENTIFIC KNOWLEDGE AND ARTISTIC DEVELOPMENT: ABSTRACTION AS A SOURCE OF CREATION**
José Luis Ferrán



INESTABLOS

LIDÓ RICO

 Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

 MUA
MUSEU UNIVERSITAT D'ALACANT



GENOARQUITECTURES: CORPOGRAFIES DE L'ADDICCIÓ

Jesús Segura

Universidad de Murcia

El cos fragmentat de la postmodernitat ens va deixar un subjecte incomplet en què s'inscrivien les tecnologies polítiques del cos i les relacions de poder a què es va referir Foucault (2012). Les relacions entre cos i poder han sigut analitzades per multitud d'autors en els diferents estudis que s'hi van generar. Estudis de gènere, estudis culturals, postcolonialisme, estudis visuals, etc. No obstant això, el que ens interessa tractar ací respecte del treball de Lidó Rico és com aquella corporeïtat reconstruïda, acoblada, dialoga amb un ampli espectre de preocupacions quotidianes que conformen el subjecte contemporani. Christine Ross (2001) considera que la depressió és la patologia per excel·lència de l'època actual i incideix en com ha substituït la neurosi freudiana. Així, l'artista que treballa amb la identitat desplaça les representacions des d'aquella neurosi freudiana fins a un quadre depressiu propiciat per normes i

patrons de comportament que mantenen un subjecte dividit i condicionat per l'aïllament, l'estrès, la inseguretat, la fatiga, etc. Aquest canvi substancial propiciat per una societat hipercapitalista que ens produeix com a individus també comporta tot un seguit d'hàbits que es converteixen en addiccions i que reforcen, potencien i intensifiquen la deriva i incompletesa del subjecte actual.

Aquests paranys als quals es veu sotmès l'individu contemporani són el caldo de cultiu de l'exposició que Lidó Rico presenta al MUA (Museu de la Universitat d'Alacant) amb el títol d'*Inestablos*. Gran part d'aquests miratges en els quals ens refugiem se sustenten en les "subjeccions" que el capitalisme imposa. Lidó Rico proposa un desvetllament d'aquestes subjeccions mitjançant un "desmuntatge" de corpografies inscrites en l'esfera de la vida quotidiana. D'aquesta manera, observem una

maniobra d'inversió material i simbòlica en què es produeix un despreniment cap a altres formes i usos simbòlics en les peces presentades en l'exposició.

En aquesta ocasió, Lidó Rico ha optat per articular processos intuïtius i deductius en què les coses particulars i generals, les concretes i les abstractes es reformulen discontinuament i intermitentment. Per això, aquell humanisme emanat de la modernitat se sotmet en aquestes obres a un experimentalisme en què l'ensomni i un cert onirisme desafien l'homogeneïtzació del subjecte modern per a confrontar la diferència i la identitat, el passat i el present i l'interior i l'exterior. En aquest sentit, les peces de Lidó Rico operen, sobretot, en una internalització psicosocial que desplega una atmosfera de desassossec i estranyesa, en la qual la precarietat de les maneres de vida de l'individu contemporani s'exhibeix cruament. Les seues obres exploren la condició fallida de l'humanisme que va proclamar la modernitat per a articular un subjecte, un individu transhumà en què la hibridació de ciència i art proposa una linealitat paral·lela.

De fet, Semir Zeki, un dels neurobiòlegs més prestigiosos de la nostra època, afirma que "la majoria dels artistes també són neuròlegs" (Zeki, 1999: 2), ja que l'artista té la capacitat de dirigir les nostres emocions. La crítica posthumanista posa en dubte l'omnipotència de la humanitat amb l'ordre natural i fomenta les investigacions científiques divergents o les manifestacions estètiques que alteren la representació antropocèntrica. Referent a això, Jack Burnham (1968) proposa la convergència existent entre l'aparició de la ciència i l'aparició de les representacions escultòriques del cos humà en l'antiga Grècia,

amb l'únic objectiu d'estudiar la possibilitat d'articular, en un futur, un individu posthumà. Per aquest motiu, les investigacions dutes a terme pels anomenats bioartistes semblen apuntar a l'extinció antropocèntrica en la relació home-naturalesa. La contribució de Lidó Rico a aquesta freqüència rau a incorporar-hi material orgànic i convertir-lo en eina artística. Alguns cervells humans cedits pel Departament d'Anatomia de la Universitat de Múrcia en què desplega, en la representació d'aquests cervells, històries sobre la possibilitat d'articular "altres" designis sobre les addiccions del subjecte contemporani.

En l'obra de Lidó Rico hi ha un primer moment en què l'aspecte performatiu i el gestual conflueixen en la batalla amb l'escaiola i la resina de polièster. El resultat és un esclat del cos fragmentat, exiliat del seu absolut. Emergent com a espectres fossilitzats de l'excés, els cossos esclatats s'ensenyoreixen de l'espai que ara se'ns presenta inquietant, torbador. Poblats de fragments. El joc de mirades i associacions entre aquests elements involucra l'espectador en l'escena. Hom es pregunta, no sense una mica d'ironia, si l'artista, perversament, ens convoca a submergir-nos en l'èxtasi dolorós de la condició humana. És a dir, en una maniobra el·líptica, trasllada el ritual místic del seu procés creatiu a l'espai físic i vivencial del visitant dels seus treballs, amb la qual cosa els confereix el seu estatut intersubjectiu i enigmàtic. En certa manera, l'exploració que fa sobre la condició humana amb les seues misèries i grandeses ha sigut i és el punt d'inflexió en què pivota la seua actitud creativa. No obstant això, són moltes i diverses les preocupacions i els compromisos que la trajectòria artística de Lidó Rico ha conjeurat.

Des d'una estratègia permeable a diverses problemàtiques, Lidó Rico ha desenvolupat un nexu reflexiu i crític al voltant d'una idea de "veritat". L'exploració intersticial de les instal·lacions escultòriques posa en joc elements que desenvolupen variables de contraris: interior-exterior, memòria-imaginació, públic-privat, honradesa-corrupció, etc. Es convoca l'espectador a un desxiframent dialògic dels enigmes que se'ns plantegen, mitjançant la incorporació d'un antagonisme perpetu amb el qual hem de viure, negociar i créixer. Aquest antagonisme resideix en la nostra identitat. Tanmateix, l'obra de Lidó Rico manté una sort de dialèctica entre objecte intervingut i llenguatge inserit que produeix un "entorn sensible" on s'activa aquella "veritat extàtica" a la qual es va referir Herzog. Aquesta consisteix a inserir una atmosfera somiadora a l'objecte que permet d'establir una dialèctica reflexiva en què la mirada de l'espectador crea les condicions de possibilitat narrativa de tot esdevenir en les peces. En aquest sentit, hem d'entendre el treball de Lidó Rico com una aposta decidida per a entendre les complexitats i les contradiccions de l'individu contemporani.

EL COS RALENTIT

Una primera estratègia posada en marxa en aquesta mostra és la sensació de trobar-nos davant d'un alentiment de la nostra percepció. Assistim a una època de l'acceleració (Rosa, 2013) en què es produeix una "contracció del present", una dinamització i un empobriment en tots els àmbits de l'experiència de l'individu contemporani. El subjecte actual vaga sense fi, amb l'únic objectiu de reproduir la seua estructura per a generar un

bucle que es retroalimenta contínuament. Aquesta visualització de la vida moderna és arreplegada per Lidó Rico per a plantejar experiències carregades de sentit, experiments que connecten mons diversos i dispersos per a formular altres prerrogatives de maneres de vida.

Aquesta certa metafísica de l'objecte que desenvolupen les peces de Lidó Rico els confereixen una estranya qualitat per a constituir-se com a objectes de coneixement que generen pensament respecte de l'individu contemporani. Mieke Bal les ha descrites: "Com a obres d'art que són així mateix fragments d'anàlisi cultural, manifesten la pràctica artística com a pensament" (Bal, 2016: 119). Així mateix, Canclini (2010) reclama l'"ara", la imminència, com l'agent renovador de les formes d'abordar l'experiència sensible, mitjançant pràctiques que se situen en un espai d'intersecció, de traducció. D'aquesta manera, es tracta llavors de desregular el flux temporal incessant i repetitiu per a habilitar plataformes que intensifiquen l'experiència perceptiva, vivencial, del subjecte contemporani.

Jonathan Crary (2013) ens proposa un viatge per la temporalitat, la visibilitat i la producció del capitalisme. La no diferenciació temporal i espacial, l'homogeneïtzació dels ritmes de producció i consum, segons Crary, ens ha portat a una societat en què les temporalitats es programen "per a facilitar la imposició d'un model mecànic o robòtic de temps, d'eficiència i de funcionalitat en el cos humà" (Crary, 2008: 2), en la qual se suprimeix descansar, dormir o qualsevol ruptura amb la màquina de producció-consum. Les paradoxes de l'expansió del capitalisme remarquen dualitats que se sostenen indefinidament per a autoalimentar-se i que se succeeixen sense tenir en

compte les adaptacions biològiques de l'ésser humà. En última instància, aquestes dualitats es fossilitzen en un esdevenir continu, inscrit com a model social, com a forma de vida en la qual el temps es converteix en una "durada sense interrupcions, definit per un principi de funcionament continu. És un temps que ja no passa, més enllà de l'hora del rellotge" (Crary, 2013: 8). L'estat de permanent visibilitat del capitalisme que es reproduïx i que s'exhorta amb la publicitat instaura l'estat absolut sobre el qual no hi ha possibilitat de sentir-se compensat o sadollat. D'aquesta premissa parteix el treball de Lidó Rico, en el recurs a les dualitats, a les repeticions i seriacions en què reproduïx l'espai-temps capitalista suggerit per Crary. D'ací naix el sentit de la "contracció expandida" de les seues peces. D'allò que ens sufoca, de l'amalgama de cossos aixafats intentant conquerir "el que és absolut". Però també aquella fossilització del cos per al gest imperceptible, de què fa matèria d'estudi.

És curiós observar com les al·legories que planteja l'artista, en diàleg amb el cervell humà, obeeixen a un ordre natural-artificial; niu de vespes, llacunes d'aigua cristal·lina, ulls de pollastre, erupcions naturals davant de circuits tecnològics, estructures industrials, etc. Semblen voler parlar-nos de l'antagonisme perpetu que es produeix entre el subjecte artificial, robòtic, dissenyat pel capitalisme de què parla Crary, davant del subjecte salvatge, natural, que tracta d'alliberar-se d'una temporalitat frenètica. En qualsevol cas, les obres ens interroguen sobre la idea d'una intel·ligència col·lectiva conformada per un organisme els elements individuals del qual estan en comunicació constant. Les referències a formes no humanes de la intel·ligència i l'intercanvi creatiu entre elements conformen

un "paisatge" on las relacions entre art i vida o naturalesa i cultura rebutgen l'estructura antropocèntrica per a habilitar associacions i relacions entre elements interconnectats. Aquesta idea que l'existència és essencialment coexistència de tots els éssers, expressada per Jean Luc Nancy (2006), es trasllada literalment a l'experimentació creativa en algunes peces de Lidó Rico. Davant del mode de concebre la comunitat, des de la pertinença, la identitat i allò en comú que compartim, Nancy formula una teoria cap a posicions que no exigeixen reciprocitat, que reclamen un "ésser singular plural". En certa manera, l'artista es posiciona com a mediador del coneixement científic per a articular una cohabitació entre elements científics i artístics que ens porte a una forma de pensament holístic.

MEMÒRIES HETEROCRÒNIQUES

Una de les estratègies més plausibles en l'obra de Lidó Rico és l'articulació del concepte de memòria. De fet, els seus treballs recorren a rondalles i paràboles amb la intenció de subvertir i actualitzar una memòria col·lectiva. La memòria, com ha apuntat Mieke Bal, "no és capaç de transportar el seu marc temporal" (Bal, 2009: 246). La relació entre imatges crea xarxes temporals que activen la subjectivitat i produeixen espais de revisió de les cronologies hegemòniques i subalternes presents en els imaginaris. Aquesta multiplicitat temporal desenvolupa diverses línies d'actuació en què el concepte de temps se situa entre l'heterocronia i l'anacronisme.

La construcció d'espais dialèctics entre realitat i ficció desenvolupada en l'obra de Lidó Rico introdueix una diversitat d'operatius narratius. Aquests es configuren en el procés

de muntatge i postproducció de l'obra, de tal manera que l'espectador rep l'obra reprocessada, reelaborada i intervinguda en els graus d'espacialització entre passat i present, amb la qual cosa s'articulen variables de sentit que reactualitzen la memòria. Aquestes memòries s'han configurat en les seues peces seguint una estructura fragmentària peculiar. I han sigut tractades amb precisió per al nostre propòsit per Andreas Huyssen (2002), que explora la memòria contemporània i defineix una interacció de fenòmens que generen relacions complexes mitjançant associacions temporals. La seua anàlisi explora les tensions culturals del passat i del present en relació amb les quals el futur es conforma. En aquest sentit, Huyssen ha assenyalat: "allò que des d'una perspectiva sembla l'aclaparadora victòria del present modernitzador sobre el passat, des d'un altre punt de vista, pot ser considerat una entropia de l'espai ocupat pel present" (Huyssen, 2002: 154). Aquesta dualitat a la qual es refereix Huyssen és administrada per Lidó Rico, perquè constata una reconfiguració de present i passat i una especulació entre història i representació, ja que els seus treballs incorporen registres escultòrics de diverses èpoques en un marc temporal diàfan. L'estratègia de Lidó Rico consisteix a aplicar aquelles alteracions dels conceptes que han sigut expressades per Koselleck (2001), o aquella accepció nòmada, viatgera, expressada per Mieke Bal (2009) que convida a procediments interdisciplinaris mitjançant conceptes mòbils i rebutja mètodes programàtics. Referent a això, és interessant la reflexió proposada per Didi-Huberman (2005) en què ens parla sobre el simple fet de recordar com un acte reconstructiu, en si mateix. És a dir, com un acte anacrònic.

L'obra de Lidó Rico actualitza aquest acte anacrònic mitjançant una programàtica de la percepció i la memòria en què s'especula amb les formes, els temps i la seua normativitat crítica. Es desenvolupa una interacció amb l'espectador en què l'autoreflexivitat qüestiona els valors i els rols predeterminats. L'artista realitza una immersió en els processos cognitius adherits a la memòria de l'espectador. I, inevitablement, pren en compte aquest capitalisme cognitiu per a la creació d'estructures semiòtiques, capaces de filtrar-se davant d'una concepció adulterada dels productes culturals. Per tant, configurar un treball artístic en què es desplegue i qüestione l'aspecte textual-racional i l'intuïtiu-visual amb paràmetres que produïsquen pensament, mitjançant esquemes perceptius i sensorials que dialoguen amb els ordres hegemònics de la visibilitat, amb l'enigmàtic i l'estrany, amb l'ocultació-desocultació de significats i amb la precarietat i fragilitat del subjecte social, és la via de treball objecte d'exploració en la seua obra.

D'aquesta manera, en l'exposició presentada en el MUA (Museu de la Universitat d'Alacant), compareix un "rumor sinistre" que envaeix l'espai expositiu. Les anècdotes, paràboles, gestos i rondalles desfilen per les sales liderats per una multitud de "subjectes encarnats" (Merleau-Ponty, 1997) disposats a parlar-nos de la nostra condició i incompletesa. El "rumor" s'estén per l'espai on el desassossec i l'estranyesa s'intensifiquen en observar la representació d'éssers precaris, dividits, amputats, cosificats, atrapats per la malaltia, sotmesos a les addicions que el capitalisme imposa. Si Freud i Lacan alçaren el cap no trobarien un escenari millor, ja que tota aquesta barbàrie que enfanga el subjecte ens

és presentada analíticament, fredament, per l'artista. No hem d'oblidar que, per a Freud, l'àmbit sinistre és una forma específica d'ansietat que apareix relacionada amb certs fenòmens de la vida real. Recordem les noves patologies esmentades per Christine Ross.

Per a Freud, exemples d'aquest tipus de fenòmens o motius retòrics o estètics són les repeticions, l'omnipotència del pensament, la idea que els desitjos o pensaments es facen realitat, la confusió entre l'animat i l'inanimat, i altres experiències relacionades amb l'esquizofrènia, la màgia o la mort. Però Freud també es refereix al que és sinistre com a categoria estètica i emocional. Freud advoca per l'existència del sentiment del cas estrany (*Unheimliche*) tant en la vida quotidiana com en l'art. Freud articula el concepte del que és sinistre primerament com una emoció i, en segon lloc, com un objecte de l'estètica. Així, d'aquesta manera, el que és sinistre pertany a una categoria que es coneix com a "emocions estètiques", i com a tal és investigada dins de l'àmbit de les arts visuals.

En el treball de Lidó Rico podem veure la presència de l'aspecte sinistre com una emoció estètica basada en la repetició involuntària, frenètica, d'una mateixa peça o com una emoció real que presenta una relació intricada amb la figura de la repetició i del doble. En la teoria psicoanalítica s'afirma que els impulsos emocionals es converteixen en por del que hom desconeix en ser reprimits. Se'n pot deduir que entre les coses que són aterridores pot haver-hi algunes en les quals es pot demostrar que l'element aterridor és alguna cosa que ha sigut reprimida i que torna com a repetició, com a doble. I és així com Freud defineix el tipus d'emoció del "que és sinistre,

com una forma particular de por que es deriva de la devolució d'alguna cosa reprimida". Aquesta emoció del cas estrany, l'aspecte sinistre, en realitat no és cap novetat, sinó una cosa que era molt familiar per a la psique i que se n'havia allunyat només a través de la repressió (Freud, 2003: 147-148).

Així, Lidó Rico utilitza una multitud de cervells repetits com a únic tret d'un individu absent, reprimint conscientment, per a, mitjançant aquesta absència, construir una presència intersubjectiva en l'espectador. L'exèrcit de cervells es configuren com un oxímoron de la condició humana en què se'ns convida a desxifrar-ne els continguts inscrits. Potser són aquests cervells-pantone que ens donen la benvinguda a l'exposició els que ens situen en una mostra diversa i ens plantegen els patrons de conducta com a objecte d'estudi. D'aquesta manera, tot un sens fi de metàfores emergeixen dels plecs de la massa encefàlica fossilitzada que, no obstant això, adquireix una qualitat blana, gelatinosa, de la qual sorgeixen multitud d'"històries" reglades per l'afecte i la passió. Com si foren l'únic timoner possible per a governar les viscositats, les mesquineses de l'individu contemporani.

Des dels plecs rugosos de la massa amorfa s'alça una figura diminuta que atalaia el paisatge en què s'assenta: sembla voler parlar-nos de la seua solitud i precarietat; del caràcter provisional de tot el que s'esdevé. Ara, en l'hemisferi dret, on s'allotja el pensament holísticoemocional, trobem incrustat un niu de vespes, sense bronzits, sense presències. De nou la referència a la condició animal. Com en aquell autoretrat amb ulls de pollastre, inquietant, posthumà. De sobte, una multitud de cervells farcits de pneumàtics usats,

massa usats. El seu desgast ens parla d'una vida esdevinguda, d'un temps viscut. Perdut en els seus records (Alzheimer). O aquell altre cervell prenyat que acull en l'interior uns altres de més xicotets. La gran matrioska de la diferència que indefectiblement ens parla d'aquell gènere en disputa de què va parlar Butler (2007). I, finalment, aquell altre que representa un puny tancat, críptic. Custodiant aquell soroll secret duchampià que conspira contra tota objectivitat.

I ara, la mirada es deté i observa el frontispici de cervells protegits pel coneixement (metàfora de llibres-teulada-cornisa) que conformen una falsa idea de comunitat, on es deixen entreveure esquerdes poblades de circuits tecnològics que ens fan reflexionar sobre l'adquisició del coneixement en una societat-xarxa i en la seua addicció a les dades, a la immediatesa, com a excusa per a generar un marc cultural. Hi ha alguna cosa en aquella peça que grinyola eloqüentment. L'arquitectura rígida, racionalista, contrasta amb aquella idea de progrés i comunicació en què el binomi internet-llibertat es torna espès i desmanegat. Igualment, aquells cervells tenyits del color del camuflatge de guerra ens conviden a preguntar-nos sobre l'addicció a l'estratègia, al poder i al control. L'aspecte interessant ací consisteix en la fugida de l'artista a representar posicions binàries i polaritzades. Per contra, sembla que l'artista ha dotat la peça d'una escenografia que se sustenta en una "falsa bandera". Si no, com s'entén aquell personatge que devora amb violència el seu cervell? Qui genera aquella violència? A quins interessos respon? Hi ha alguna cosa en aquelles escenografies que fan l'ullet més d'una vegada a les teories conspiratives.

Just darrere meu, sóc assaltat per una "fumata de fonamentalismes" que semblen voler fetillar-me amb promeses d'eternitat. Murmuren a un cervell posseït per la por i la solitud. Només ells saben que el seu verb és la gran mentida. Alguna cosa es mou a una velocitat inquietant, vertiginosa. En acostar-me, un somriure em contrau el rostre. Aquell fal·lus embogit, a punt de precipitar-se en el buit, compareix com una caricatura de la dominació. Certament, és un "fal·lus-excèntric". Designis de la condició masculina.

CORPOLÍTIQUES DE L'AFECTE

A hores d'ara el nostre cos expectant (d'àvid espectador) es mimetitzava com un sol cos dispers per tot l'espai expositiu. En efecte, estem davant de la utilització de l'espai per part de l'artista, com a laboratori on es vincula l'experiència espaciotemporal amb la problemàtica de la identitat. I ho fa interpel·lant l'"ara", el present del visitant des de paràmetres experimentals. Actualitzant l'"envolupament" de l'espectador en l'obra. L'espectador experimenta perceptivament l'obra mitjançant el cos i experimenta el cos perquè estableix relacions conceptuals i sensorials amb l'obra. Jill Bennett (2005) parla de "sensació corporificada" per a establir la relació entre obra i espectador com a fenomen que empatitza de forma afectiva amb l'espai i la simbologia proposada per l'artista. Aquesta relació de copertinença permet de percebre les transformacions espaciotemporals a través d'un cos polític i afectiu, en què subjecte i espai es construeixen mútuament. Naturalment, entenent "allò polític" com la resposta de coexistència que l'"esdeveniment" demanda en qualitat d'experiència que flueix.

Justament José Luis Brea (2010) es refereix a les retòriques de la resistència com l'agent que ha desactivat qualsevol intent crític efectiu en els imaginaris actuals. És necessari trobar en la col·lisió, en la convergència, el sentit efectiu "d'allò polític" tal com ho descriu Laclau (1996). Per tant, entenem l'aspecte performatiu, la transformació constant, la mutabilitat espaciotemporal i l'anàlisi d'aquestes convergències com a elements efectius que ens permeten articular un marc discursiu que ens allunya d'aquelles retòriques de la resistència i que ens permeten habilitar un context sensible des de l'afecte i allò polític.

El treball de Lidó Rico incorpora les noves formes de l'"afecte social i cultural" que tenen la capacitat de generar i transmetre l'afecte, i invoquen l'espectador d'una manera particular, transformadora (Van Alphen, 2008: 22). Potser es pot pensar que en l'obra de Lidó Rico hi ha un buidament de tot afecte. Una defaitecció que es transmet formalment en una execució freda, crua i manierista. Hem d'entendre, però, que les seues obres poc tenen a veure amb una retòrica de l'afecte comú, en què solament es treballa amb el sentiment i l'emoció per a ratificar-ne el caràcter polític. Per contra, és obvi que l'afecte per a Lidó Rico és una forma de connexió, de comunicació, en què la intensitat es modula i amplifica a través de l'aspecte corporal en la interacció quotidiana. Per això l'afecte, en la seua condició social, quotidiana, té a veure amb els processos polítics de construcció de l'individu contemporani, tal com apunta Brian Massumi (2015) Per tant és pertinent en el cas de Lidó Rico la conceptualització d'allò polític de Mieke Bal quan afirma:

El lloc i l'exercici de les funcions d'allò polític no ha de cercar-se en l'estret espai entre els actes artístics i les formes artístiques, sinó en les convergències [...] l'agència política de l'art no es troba enlloc, sinó que s'esdevé, ocorre, quan els dos dominis convergeixen [...] si continuem cercant les línies que constitueixen les formes, cometem negligències cap a allò que, en conseqüència, roman invisible (Bal, 2016: 267).

En efecte, és en els encreuaments i les circulacions amb l'imaginari on ens adonem que el desvetllament d'aquestes "addiccions" obeeix a una estratègia d'incorporar el "gir afectiu" en la seua programàtica primera. Així, considerem d'especial interès les observacions de Nigel Thrift (2008), que proposa l'"afecte" dins de l'estructura del poder. Ací l'afecte es verbalitza com a trauma que té també capacitat per a afectar uns altres i, en conseqüència, s'estableixen maniobres de connexió i reciprocitat entre els cossos amb capacitat de sentir i fossilitzats. Justament això és el que ocorre en la mostra de Lidó Rico.

Lidó Rico convoca un joc simbòlic del cos en què les "addiccions" es mostren com a "microtraumes" en els quals ens reflectim afectivament en accions de la nostra vida quotidiana. Ens acosta a la reflexió a través de la desocultació i quedem afectats per les relacions de proximitat existencial que desplega la fossilització dels cossos en una maniobra de simultaneïtat i reciprocitat. Així, entenem aquesta estratègia el·líptica com un dels garantits més compactes en la seua producció artística.

BIBLIOGRAFIA

- BAL, M. (2009). *Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje*. Murcia: Cendeac.
- BAL, M. (2016). *Tiempos trastornados. Análisis, historias y políticas de la mirada*. Madrid: Akal.
- BENNETT, J. (2005). *Empathic Vision: Affect, Trauma, and Contemporary Art*. Stanford: Stanford University Press.
- BREA, J. L. (2008). *El tercer umbral: estatutos de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*. Murcia: Cendeac.
- BURNHAM, J. (1968). *Beyond Modern Sculpture: The Effects of Science and Technology on the Sculpture of This Century*. Nova York: George Braziller.
- BUTLER, J. (2007). *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- CANCLINI, N. G. (2010). *La sociedad sin relato: Antropología y estética de la inminencia*. Madrid: Katz editores.
- CRARY, J. (2008). "On the ends of sleep: Shadows in the glare of a 24/7 world", *Qua-derns portàtils*, 8, MACBA.
- CRARY, J. (2013). *24/7: Late Capitalism and the Ends of Sleep*. Londres: Verso.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2005). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós.
- FREUD, S. (2003). *The Uncanny*. Londres: Penguin Books.
- FOUCAULT, M. (2007). *Seguridad, territorio, población: Curso en el Collège de France (1977-1978)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- FOUCAULT, M. (2012). *Vigilar y Castigar*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- HUYSEN, A. (2002). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México: Fondo de Cultura Económica.
- KOSELLECK, R. (2001). *Los estratos del tiempo: estudios sobre historia*. Barcelona: Paidós.
- LACLAU, E. (1996). *Emancipación y diferencia*. Madrid: Espasa Calpe.
- LEYS, R. (2011). "The turn to affect: A critique", *Critical Inquiry*, 37(3), pp. 434-472.
- MASSUMI, B. (2015). *Politics of Affect*. Londres: Wiley.
- MERLEAU-PONTY, M. (1997). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Península.
- NANCY, J. (2006). *Ser Singular Plural*. Madrid: Arena Libros.
- THRIFT, N. (2008). *Non-representational theory: space, politics, affect*. Londres & Nova York: Routledge.
- ROSA, H. (2013). *Social Acceleration: A New Theory of Modernity*. Columbia University Press.
- VAN ALPHEN, E. J. (2008). "Affective operations of art and literature", *Res*, 53(54), pp. 20-30.
- ROSS, C. (2001). "Vision and insufficiency at the turn of the millennium: Rosemarie Trockel's distracted eye", *October*, 96, pp. 87-110.
- ZEKI, S. (1999) *Inner Vision: An Exploration of Art and the Brain*. Oxford: Oxford University Press.

GENOARQUITECTURAS: CORPOGRAFÍAS DE LA ADICCIÓN

Jesús Segura

Universidad de Murcia

El cuerpo fragmentado de la posmodernidad nos dejó un sujeto incompleto donde se inscribían las tecnologías políticas del cuerpo y las relaciones de poder que mencionara Foucault (2012). Las relaciones entre cuerpo y poder han sido analizadas por multitud de autores en los diferentes estudios que se generaron a tal efecto. Estudios de género, estudios culturales, poscolonialismo, estudios visuales, etc. No obstante, lo que nos interesa tratar aquí, a propósito del trabajo de Lidó Rico, es, como esa corporeidad reconstruida, ensamblada dialoga con un amplio espectro de preocupaciones cotidianas que conforman el sujeto contemporáneo. Christine Ross (2001) habla de la depresión como la patología por excelencia de la época actual e incide en como ha sustituido a la neurosis freudiana. De tal modo que el artista que trabaja con la identidad, desplaza sus representaciones desde esa neurosis freudiana hasta

un cuadro depresivo propiciado por normas y patrones de comportamiento que mantienen un sujeto dividido y condicionado por el aislamiento, el estrés, la inseguridad, la fatiga, etc. Este cambio sustancial propiciado por una sociedad hipercapitalista que nos produce como individuos, también trae consigo toda una serie de hábitos que se convierten en adicciones y que refuerzan, potencian e intensifican la deriva e incompletud del sujeto actual.

Estas trampas a las que se ve sometido el individuo contemporáneo son el caldo de cultivo de la exposición que Lidó Rico presenta en el MUA (Museo de la Universidad de Alicante) bajo el título de *Inestablos*. Gran parte de estos espejismos en los que nos refugiamos se sustentan en las "sujeciones" que el capitalismo impone. Lidó Rico, propone un desvelamiento de estas sujeciones, a través de

un “desmontaje” de corpografías inscritas en la esfera de lo cotidiano. De este modo, observamos una maniobra de inversión material y simbólica donde se produce un desprendimiento hacia otras formas y usos simbólicos en las piezas presentadas en la exposición.

En esta ocasión, Lidó Rico ha optado por articular procesos intuitivos y deductivos donde lo particular y lo general, lo concreto y lo abstracto se reformulan discontinua e intermitentemente. Es por esto, que ese humanismo emanado de la modernidad se somete en estas obras, a un experimentalismo donde la ensoñación y un cierto onirismo desafían la homogeneización del sujeto moderno para confrontar la diferencia y la identidad, el pasado y el presente y lo interior y exterior. En este sentido, las piezas de Lidó Rico operan, sobre todo, en una internalización psicosocial que despliega una atmósfera de desasosiego y extrañeza donde la precariedad de los modos de vida del individuo contemporáneo son exhibidos crudamente. Sus obras exploran la condición fallida del humanismo que proclamó la modernidad para articular un sujeto, un individuo transhumano donde la hibridación de ciencia y arte propone una linealidad paralela.

De hecho, Semir Zeki uno de los neurobiólogos más prestigiosos de nuestra época afirma que “la mayoría de los artistas también son neurólogos” (Zeki, 1999: 2). Ya que el artista tiene la capacidad de dirigir nuestras emociones.

La crítica poshumanista pone en duda la omnipotencia de la humanidad con el orden natural y alienta las investigaciones científicas divergentes o las manifestaciones estéticas que alteran la representación antropocéntrica. A este respecto, Jack Burnham (1968) propone la convergencia existente entre la

aparición de la ciencia y la aparición de las representaciones escultóricas del cuerpo humano en la antigua Grecia, con el único objetivo de estudiar la posibilidad de articular, en un futuro, un individuo post-humano. Es por esto, que las investigaciones llevadas a cabo por los llamados bioartistas parecen apuntar a la extinción antropocéntrica en la relación hombre-naturaleza. La contribución de Lidó Rico a esta frecuencia se basa en incorporar material orgánico y convertirlo en herramienta artística. Algunos cerebros humanos cedidos por el Departamento de Anatomía de la Universidad de Murcia donde despliega, en la representación de estos cerebros, historias sobre la posibilidad de articular “otros” diseños sobre las adicciones del sujeto contemporáneo.

En la obra de Lidó Rico hay un primer momento donde lo performativo y lo gestual confluyen en esa batalla con la escayola y la resina de poliéster. El resultado de ello es un estallido del cuerpo fragmentado, exiliado de su absoluto. Emergiendo como espectros fosilizados del exceso, los cuerpos estallados se adueñan del espacio que ahora se nos presenta inquietante, turbador. Poblado de fragmentos. El juego de miradas y asociaciones entre ellos, involucra al espectador en la escena. Uno se pregunta, no sin cierta ironía, si el artista, perversamente, nos está convocando a sumergirnos en el éxtasis doloroso de la condición humana. Es decir, en una maniobra elíptica, traslada el ritual místico de su proceso creativo al espacio físico y vivencial del visitante de sus trabajos, confiriéndole a estos su estatuto intersubjetivo y enigmático. En cierto modo, su exploración sobre la condición humana con sus miserias y grandezas ha sido y son el punto de inflexión donde pivota su actitud creativa. Sin embargo, son

muchas y diversas las preocupaciones y los compromisos que la trayectoria artística de Lidó Rico ha conjeturado.

Desde una estrategia permeable a diversas problemáticas, Lidó Rico ha desarrollado un nexo reflexivo y crítico en torno a una idea de “verdad”. La exploración intersticial de sus instalaciones escultóricas ponen en juego elementos que desarrollan variables de opuestos: interior-exterior, memoria-imaginación, público-privado, honestidad-corrupción etc. Donde se convoca al espectador a un desciframiento dialógico de los enigmas que se nos plantea, mediante la incorporación de un antagonismo perpetuo con el que debemos vivir, negociar y crecer. Este antagonismo reside en nuestra propia identidad. Sin embargo, la obra de Lidó Rico mantiene una suerte de dialéctica entre objeto intervenido y lenguaje insertado que da lugar a un “entorno sensible” donde se activa esa “verdad extática” que mencionara Herzog. Ésta consiste en insertar una atmósfera ensoñadora al objeto que permite establecer una dialéctica reflexiva donde la mirada del espectador crea las condiciones de posibilidad narrativa de todo acontecer en las piezas. En este sentido, debemos entender el trabajo de Lidó Rico como una apuesta decidida por entender las complejidades y contradicciones del individuo contemporáneo.

EL CUERPO RALENTIZADO

Una primera estrategia puesta en marcha en esta muestra, es la sensación de encontrarnos ante una ralentización de nuestra percepción. Asistimos a una época de la aceleración (Rosa, 2013) donde se produce una “contracción del presente”, una dinamización y un empobrecimiento en todos los órdenes

de la experiencia del individuo contemporáneo. El sujeto actual vaga sin fin alguno, con el único objetivo de reproducir su estructura para generar un bucle que se retroalimenta continuamente. Esta visualización de la vida moderna es recogida por Lidó Rico para plantear experiencias cargadas de sentido, experimentos que conectan mundos diversos y dispares para formular otras prerrogativas de modos de vida.

Esta cierta metafísica del objeto que desarrollan las piezas de Lidó Rico, les confieren una extraña cualidad para constituirse como objetos de conocimiento que generan pensamiento acerca del individuo contemporáneo. Mieke Bal las ha descrito: “En tanto que obras de arte que son asimismo fragmentos de análisis cultural, manifiestan la práctica artística en tanto que pensamiento” (Bal, 2016: 119). Asimismo, Canclini (2010) reclama el “ahora”, la inminencia como el agente renovador de las formas de abordar la experiencia sensible, mediante prácticas que se sitúan en un espacio de intersección, de traducción. De este modo, se trataría entonces de desregularizar el flujo temporal incesante y repetitivo para habilitar plataformas que intensifiquen la experiencia perceptiva, vivencial del sujeto contemporáneo.

Jonathan Crary (2013), nos propone un viaje por la temporalidad, la visibilidad y la producción del capitalismo. La no diferenciación temporal y espacial, la homogenización de los ritmos de producción y consumo, según Crary, nos ha llevado a una sociedad donde las temporalidades se programan “para facilitar la imposición de un modelo mecánico o robótico de tiempo, de eficiencia y de funcionalidad en el cuerpo humano” (Crary, 2008: 2). En la cual se suprime el descanso, el dormir o

cualquier ruptura con la máquina de producción-consumo. Las paradojas de la expansión del capitalismo, remarcan dualidades que se apoyan indefinidamente para autoalimentarse y se suceden sin tener en cuenta las adaptaciones biológicas del ser humano. En última instancia, estas dualidades se fosilizan en un devenir continuo, inscrito como modelo social, como forma de vida en la que el tiempo se convierte en una “duración sin interrupciones, definido por un principio de funcionamiento continuo. Es un tiempo que ya no pasa, más allá de la hora del reloj” (Crary, 2013: 8). El estado de permanente visibilidad del capitalismo que se reproduce y se exhorta con la publicidad, instauro el estado absoluto sobre el cual no hay posibilidad de sentirse compensado o saciado. De esta premisa parte el trabajo de Lidó Rico, en su recurso a las dualidades, a las repeticiones y serializaciones en la que reproduce el espacio-tiempo capitalista sugerido por Crary. De ahí, parte el sentido de la “contracción expandida” de sus piezas. De lo sofocante, de la amalgama de cuerpos aplastados intentando conquistar “lo absoluto”. Pero también esa fosilización del cuerpo para el gesto imperceptible y hacer de ello materia de estudio.

Es curioso observar como las alegorías que plantea el artista, en diálogo con el cerebro humano, obedecen a un orden natural-artificial; nido de avispas, lagunas de agua cristalina, ojos de pollo, erupciones naturales frente a circuitos tecnológicos, estructuras industriales etc. Parecen querer hablarnos del antagonismo perpetuo que se produce entre el sujeto artificial, robótico diseñado por el capitalismo del que habla Crary frente al sujeto salvaje, natural que trata de liberarse de una temporalidad frenética. En cualquier caso, las obras nos interrogan sobre la idea de una

inteligencia colectiva conformada por un organismo cuyos elementos individuales están en constante comunicación. Las referencias a formas no humanas de la inteligencia y el intercambio creativo entre elementos, conforman un “paisaje” donde las relaciones entre arte y vida o naturaleza y cultura desechan la estructura antropocentrista para habilitar asociaciones y relaciones entre elementos interconectados. Esa idea de que la existencia es esencialmente coexistencia de todos los entes expresada por Jean Luc Nancy (2006), es llevada literalmente a la experimentación creativa en algunas piezas de Lidó Rico. Frente al modo de concebir lo comunitario, desde la pertenencia, la identidad y lo común compartido, Nancy formula una teoría hacia posiciones que no exigen reciprocidad, que reclaman un “ser singular plural”. En cierto modo, el artista se posiciona como mediador del conocimiento científico para articular una co-habitación entre elementos científicos y artísticos que nos lleve a una forma de pensamiento holístico.

MEMORIAS HETEROCRÓNICAS

Una de las estrategias más plausibles en la obra de Lidó Rico es su articulación del concepto de memoria. De hecho, sus trabajos recurren a fábulas y parábolas con el objeto de subvertir y actualizar una memoria colectiva. La memoria, como ha apuntado Mieke Bal, “no es capaz de transportar su marco temporal” (Bal, 2009: 246). La relación entre imágenes crea redes temporales que activan la subjetividad y producen espacios de revisión de las cronologías hegemónicas y subalternas presentes en los imaginarios. Esta multiplicidad temporal desarrolla diversas líneas de actuación donde el concepto de tiempo se sitúa entre la heterocronía y el anacronismo.

La construcción de espacios dialécticos entre realidad y ficción desarrollada en la obra de Lidó Rico, introduce una diversidad de operativos narrativos. Estos se configuran en el proceso de montaje y posproducción de la obra. De tal manera que el espectador recibe la obra reprocesada, reelaborada e intervenida en sus grados de espacialización entre pasado y presente. Articulando variables de sentido que reactualizan la memoria. Estas memorias se han configurando en sus piezas bajo una peculiar estructura fragmentaria. Y han sido tratadas con precisión para nuestro propósito por Andreas Huyssen (2002). Explorando la memoria contemporánea y definiendo una interacción de fenómenos que generan relaciones complejas mediante asociaciones temporales. Su análisis explora las tensiones culturales del pasado y del presente en relación con las cuales el futuro se conforma. En este sentido, Huyssen ha señalado: “aquello que desde una perspectiva parece la abrumadora victoria del presente modernizador sobre el pasado, desde otro punto de vista puede ser considerado una entropía del espacio ocupado por el presente” (Huyssen, 2002: 154). Esta dualidad a la que se refiere Huyssen es administrada por Lidó Rico, al constatar una reconfiguración de presente y pasado y una especulación entre historia y representación, ya que sus trabajos incorporan registros escultóricos de diversas épocas en un marco temporal diáfano. La estrategia de Lidó Rico, consiste en aplicar esas alteraciones de los conceptos que ha sido expresada por Koselleck (2001), o esa acepción nómada, viajera expresada por Mieke Bal (2009) que invita a procedimientos interdisciplinarios mediante conceptos móviles y desecha métodos programáticos. A este respecto, es interesante la reflexión propuesta

por Didi-Huberman (2005) donde nos habla sobre el simple hecho de recordar como un acto reconstructivo, en sí mismo. Es decir, como un acto anacrónico.

La obra de Lidó Rico actualiza este acto anacrónico mediante una programática de la percepción y la memoria donde se especula con las formas, los tiempos y su normatividad crítica. Desarrollando una interacción con el espectador donde la auto-reflexividad cuestiona los valores y roles predeterminados. El artista realiza una inmersión en los procesos cognitivos adheridos a la memoria del espectador. E inevitablemente, toma en cuenta este capitalismo cognitivo para la creación de estructuras semióticas, capaces de filtrarse ante una concepción adulterada de los productos culturales. Por tanto, configurar un trabajo artístico donde se despliegue y cuestione lo textual-racional y lo intuitivo-visual bajo parámetros que produzcan pensamiento, mediante esquemas perceptivos y sensoriales que dialoguen con los órdenes hegemónicos de la visibilidad, con lo enigmático y extraño, con la ocultación-desocultación de significados y con la precariedad y fragilidad del sujeto social, son las vías de trabajo objeto de exploración en su obra.

De este modo, en la exposición presentada en el MUA (Museo de la Universidad de Alicante), comparece un “rumor siniestro” que invade el espacio expositivo. Las anécdotas, parábolas, gestos y fábulas desfilan por sus salas liderados por una multitud de “sujetos encarnados” (Merleau-Ponty, 1997) dispuestos a hablarnos de nuestra condición e incompletud. El “rumor” se extiende por el espacio donde el desasosiego y la extrañeza se intensifican al observar la representación de seres precarios, divididos, amputados,

cosificados, atrapados por la enfermedad, sometidos a las adiciones que el capitalismo impone. Si Freud y Lacan levantara la cabeza no encontrarían mejor escenario. Ya que toda esta barbarie que enfanga al sujeto nos es presentada analíticamente, fríamente por el artista. No debemos olvidar que para Freud lo siniestro es una forma específica de ansiedad que aparece relacionada con ciertos fenómenos de la vida real. Recordemos, las nuevas patologías mencionadas por Christine Ross.

Para Freud, ejemplos de este tipo de fenómenos o motivos retóricos o estéticos son las repeticiones, la omnipotencia del pensamiento, la idea de que los deseos o pensamientos se hagan realidad, la confusión entre lo animado y lo inanimado, y otras experiencias relacionadas con la esquizofrenia, la magia o la muerte. Pero también Freud se refiere a lo siniestro como categoría estética y emocional. Freud aboga por la existencia del sentimiento de lo extraño (*Unheimliche*) tanto en la vida cotidiana como en el arte. Freud articula el concepto de lo siniestro primeramente como una emoción y en segundo lugar como un objeto de la estética. Así, de esta manera, lo siniestro pertenece a una categoría que se conoce como “emociones estéticas” y como tal es investigada dentro del ámbito de las artes visuales.

En el trabajo de Lidó Rico podemos ver la presencia de lo siniestro como una emoción estética basada en la repetición involuntaria, frenética de una misma pieza o como una emoción real que presenta una intrincada relación con la figura de la repetición y del doble. En la teoría psicoanalítica se afirma que los impulsos emocionales se convierten en miedo a lo desconocido al ser reprimidos. De aquí, se puede deducir que entre las cosas

que son aterradoras puede haber algunas en las que se puede demostrar que el elemento aterrador es algo que ha sido reprimido y regresa como repetición, como doble. Y, es así como Freud define el tipo de emoción de “lo siniestro, como una forma particular de miedo que se deriva de la devolución de algo reprimido”. Esta emoción de lo extraño, lo siniestro en realidad no es ninguna novedad, sino algo que era muy familiar para la psique y se había alejado de ella sólo a través de la represión (Freud, 2003: 147-148).

Así, Lidó Rico utiliza una multitud de cerebros repetidos como único rasgo de un individuo ausente, reprimido conscientemente para, mediante esta ausencia, construir una presencia intersubjetiva en el espectador. El ejército de cerebros se configuran como un oxímoron de la condición humana donde se nos invita a descifrar sus contenidos inscritos. Quizá sea esos cerebros-pantone que nos dan la bienvenida a la exposición los que nos sitúan en una muestra diversa y nos plantea los patrones de conducta como objeto de estudio. De este modo, todo un sin fin de metáforas, emergen de los pliegues de la masa encefálica fosilizada que, sin embargo, adquiere una cualidad blanda, gelatinosa de la cual surgen multitud de “historias” regladas por el afecto y la pasión. Como si estos fueran el único timonel posible para gobernar las viscosidades, las mezquindades del individuo contemporáneo.

Desde los pliegues rugosos de la masa amorfa se alza una figura diminuta que otea el paisaje donde se asienta: parece querer hablarnos de su soledad y precariedad; de lo provisional de todo acontecer. Ahora, en el hemisferio derecho, donde se aloja el pensamiento holístico-emocional, encontramos incrustado un

nido de avispas, sin zumbidos, sin presencias. De nuevo la referencia a la condición animal. Como en ese autorretrato con ojos de pollo, inquietante, poshumano. De repente, una multitud de cerebros plagados de neumáticos usados, demasiado usados. Su desgaste, nos habla de una vida acontecida, de un tiempo vivido. Perdido en sus recuerdos (Alzhéimer). O ese otro cerebro preñado que acoge dentro de sí otros más pequeños. La gran matrioska de la diferencia que indefectiblemente nos habla de ese género en disputa que mencionara Butler (2007). Y, finalmente, ese otro que representa a un puño cerrado, críptico. Custodiando ese ruido secreto duchampiano que conspira contra toda objetividad.

Y, ahora la mirada se detiene y observa el frontispicio de cerebros protegidos por el conocimiento (metáfora de libros-tejado-cornisa) que conforman una falsa idea de comunidad, donde se deja entrever grietas pobladas de circuitos tecnológicos que nos lleva a reflexionar sobre la adquisición del conocimiento en una sociedad-red y su adicción a los datos, a lo inmediato; como excusa para generar un marco cultural. Hay algo en esa pieza que chirria elocuentemente. Su arquitectura rígida, racionalista, contrasta con esa idea de progreso y comunicación donde el binomio internet-libertad se vuelve pastoso y farragoso. Igualmente esos cerebros teñidos del color del camuflaje de guerra nos invitan a preguntarnos sobre la adicción a la estrategia, el poder y el control. Lo interesante aquí, está en la huida del artista a representar posiciones binarias y polarizadas. Por el contrario, pareciera que el artista a dotado a la pieza de una escenografía que se sustenta en una “falsa bandera”. Sino, ¿Cómo de otra manera se entiende ese personaje que devora con violencia su propio cerebro? ¿Quién genera esa

violencia? ¿A qué intereses responde? Hay algo en esas escenografías que hacen más de un guiño a las teorías conspirativas.

Justo detrás de mí, me asalta una “fumata de fundamentalismos” parecen querer hechizarme con promesas de eternidad. Susurran a un cerebro poseído por el miedo y la soledad. Sólo ellos saben que su verbo es la gran mentira. Algo se mueve a una velocidad inquietante, vertiginosa. Al acercarme, una sonrisa contrae mi rostro. Ese falo enloquecido, a punto de precipitarse al vacío, comparece como una caricatura de la dominación. Ciertamente es un “falo-excéntrico”. Designios de la condición masculina.

CORPOLÍTICAS DEL AFECTO

A estas alturas nuestro cuerpo expectante (de ávido espectador) se mimetiza como un solo cuerpo disperso por todo el espacio expositivo. En efecto, estamos ante la utilización del espacio por parte del artista, como laboratorio donde se vinculan la experiencia espacio-temporal con la problemática de la identidad. Y, lo hace, interpelando el “ahora”, el presente del visitante desde parámetros experimentales. Actualizando el “envolvimiento” del espectador en la obra. El espectador experimenta perceptivamente la obra mediante su cuerpo y experimenta su cuerpo porque establece relaciones conceptuales y sensoriales con la obra. Jill Bennett (2005) habla de “sensación corporeizada” para establecer la relación entre obra-espectador como fenómeno que empatiza de forma afectiva con el espacio y la simbología propuesta por el artista. Esa relación de co-pertenencia permite percibir las transformaciones espacio-temporales a través de un cuerpo político y afectivo, donde sujeto y espacio se construyen mutua-

mente. Naturalmente, entendiendo “lo político” como la respuesta de coexistencia que el “acontecimiento” demanda en su cualidad de experiencia que fluye.

Justamente José Luis Brea (2010), se refiere a las retóricas de la resistencia como el agente que ha desactivado cualquier intento crítico efectivo en los imaginarios actuales. Es necesario encontrar en la colisión, en la convergencia, el sentido efectivo de lo “político” tal y como lo describe Laclau (1996). Por tanto, entendemos lo performativo, la constante transformación, la mutabilidad espacio-temporal y el análisis de estas convergencias como elementos efectivos que nos permitan articular un marco discursivo que nos aleje de esas retóricas de la resistencia y nos permita habilitar un contexto sensible desde el afecto y lo político.

El trabajo de Lidó Rico incorpora las nuevas formas del “afecto social y cultural” que tienen la capacidad de generar y transmitir el afecto, e invocan al espectador de una manera particular, transformadora (Van Alphen, 2008: 22). Quizá se pudiera pensar que en la obra de Lidó Rico hay un vaciamiento de todo afecto. Una desafección que se transmite formalmente en una ejecución fría, cruda y manierista. Pero, debemos entender que sus obras poco tiene que ver con una retórica del afecto al uso, donde solamente se trabaja con el sentimiento y la emoción con el objeto de ratificar su carácter político. Por el contrario, es obvio que el afecto para Lidó Rico, es una forma de conexión, de comunicación, donde la intensidad se modula y amplifica a través de lo corporal en la interacción cotidiana. Es por esto, que el afecto en su condición social, cotidiana tiene que ver con los procesos políticos de construcción del individuo contem-

poráneo, tal y como apunta Brian Massumi (2015) Por tanto es pertinente en el caso de Lidó Rico la conceptualización de lo político de Mieke Bal cuando afirma:

El lugar y desempeño de lo político no debe buscarse en el estrecho espacio entre los actos artísticos y las formas artísticas, sino en sus convergencias [...] la agencia política del arte no se encuentra en ningún lugar, sino que sucede, ocurre, cuando los dos dominios convergen [...] si continuamos buscando las líneas que constituyen las formas, cometemos negligencias hacia lo que, en consecuencia, permanece invisible (Bal, 2016: 267).

En efecto, es en los cruces y circulaciones con el imaginario donde caemos en la cuenta de que el desvelamiento de estas “adicciones” obedece a una estrategia de incorporar el “giro afectivo” en su programática primera. Así, encontramos de especial interés las observaciones de Nigel Thrift (2008) que propone el “afecto” dentro de la estructura del poder. Aquí el afecto se verbaliza como trauma que tiene también capacidad para afectar a otros y, en consecuencia, se establecen maniobras de conexión y reciprocidad entre los cuerpos sintientes y fosilizados. Justamente esto es lo que ocurre en la muestra de Lidó Rico.

Lidó Rico convoca un juego simbólico del cuerpo donde las “adicciones” se muestran como “micro-traumas” en los cuales nos reflejamos afectivamente en acciones de nuestra vida cotidiana. Nos acerca a la reflexión a través de la desocultación y quedamos afectados por la relaciones de proximidad existencial que despliega la fosilización de los

cuerpos en una maniobra de simultaneidad y reciprocidad. Así, entendemos esta estrategia elíptica como uno de los garantes más compactos en su producción artística.

BIBLIOGRAFÍA

- BAL, M. (2009). *Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje*. Murcia: Cendeac.
- BAL, M. (2016). *Tiempos trastornados. Análisis, historias y políticas de la mirada*. Madrid: Akal.
- BENNETT, J. (2005). *Empathic Vision: Affect, Trauma, and Contemporary Art*. Stanford: Stanford University Press.
- BREA, J. L. (2008). *El tercer umbral: estatutos de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*. Murcia: Cendeac.
- BURNHAM, J. (1968). *Beyond Modern Sculpture: The Effects of Science and Technology on the Sculpture of This Century*. New York: George Braziller.
- BUTLER, J. (2007). *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- CANCLINI, N. G. (2010). *La sociedad sin relato: Antropología y estética de la inminencia*. Madrid: Katz editores.
- CRARY, J. (2008). “On the ends of sleep: Shadows in the glare of a 24/7 world”. *Qua-derns portàtils* no. 8, MACBA.
- CRARY, J. (2013). *24/7: Late Capitalism and the Ends of Sleep*. Londres: Verso.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2005). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós.
- FREUD, S. (2003). *The Uncanny*. Londres: Penguin Books.
- FOUCAULT, M. (2007). *Seguridad, territorio, población: Curso en el Collège de France*

(1977-1978). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

FOUCAULT, M. (2012). *Vigilar y Castigar*. Madrid: Biblioteca Nueva.

HUYSEN, A. (2002). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México: Fondo de Cultura Económica.

KOSELLECK, R. (2001). *Los estratos del tiempo: estudios sobre historia*. Barcelona: Paidós.

LACLAU, E. (1996). *Emancipación y diferencia*. Madrid: Espasa Calpe.

LEYS, R. (2011). The turn to affect: A critique. *Critical Inquiry*, 37(3), pp. 434-472.

MASSUMI, B. (2015). *Politics of Affect*. London: Wiley.

MERLEAU-PONTY, M. (1997). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Península.

NANCY, J. (2006). *Ser Singular Plural*. Madrid: Arena Libros.

THRIFT, N. (2008). *Non-representational theory: space, politics, affect*. London & New York: Routledge.

ROSA, H. (2013). *Social Acceleration: A New Theory of Modernity*. Columbia University Press.

VAN ALPHEN, E. J. (2008). “Affective operations of art and literature”, *Res*, 53(54), pp. 20-30.

ROSS, C. (2001). “Vision and insufficiency at the turn of the millenium: Rosemarie Trockel's distracted eye”, *October*, 96, pp. 87-110.

ZEKI, S. (1999) *Inner Vision: An Exploration of Art and the Brain*. Oxford: University Press, Oxford

INESTABLOS: DE LES ADDICCIONS A LA DELIMITACIÓ D'ALLÒ HUMÀ

Enric Mira

Universitat d'Alacant

L'art contemporani té més de producció que de creació, de conceptualització que d'intuïció. Com a idea i com a objecte, l'art s'ha convertit en un procés híbrid, contaminat per múltiples referències, descregut de les pureses disciplinàries, que tendeix a la desmaterialització i a la vehiculització fonamentalment visual. Les estratègies de significat i les polítiques de representació de les pràctiques artístiques postmodernes se situen més ençà dels monolítics relats sobre el cos com a arquetip, ja siga de gènere, raça o qualsevol altra consideració canònica relacionada amb la bellesa, la salut o l'estatus social. Així, l'art dels nostres dies se centra sobre un cos disgregat, concebut com a camp de batalla –com a *locus* performatiu–; un cos transitat per múltiples identitats –derivades de múltiples postdiscursos–; una corporalitat infiltrada per una microfísica del poder present en els ordres material i simbòlic de la societat.

No sorprèn, doncs, que el cos ja no siga un ens purament orgànic o anatòmic, sinó que abans de res siga cultural i social... i, com cada vegada comprovem amb més freqüència, també tecnològic, un ésser biònic. El concepte de cos que articula l'obra de Lidó Rico s'incardina de ple en aquestes claus estètiques i intel·lectuals del nostre temps.

Les seues escultures representen un cos desmembrat –el seu propi– com a al·legoria d'un ésser escindit i dolent, possiblement desubicat, desposseït d'aquelles narracions –la de la religió i les utopies socials– que l'havien construït com eixe subjecte, individual i col·lectiu, sobre el qual tota semblava girar, un subjecte al patró moral del qual tot es podia supeditar. El conjunt de la producció de Lidó Rico dibuixa una personal grafia d'allò corpori a manera d'escriptura feta de braços, cames i caps escorços, de gestos petrificats i crits sords. La

concreció anatòmica del cos apareix convertida –adoptant l'expressió de Barthes– en una espècie d'escriptura de “grau zero”. En l'obra escultòrica de Lidó Rico, la gramàtica d'allò corporal està sempre forçant els límits entre la construcció d'un discurs estètic –la petjada del seu estil com a artista– i la diàfana materialitat de les peces –la severa objectivitat de la resina– extreptes de motles del seu cos. Els límits entre eixa escriptura somàtica i la seua càrrega expressiva es difuminen i reconstrueixen constantment i conformen la manera en què s'experimenten aquestes obres. L'espectador queda atrapat en eixa tensió, captiu de l'esclat de formes, seduït per la transgressió simbòlica del cos, confús per eixa quasi carnalitat que, amb torbació, quasi pot sentir com a viva. Les figures de Lidó Rico funcionen com una volta de rosca de la fase de l'espill lacaniana més que com una reinterpretació del concepte de calc o el de màscara. El reflex distant sobre la superfície especular s'ha transformat en una immersió en la blancor opaca de l'escaiola, per a deconstruir –ni replicar ni encobrir– aquella unificació imaginària del jo davant l'espill.

Sota el títol d'*Inestablos* se'ns presenta la seua recent producció escultòrica. En aquests últims anys, Lidó Rico ha dut a terme una exploració artística que li ha conduït al cervell humà com a motiu conceptual i matèria creativa de la seua obra. En col·laboració amb el neurofisiòleg Kuei I. Tseng i el neurobiòleg José Luis Ferrán, ha begut dels seus coneixements, compromès amb un diàleg intens entre artista i científic, ansiós per il·luminar amb les seues obres eixe saber de la ciència, per ampliar la comprensió de la ment humana i la seua base cerebral des dels registres del coneixement estètic. La prolongació de la taula de laboratori en la del taller de l'artista

–i viceversa– serviria com a metàfora d'eixe entremesclat epistemològic d'art i ciència que representa aquest projecte d'investigació creuada anomenat *Genoarchitectures*, al qual es vincula l'exposició que ara es presenta en el Museu de la Universitat d'Alacant.

Les fotografies que documenten el seu procés de treball mostren Lidó Rico en el seu estudi sostenint un cervell humà mentre l'observa amb una barreja de plaer i ansietat, potser també amb l'angoixa que produeix el cos del delicte. El veig acarant alguna cosa extremadament fràgil com és eixa matèria amb la qual s'engendra l'ànima i, amb aquesta, els seus somnis i els seus records, els seus desitjos i els seus trastorns. En les mans porta uns fins guants i el seu rostre està protegit per un mascareta respiratòria. L'imagina amb la ment nua, com la d'un ésser nouat, sorprès del finíssim fil que separa la nostra naturalesa biològica de l'espiritual, de la tènue línia que diferencia el seu cervell del que manté entre les mans, al punt que no siga sinó un traç fingit o inventat per a la delimitació d'allò humà. Així és com veig l'artista just abans de cobrir el cervell exempt amb silicona líquida per a obtenir, una vegada sec, el motle amb el qual produirà les peces de les seues escultures. No tinc cap dubte que si fóra possible Lidó Rico hauria submergit el seu propi cervell en eixe fluid espès. A aquest artista no li agraden els temes que es tracten a distància, que es construeixen en l'artifici de la representació. Li apassiona allò real en totes les seues arestes, en la seua brutalitat i immediatesa, fins al punt de voler fondre el seu cos com a part d'això.

L'escena que descriu no retrata un faedor diví ni un científic ni un xaman en ple exhort, sinó un artista que encara sense prejudicis una

reflexió sobre la fragilitat de la nostra condició pensant, sobretot quan ens acceptem com un complex –i encara poc conegut– agregat d'estructures neuronals. Algú que, segons les seues paraules, concep el cervell com “un espai de conflicte”. El cervell té una arquitectura sorprenent, funcionalment capaç de generar emocions, sentiments, pensaments, temors, records, oblit... que ens converteix en intel·ligents i creatius o en vulnerables i estúpids, en creients o en escèptics, en éssers pacífics i empàtics o violents i agressius, en sublims o en banals, en lliures o en esclaus, dependents i addictes. Per tot això, el cervell, com a matèria corpòria i, alhora, com a sinèdoque d'allò humà li serveix a Lidó Rico de recurs fecund per a la investigació artística.

El gruix de les obres d'aquesta exposició giran al voltant del tema de les addiccions en les seues diferents formes: addicció a les drogues, al sexe, als diners, a la religió, a la violència o a les noves tecnologies. Amb el nom d'*Inestablos* l'artista expressa eixa contradictòria condició del cervell que és també la de l'humà mateix. Inestables per fragilitat, versatilitat o plasticitat, com alguna cosa mai acabada, susceptible de canvi, tant en sentit positiu com negatiu. Tal vegada això no siga més que la condició somàtica que possibilita allò que anomenem llibertat. Però, al mateix temps, també remitent a la idea d'estar estabulat, sotmès o dominat... bé per factors externs o alguna disfunció interna. L'addicció seria, en aquest sentit, una específica forma de (dis)funcionalitat del circuit cerebral.

Les figures de caps que sostenen un cervell pegat a la seua cara, les dels cervells a l'interior dels quals podem apuntar-nos o l'escultura feta de peces de cristall corb a manera de traducció plàstica d'una gràfica neuronal són

una mena de violació de la part més oculta i incògnita del nostre ésser, com si s'esbudejara l'ànima per a veure les seues costures: són una bufetada a la il·lusió solipsista. Les instal·lacions lineals de cervells acolorits són un colp precís a eixa idea de subjecte normal i mentalment sa, sancionada des d'instàncies que, com la metgessa i l'educativa, han exercit el seu paper en la nostra vigilància i càstig. L'espiral de cervells inserits en rodes o la instal·lació dels cervells amb implants cibernètics representen eixa fallida de l'humanisme –i la idea de progrés associada– que la cultura occidental ha incubat durant segles com a senyal central de la seua identitat cultural. En última instància, amb aquest plantejament sobre les addiccions, les escultures de Lidó Rico ens llisquen cap a les fissures obertes en el concepte d'allò humà, tant l'emocional com el cognitiu, ens obrin a noves claus epistemològiques, polítiques i tecnològiques que il·luminen altres maneres de relació humana i d'interacció amb l'entorn físic.

INESTABLOS: DE LAS ADICCIONES COMO DESLINDE DE LO HUMANO

Enric Mira

Universidad de Alicante

El arte contemporáneo tiene más de producción que de creación, de conceptualización que de intuición. Como idea y como objeto, el arte se ha convertido en un proceso híbrido, contaminado por múltiples referencias, descreído de las purezas disciplinares, tendente a la desmaterialización y a su vehiculización fundamentalmente visual. Las estrategias de significado y las políticas de representación de las prácticas artísticas posmodernas se sitúan más acá de los monolíticos relatos sobre el cuerpo como arquetipo, ya sea de género, raza o cualquier otra consideración canónica relativa a la belleza, la salud o el estatus social. Así, el arte de nuestros días se centra sobre un cuerpo disgregado, concebido como campo de batalla –como *locus* performativo–; un cuerpo transitado por múltiples identidades –derivadas de múltiples postdiscursos–; una corporalidad infiltrada por una microfísica del poder presente en los órdenes material

y simbólico de la sociedad. No sorprende, pues, que el cuerpo ya no sea un ente puramente orgánico o anatómico sino que ante todo sea cultural y social... y, como cada vez comprobamos con más frecuencia, también tecnológico, un ser biónico. El concepto de cuerpo que articula la obra de Lidó Rico se incardina de lleno en estas claves estéticas e intelectuales de nuestro tiempo.

Sus esculturas representan un cuerpo desmembrado –el suyo propio– como alegoría de un ser escindido y doliente, posiblemente desubicado, desposeído de aquellos narraciones –la de la religión y las utopías sociales– que lo habían construido como ese sujeto, individual y colectivo, en torno al cual toda parecía girar, un sujeto a cuyo patrón moral todo se podía supeditar. El conjunto de la producción de Lidó Rico viene a dibujar una personal grafía de lo corpóreo, a modo

de escritura hecha de brazos, piernas y cabezas escorzadas, de gestos petrificados y gritos sordos. La concreción anatómica del cuerpo aparece convertida –adoptando la expresión de Barthes– en una especie de escritura de “grado cero”. En la obra escultórica de Lidó Rico, la gramática de lo corporal está siempre forzando los límites entre la construcción de un discurso estético –la huella de su estilo como artista– y la diáfana materialidad de las piezas –la severa objetividad de la resina– extraídas de moldes de su cuerpo. Los límites entre esa escritura somática y su carga expresiva se difuminan y reconstruyen constantemente, conformando el modo en que se experimentan estas obras. El espectador queda atrapado en esa tensión, cautivo del estallido de formas, seducido por la transgresión simbólica del cuerpo, confuso por esa casi carnalidad que, con turbación, casi puede sentir como viva. Las figuras de Lidó Rico funcionan como una vuelta de tuerca de la fase del espejo lacaniana más que como una reinterpretación del concepto de calco o el de máscara. El reflejo distante sobre la superficie especular se ha transformado en una inmersión en la blancura opaca de la escayola, para deconstruir –ni replicar ni encubrir– aquella unificación imaginaria del yo ante el espejo.

Bajo el título de *Inestablos* se nos presenta su reciente producción escultórica. En estos últimos años, Lidó Rico ha llevado a cabo una exploración artística que le ha conducido al cerebro humano como motivo conceptual y materia creativa de su obra. En colaboración con el neurofisiólogo Kuei Y. Tseng y el neurobiólogo José Luis Ferrán, se ha empapado de sus conocimientos, comprometido con un diálogo intenso entre artista y científicos, ansioso por iluminar con sus obras ese saber de la ciencia, por ampliar la comprensión de la

mente humana y su base cerebral desde los registros del conocimiento estético. La prolongación de la mesa de laboratorio en la del taller del artista –y viceversa– serviría como metáfora de ese entreverado epistemológico de arte y ciencia que representa este proyecto de investigación cruzada, denominado *Genoarquitecturas*, al que se vincula la exposición que ahora se presenta en el Museo de la Universidad de Alicante.

Las fotografías que documentan su proceso de trabajo muestran a Lidó Rico en su estudio sosteniendo un cerebro humano mientras lo observa con una mezcla de placer y ansiedad, quizás también con la angustia que produce el cuerpo del delito. Lo veo acariciando algo extremadamente frágil como es esa materia con la que se engendra el alma y, con ella, sus sueños y sus recuerdos, sus deseos y sus trastornos. En las manos lleva unos finos guantes y su rostro está protegido por un mascarilla respiratoria. Lo imagino con la mente desnuda, como la de un ser recién nacido, asombrado del finísimo hilo que separa nuestra naturaleza biológica de la espiritual, de la tenue línea que diferencia su cerebro del que mantiene entre las manos, al punto de que no sea sino un trazo fingido o inventado para el deslinde de lo humano. Así es como veo al artista justo antes de cubrir el cerebro exento con silicona líquida para, una vez seca, obtener el molde con el que producirá las piezas de sus esculturas. No me cabe duda de que si fuese posible, Lidó Rico habría sumergido su propio cerebro en ese fluido espeso. A este artista no le gustan los temas que se tratan a distancia, que se construyen en el artificio de la representación. Le apasiona lo real en todas sus aristas, en su brutalidad e inmediatez, hasta el punto de querer fundir su cuerpo como parte de ello.

La escena que describo no retrata a un hacedor divino ni a un científico ni a un chamán en pleno exhorto, sino a un artista que encara sin prejuicios una reflexión acerca de la fragilidad de nuestra condición pensante, sobre todo cuando nos aceptamos como un complejo –y todavía poco conocido– agregado de estructuras neuronales. Alguien que, según sus propias palabras, concibe el cerebro como “un espacio de conflicto”. El cerebro posee una arquitectura asombrosa, funcionalmente capaz de generar emociones, sentimientos, pensamientos, temores, recuerdos, olvido... que nos convierte en inteligentes y creativos o en vulnerables y estúpidos, en creyentes o en escépticos, en seres pacíficos y empáticos o violentos y agresivos, en sublimes o en banales, en libres o en esclavos, dependientes y adictos. Por todo ello, el cerebro, como materia corpórea y a la vez como sinécdoque de lo humano, le sirve a Lidó Rico de recurso fecundo para su investigación artística.

El grueso de las obras de esta exposición giran alrededor del tema de las adicciones en sus diferentes formas: adicción a las drogas, al sexo, al dinero, la religión, la violencia o a las nuevas tecnologías. Con el nombre de *Inestablos* el artista expresa esa contradictoria condición del cerebro que es también la de lo humano mismo. Inestables por fragilidad, versatilidad o plasticidad, como algo nunca acabado, susceptible de cambio, tanto en sentido positivo como negativo. Tal vez esto no sea sino la condición somática que posibilita lo que llamamos libertad. Pero al mismo tiempo, también remite a la idea de estar estabulado, sometido o dominado... bien por factores externos o alguna disfunción interna. La adicción sería, en este sentido, una específica forma de (dis)funcionalidad de la circuitaría cerebral.

Las figuras de cabezas que sostienen un cerebro pegado a su cara, las de los cerebros a cuyo interior podemos asomarnos o la escultura hecha de piezas de cristal curvo, a modo de traducción plástica de una gráfica neuronal, son una especie de violación de la parte más oculta e incógnita de nuestro ser, como si se destripara el alma para ver sus costuras: son una bofetada a la ilusión solipsista. Las instalaciones lineales de cerebros coloreados son un golpe certero a esa idea de sujeto normal y mentalmente sano, sancionada desde instancias que, como la médica y la educativa, han ejercido su papel en nuestra vigilancia y castigo. La espiral de cerebros insertados en ruedas o la instalación de los cerebros con implantes cibernéticos representan esa quiebra del humanismo –y la idea de progreso asociada– que la cultura occidental ha incubado durante siglos como seña central de su identidad cultural. En última instancia, con este planteamiento sobre las adicciones, las esculturas de Lidó Rico nos deslizan hacia las fisuras abiertas en el concepto de lo humano, tanto el lo emocional como en lo cognitivo, nos abren a nuevas claves epistemológicas, políticas y tecnológicas que alumbren otros modos de relación humana y de interacción con el entorno físico.



INESTABLES

2016

Resina de polièster, cristall i metall

Resina de polièster, cristal y metal





VIOLENCIAS
2016
Resina de polièster
Resina de polièster







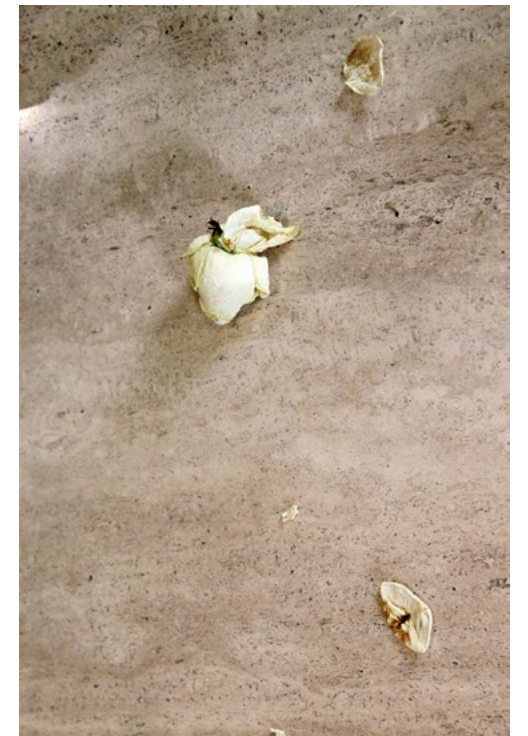
Qualquer referência sobre os mecanismos de plasticidade cerebral de maneira que
ele controle repetitivo ou também em um evento social rígido e reflexivo.
Qualquer referência sobre os mecanismos de plasticidade cerebral de tal maneira
que os circuitos neurais se tornem em um estado sempre rígido e reflexivo.
Kuo Tung Tung

THE WEDDING

2016

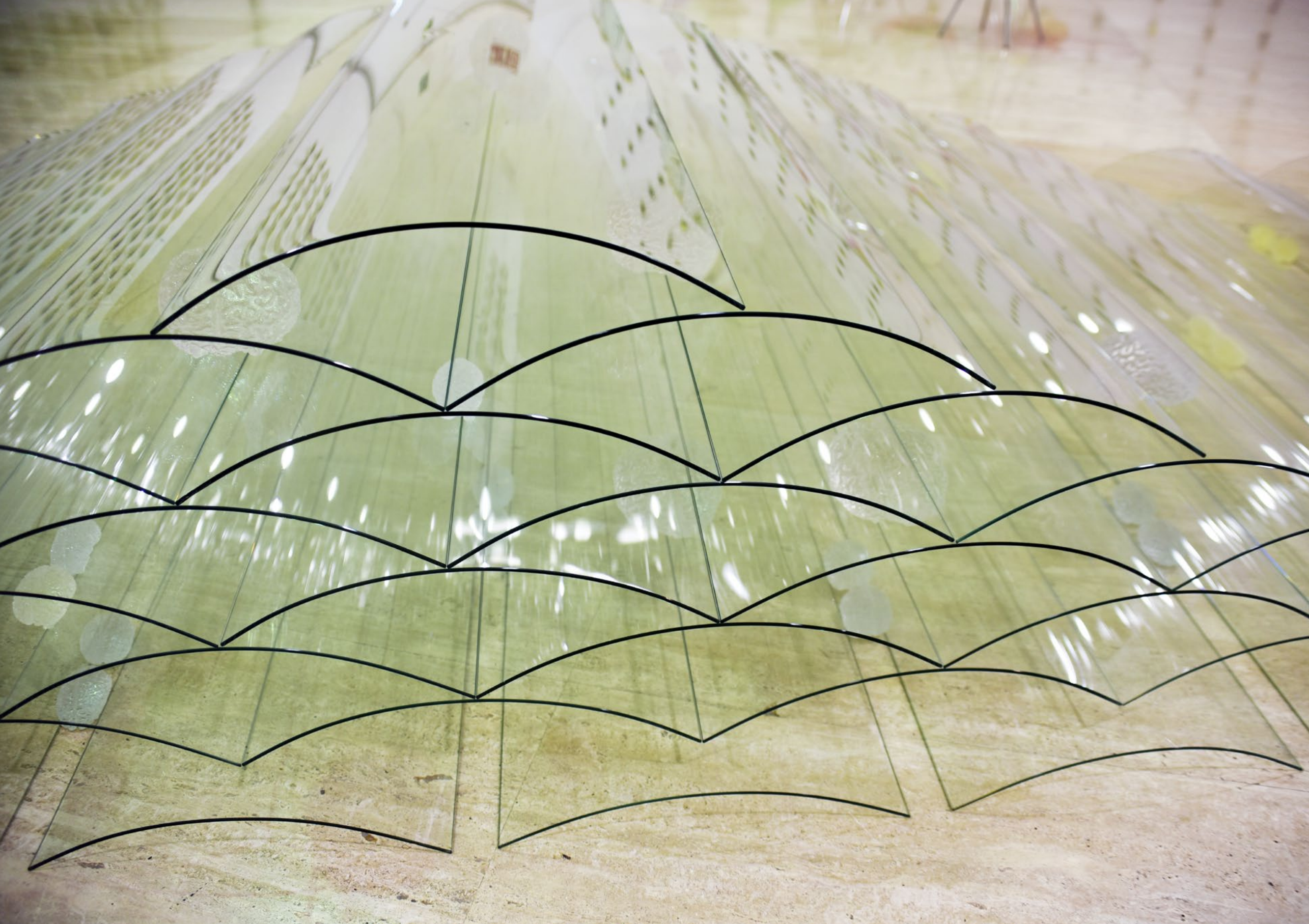
Resina de poliéster, acer i ramo de flors

Resina de poliéster, acero y ramo de flores





PROTUBERANCIAS Y OSCILATORIAS
2016
Resina de polièster i cristall
Resina de polièster y cristal





WIFI ZONE

2016

Resina de polièster, rajoles i material tecnològic
Resina de polièster, ladrillos y material tecnològico







CIRCUITOS

2016

Resina de polièster, metall i fusta

Resina de polièster, metal y madera





SALTIMBANQUI DUNKIN
2016
Resina de poliéster i acer
Resina de poliéster y acero

LIDÓ RICO: MÉS ENLLÀ DE L'ESPÈCIE HUMANA

Cristina Guirao Mirón

Universidad de Murcia

“I would prefer not to”
H. Melville, *Bartleby*

Més enllà de la matèria, eixa substància de la qual estan fetes totes les coses, solament hi ha plantejament estètic. Aquest és el punt de partida de l'univers plasticopoètic que representa l'obra de Lidó Rico. L'art és matèria, la vida és matèria, la humanitat és matèria i deixarà un rastre material en el planeta Terra difícil de corregir...

Inestablos, el projecte expositiu que Lidó Rico presenta en el MUA, articula el seu discurs des de la materialitat de les tècniques de producció artística. En aquest procés, l'artista treballa amb resina líquida que introdueix en motles de silicona, bé buidats del seu cos, bé de cervells cedits per la Facultat de Medicina de la Universitat de Múrcia.

Però hi ha un més enllà d'aquest procés creatiu –i potser també de la matèria–, al qual apunta el plantejament artístic de l'obra de Lidó Rico, es tracta d'una revisió crítica del discurs antropocèntric occidental des de posicions posthumanistes. Des d'aquestes, *Inestablos* planteja un espai expositiu que habita simultàniament l'àmbit d'allò humà i d'allò no humà, els intersticis que desdibuixen

la distinció entre natural i artificial. I és des d'eixe espai intersticial des del qual l'obra de Lidó intranquil·litza i colpeja la còmoda consciència de l'espècie humana. Cervells manipulats per la tecnociència, addictes a les tecnologies, presos d'immediateza de la informació, esclaus de la societat de la producció, fatigats i cansats, lliurats a les addiccions d'una societat que els sotmet al rendiment continu, són una gran metàfora del món contemporani i, sobretot, representen una revisió crítica i demolidora del capitalisme productiu i el seu paradigma filosòfic: l'humanisme antropocèntric.

Cada societat desenvolupa les seues malalties pròpies (Han, 2012). Aquesta societat del rendiment continu es caracteritza per l'aparició creixent de malalties neuronals: el trastorn per dèficit d'atenció (TDAH), el trastorn límit de personalitat (TLP), la síndrome de desgast ocupacional (SDO), l'Alzheimer... Malalties que representen l'infart de l'ànima davant l'explotació i el rendiment continu. L'esgotament i la fatiga davant l'excés de treball i informació.

Hem deixat arrere la societat de la vigilància (Foucault, 2012), societat disciplinària que organitzava les seues estructures socials sobre la base d'espais disciplinaris: hospitals, psiquiàtrics, presons, casernes, fàbriques. Heterotopies que repetien el mateix esquema de funcionament social per a disciplinar, ensinistrar i “guarir” individus que s'allunyen de el “cànon” de la salut, el del comportament social i l'obediència. El segle XXI ha entrat en la societat del rendiment les estructures socials del qual ens ensinistren en la producció: el gimnàs, les tecnologies de la informació, la generació i difusió del coneixement, la societat xarxa, els no-llocs, els espais de treball virtuals... tot el que transforma l'individu en subjecte hiperproductiu. Els canvis psíquics d'aquesta societat del rendiment continu comencen pel llenguatge. De la negativitat dels verbs *deure* i *haver de*, propis de la societat de la vigilància (Han, 2012), a la positivitats dels verbs *poder* i *fer*, principis de racionalitat productiva. Els projectes, les iniciatives i la motivació substitueixen a l'obligació, el mandat i la llei. En l'inconscient col·lectiu és inherent ara l'afany de maximitzar la producció. El subjecte disciplinat en la societat de la vigilància passa ara del deure al poder, interioritza el mandat i es converteix en un tirà de si mateix, se sobreexplota. Aquesta és la gran diferència amb la societat de la vigilància, en la qual l'individu podia revelar-se contra algú aliè a si mateix. Ara, en la societat del rendiment, eixa instància estranya està dins del propi subjecte, s'autoexplota i es converteix en el seu tirà. Els símptomes són clars: la depressió, el cansament, no poder més... la fi de la voluntat que narra magistralment Melville en *Bartleby*, un relat prospectiu... “*I would prefer not to*” era la sentència de Bartleby, que tria l'apatia, la falta d'iniciativa que té l'ànima infartada.

Hi ha peces en el plantejament artístic de Lidó Rico que expressen plàsticament la violència sistèmica que exerceix la societat del rendiment. *Inestablos* ens parla d'una humanitat fràgil, inestable, emocionalment ferida, lliurada a les dependències com a vies de fugida i fugides del *si mateix*. Ens parla de la fatiga de l'ànima en les societats que han fet de la racionalitat productiva el cànon del subjecte humà. Així, l'obra *Wiffi zone*, conformada per una seqüència de cervells amb empelt de peces tecnològiques, és una gran metàfora plàstica del rendiment continu, de la mateixa manera que en *100 maneres de descobrir un secreto* en la qual veiem eixos cranis-cremallera amb un puny colpejant l'interior, o com en *Landscape on White/Landscape on Gray* en què en cadascun dels cervells trepanats emergeix inserida la figura d'un petit home de silicona.

La Il·lustració i la modernitat són, sens dubte, el moment històric del paradigma humanista que estem deixant arrere. Foucault avisarà que aquest model està en extinció. La mort del subjecte és la mort del subjecte cognoscitiu kantian, centre de l'univers de la percepció i de la representació del món. Però també el marxisme forma part del paradigma humanista que deixem arrere, un subjecte unívoc i hegemònic al qual s'assigna el paper de ser el motor real de la història humana, responsable del progrés històric i de les millores socials del món. Ha sigut el pensament feminista (Irigaray, 2009) el que va iniciar la crítica a eixa aspiració universalista de l'home blanc i de la seua racionalitat científica des de posicions epistemològiques i polítiques; l'omnipotència de l'humanisme europeu, guardià moral del món i de l'evolució humana. El pensament postcolonial (Said, 2007) parteix precisament

d'aquesta crítica a l'humanisme, la prepotent il·lusió de creure's el cànon que pot decidir què, qui i com han de ser i viure els altres. Quins són els fundadors del contracte social, els ciutadans originaris que decideixen els fonaments de la justícia? Homes lliures, iguals i independents. L'herència kantiana exclou de la fundació de la societat i dels fonaments de la justícia els dependents, els diferents, els discapacitats i, per descomptat, les altres espècies animals (Nussbaum, 2007). Una altra sexualitat, una altra racionalitat, una altra raça, altres capacitats o discapacitats queden fora del contracte de ciutadania. Fenòmens com el masclisme, el racisme, el colonialisme, el dogma de la raó científica i altres sistemes de valors suportats socialment són conseqüència d'aquest paradigma humanista (Braidotti, 2015).

Per a escapar dels paranys socials de l'humanisme i exercir al mateix temps una revisió crítica, l'obra de Lidó Rico desenvolupa un plantejament que deconstrueix el paradigma de la modernitat i desacredita el supòsit central de la teoria: la raó centrada en el subjecte. Partint d'aquest context d'interpretació, el cervell humà és la unitat lingüísticoplàstica que l'autor utilitza per a articular el seu discurs. Algunes peces d'*Inestablos* recorden la sentència foucaultiana que el subjecte és una construcció històrica moderna. Com Foucault (1997) expressa al final del prefaci de *Las palabras y las cosas*, cap subjecte existeix abans de les forces històriques que el constitueixen. Però és un fet que les tecnologies del cos – medicina, biologia, psicologia, psiquiatria, ciències socials... – que tradicionalment han construït el subjecte modern estan perdent pes i estan sent substituïdes per noves tecnologies que dissolen i desdibuixen els dualismes moderns entre el jo i els altres, entre

ment i cos, entre humà i animal, entre naturalesa i cultura. Aquestes categories, sorgides de la fusió de les noves tecnologies amb l'humà, desdibuixen la separació taxativa entre allò orgànic i allò inorgànic, qüestionen allò pròpiament humà i la seua relació amb l'altre, allò no humà –incloent-hi el món animal. Això obliga a organitzar un discurs nou, el discurs sobre les formes de dominació d'aquests mons des d'una humanitat metamorfosejada, entesa com una baula més del material: la posthumanitat (Braidotti, 2015). Aquesta posthumanitat tindrà com a tasca principal conceptualitzar el model d'integració amb altres formes no humanes, perquè és el moment en el qual les tecnologies cibernètiques de poder han començat a penetrar els cossos i a generar nous tipus de subjectivitat. Els cìborgs són només una metàfora d'allò en què els habitants del món postmodern ens estem convertint (Haraway, 1995)

Però no es tracta només de constatar que anem cap a una humanitat amb vides virtuals, aliments modificats, implants tecnològics... es tracta d'aprofundir en les identitats d'eixa posthumanitat que serem (Braidotti, 2015). I ací és on el treball de Lidó amb cervells humans explora aquestes identitats en els buidatges en silicona i resina de polièster en els quals insereix cables d'ordinador, microxips, petits implants tecnològics... de la mateixa manera com les contradiccions de l'humanisme contemporani atrapat en la transició cap a un altre paradigma de comprensió s'expressen en els caps turbadors que emergeixen de la paret, sostenen altres cervells, expressen emocions intenses o diverses addicions, reflexos plàstics d'eixa prepotència racional de l'home humanista, dels abusos als quals es deixa sotmetre pel capitalisme logocèntric, que captura totes les espècies vi-

ves en els engranatges de l'economia global. Aquesta exploració de caps i cossos fragmentats trau a la llum la fragilitat de l'ésser humà davant un sistema que li sobreposa, que el porta a viure la vida a la vora de l'accident i de l'imprevist... Les guerres, la gestió de la por i les emocions o les tecnologies de la mort obrin interrogants sobre la humanitat que som i serem. La pregunta és: quines identitats humanes configurem en aquest nou escenari posthumà?

“La situació post-humana es caracteritza per una cita significativa de moments inhumans”, diu Rossi Braidotti (2015: 20). Allò posthumà no implica la fi de la humanitat, indica la fi d'una certa concepció d'allò humà. La fi del paradigma humanista de ciència, coneixement i organització social que tenia com a objectiu dominar la naturalesa i que ha esdevingut en la colonització de la vida per la lògica del mercat i del benefici. Des d'aquests paràmetres és des d'on hem de constatar les transformacions que s'han produït en les formes socials i en les identitats humanes. Els avanços tecnològics i la fusió pròxima de l'home amb la tecnologia ens posa, sens dubte, en aquest escenari. Els nostres cervells, algun dia modificats per la tecnologia, com en algunes peces d'aquesta exposició, seran híbrids. La seua pertinença a l'espècie humana passarà per explorar les capacitats d'allò híbrid i –aquesta és la gran contradicció– per la seua desnaturalització, per la remasterització de la seua posició en el món.

Per això, el treball de Lidó Rico és un plantejament constant de deconstrucció del cervell essencialitzador i, ahora, representa l'esforç per obrir la porta a un nou discurs no logocèntric. La pluralitat de cervells, el Pantone de la seua representació apunta a la diversitat, a la

transformació del singular en plural, de l'isomorf en heteromorf, trencar el cànon, l'obertura a la diversitat de subjectes posthumans, des dels espais intersticials, en la confluència dels límits. En aquesta anàlisi l'obra de Lidó Rico contraposa i deconstrueix les pràctiques discursives occidentals, les seues dependències i les seues formes de dominació per a construir un plantejament artístic que ens situa enfront de la dura tasca, cultural i política, de redefinir els conceptes i límits de la societat. I aquesta tasca és un compromís que no té volta arrere.

Inestablos és una sala d'espills conceptuals, metàfora i realitat del paradigma contemporani, des de la qual pensar sobre les possibilitats de la vida mes enllà de l'espècie humana, per això ens inquieta i ens incomoda, perquè ens enfronta a les nostres pors i a les nostres contradiccions.

BIBLIOGRAFIA

- BRAIDOTTI, R. (2015). *Lo posthumano*. Barcelona: Gedisa.
- FOUCAULT, M. (2012). *Vigilar y castigar*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- FOUCAULT, M. (1997). *Las palabras y las cosas*. Madrid: Siglo XXI.
- HAN, B. Ch. (2012), *La sociedad del cansancio*. Barcelona: Herder.
- HARAWAY, D. J. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- IRIGARAY, L. (2009). *Ese sexo que no es uno*. Madrid: Akal.
- NUSSBAUM, M. C. (2007). *Fronteras de la justicia. Consideraciones sobre la exclusión*. Barcelona: Paidós.
- SAID, E. W. (2007). *Orientalismo*. Barcelona: DeBolsillo.

LIDÓ RICO: MÁS ALLÁ DE LA ESPECIE HUMANA

Cristina Guirao Mirón

Universidad de Murcia

Más allá de la materia, esa substancia de la que están hechas todas las cosas, solo hay planteamiento estético. Este es el punto de partida del universo plástico-poético que representa la obra de Lidó Rico. El arte es materia, la vida es materia, la humanidad es materia y dejará un rastro material en el planeta tierra difícil de subsanar...

Inestablos, el proyecto expositivo que Lidó Rico presenta en el MUA articula su discurso desde la materialidad de las técnicas de producción artística. Es este proceso, el artista trabaja con resina líquida que introduce en moldes de silicona, bien vaciados de su propio cuerpo, bien de cerebros cedidos por la facultad de Medicina de la Universidad de Murcia.

Pero hay un más allá de este proceso creativo -y quizás también de la materia-, al que apunta el planteamiento artístico de la obra de Lidó Rico, se trata de una revisión crítica del discurso antropocéntrico occidental desde posiciones posthumanistas. Desde ellas, *Inestablos* plantea un espacio expositivo que habita simultáneamente el ámbito de lo humano y

de lo no humano, los intersticios que desdibujan la distinción entre natural y artificial. Y es desde ese espacio interesticial, desde el que la obra de Lidó intranquiliza y golpea la cómoda conciencia de la especie humana. Cerebros manipulados por la tecnociencia, adictos a la tecnologías, presos de inmediatez de la información, esclavos de la sociedad de la producción, fatigados y cansados, entregados a las adicciones de una sociedad que les somete al rendimiento continuo, son una gran metáfora del mundo contemporáneo y sobre todo representan una revisión crítica y demoledora del capitalismo productivo y su paradigma filosófico: el humanismo antropocéntrico.

Cada sociedad desarrolla sus enfermedades propias (Han, 2012). Esta sociedad del rendimiento continuo se caracteriza por la aparición creciente de enfermedades neuronales: el trastorno por déficit de atención (TDAH), el trastorno límite de personalidad (TLP), el síndrome de desgaste ocupacional (SDO), el Alzheimer... Enfermedades que representan el infarto del alma ante la explotación y el ren-

dimiento continuo. El agotamiento y la fatiga ante el exceso de trabajo e información.

Hemos dejado atrás la sociedad de la vigilancia (Foucault) sociedad disciplinaria que organizaba sus estructuras sociales en base a espacios disciplinarios: hospitales, psiquiátricos, cárceles, cuarteles, fábricas. Heterotopías que repetían el mismo esquema de funcionamiento social para disciplinar, adiestrar y “curar” individuos que se alejan del “canon” de la salud, el del comportamiento social y la obediencia. El siglo XXI ha entrado en la sociedad del rendimiento cuyas estructuras sociales nos adiestran en la producción: el gimnasio, las tecnologías de la información, la generación y difusión del conocimiento, la sociedad red, los no-lugares, los espacios de trabajo virtuales... todo lo que transforman al individuo en sujeto hiperproductivo. Los cambios psíquicos que esta sociedad del rendimiento continuo empiezan por el lenguaje. De la negatividad de los verbos *deber* y *tener que*, propios de la sociedad de la vigilancia (Han, 2012), a la positividad de los verbos *poder* y *hacer*, principios de racionalidad productiva. Los proyectos, las iniciativas y la motivación sustituyen a la obligación, el mandato y la ley. Al inconsciente colectivo le es inherente ahora el afán de maximizar la producción. El sujeto disciplinado en la sociedad de la vigilancia, pasa ahora del deber al poder, interioriza el mandato y se convierte en un tirano de sí mismo, se sobreexplota. Esta es la gran diferencia con la sociedad de la vigilancia, en ella el individuo podía revelarse contra alguien ajeno a sí mismo. Ahora, en la sociedad del rendimiento, esa instancia extraña está dentro del propio sujeto se autoexplota y se convierte en su propio tirano. Los síntomas son claros: la depresión, el cansancio, el no poder más... el fin de la voluntad que narra magistralmente Melville en *Bartleby*, un relato prospectivo... “*I would prefer not to*” era la

sentencia de Bartleby, que elige la apatía, la falta de iniciativa, que tiene el alma infartada.

Hay piezas en el planteamiento artístico de Lidó Rico que expresan plásticamente la violencia sistémica que ejerce la sociedad del rendimiento. *Inestablos* nos habla de una humanidad frágil, inestable, emocionalmente herida, entregada a las dependencias como vías de escape y huidas del *sí mismo*. Nos habla de la fatiga del alma en las sociedades que han hecho de la racionalidad productiva el canon del sujeto humano. Así, la obra “*Wifi zone*” conformada por una secuencia de cerebros con injerto de piezas tecnológicas es una gran metáfora plástica del rendimiento continuo, de igual manera que en “100 maneras de descubrir un secreto” en la que vemos esos cráneos-cremallera con un puño golpeando su interior, o como en “*Landscape on White/Landscape on Gray*” donde en cada uno de los cerebros trepanados emerge insertada la figura de un pequeño hombre de silicona.

La Ilustración y la modernidad son, sin duda, el momento histórico del paradigma humanista que estamos dejando atrás. Foucault avisará de que este modelo está en extinción. La muerte del sujeto, es la muerte del sujeto cognoscitivo kantiano, centro del universo de la percepción y de la representación del mundo. Pero también el marxismo forma parte del paradigma humanista que dejamos atrás, un sujeto unívoco y hegemónico al que se le asigna el papel de ser el motor real de la historia humana, responsable del progreso histórico y de las mejoras sociales del mundo. Ha sido el pensamiento feminista (Irigaray, 2009) el que inició la crítica a esa aspiración universalista del hombre blanco y de su racionalidad científica desde posiciones epistemológicas y políticas; la omnipotencia del humanismo europeo, guardián moral del mundo y de la

evolución humana. El pensamiento postcolonial (Said, 2007) parte precisamente de esta crítica al humanismo, la prepotente ilusión de creerse el canon que puede decidir qué, quiénes y cómo han de ser y vivir los demás ¿Quiénes son los fundadores del contrato social, los ciudadanos originarios que deciden los fundamentos de la justicia? Hombres libres, iguales e independientes. La herencia kantiana excluye de la fundación de la sociedad y de los fundamentos de la justicia a los dependientes, los diferentes, los discapacitados y por supuesto a otras especies animales (Nussbaum, 2007). Otra sexualidad, otra racionalidad, otra raza, otras capacidades o discapacidades quedan fuera del contrato de ciudadanía. Fenómenos como el machismo, el racismo, el colonialismo, el dogma de la razón científica y otros sistemas de valores soportados socialmente, son consecuencia de este paradigma humanista (Braidotti, 2015)

Para escapar de las trampas sociales del humanismo y ejercer al mismo tiempo una revisión crítica, la obra de Lidó Rico desarrolla un planteamiento que deconstruye el paradigma de la modernidad desacreditando el supuesto central de la teoría: la razón centrada en el sujeto. Partiendo de este contexto de interpretación, el cerebro humano es la unidad lingüístico-plástica que el autor utiliza para articular su discurso. Algunas piezas de *Inestablos* recuerdan la sentencia foucaultiana de que el sujeto es una construcción histórica moderna. Como Foucault (1997) lo expresa al final del prefacio de *Las palabras y las cosas*, ningún sujeto existe antes de las fuerzas históricas que lo constituyen. Pero es un hecho que las tecnologías del cuerpo –medicina, biología, psicología, psiquiatría, ciencias sociales...– que tradicionalmente han construido al sujeto moderno, están perdiendo peso y están siendo sustituidas por nuevas tecnologías que disuelven y desdibu-

jan los dualismos modernos entre el yo y los otros, entre mente y cuerpo, entre humano y animal, entre naturaleza y cultura. Estas categorías, surgidas de la fusión de las nuevas tecnologías con lo humano, desdibujan la separación tajante entre lo orgánico y lo inorgánico, cuestionando lo propiamente humano y su relación como lo otro, lo no humano –incluido el mundo animal–. Esto obliga a organizar un discurso nuevo, el discurso en torno a las formas de dominación de estos mundos desde una humanidad metamorfoseada, entendida como un eslabón más de lo material: la posthumanidad (Braidotti, 2015). Esta posthumanidad tendrá como tarea principal conceptualizar el modelo de integración con otras formas no humanas, porque es el momento en el que las tecnologías cibernéticas de poder han empezado a penetrar los cuerpos y a generar nuevos tipos de subjetividad. Los cyborgs son sólo una metáfora de aquello en lo que los habitantes del mundo postmoderno nos estamos convirtiendo (Haraway, 1995)

Pero, no se trata sólo de constatar que vamos hacia una humanidad con vidas virtuales, alimentos modificados, implantes tecnológicos... se trata de profundizar en las identidades de esa post-humanidad que seremos (Braidotti, 2015). Y ahí es donde el trabajo de Lidó con cerebros humanos explora estas identidades en los vaciados en silicona y resina de poliéster, a los que inserta cables de ordenador, microchips, pequeños implantes tecnológicos... así como las contradicciones del humanismo contemporáneo atrapado en la transición hacia otro paradigma de comprensión, se expresan en las cabezas turbadoras que emergen de la pared, sosteniendo otros cerebros, expresando emociones intensas o diversas adicciones, reflejos plásticos de esa prepotencia racional del hombre humanista, de los abusos a los que se deja someter por la capitalismo logocéntrico, que

captura a todas las especies vivas en los engranajes de la economía global. Esta exploración de cabezas y cuerpos fragmentados sacan a la luz la fragilidad del ser humano ante un sistema que le sobrepone, que le lleva a vivir la vida al borde del accidente y del imprevisto... Las guerras, la gestión del miedo y las emociones o las tecnologías de la muerte abren interrogantes sobre la humanidad que somos y seremos. La pregunta es ¿qué identidades humanas configuramos en este nuevo escenario post-humano?

“La situación post-humana se caracteriza por una cita significativa de momentos inhumanos”, dice Rossi Braidotti (2015: 20). Lo post-humano no implica el fin de la humanidad, indica el fin de una cierta concepción de la humano. El fin del paradigma humanista de ciencia, conocimiento y organización social que tenía como objetivo dominar la naturaleza y que ha devenido en la colonización de la vida por la lógica del mercado y del beneficio. Desde estos parámetros es desde dónde tenemos que constatar las transformaciones que se han producido en las formas sociales y en las identidades humanas. Los avances tecnológicos y la fusión próxima del hombre con la tecnología nos pone sin duda en este escenario. Nuestros cerebros, algún día modificados por la tecnología, como en algunas piezas de esta exposición, serán híbridos. Su pertenencia a la especie humana pasará por explorar las capacidades de lo híbrido y –esta es la gran contradicción– por su desnaturalización, por la remasterización de su posición en el mundo.

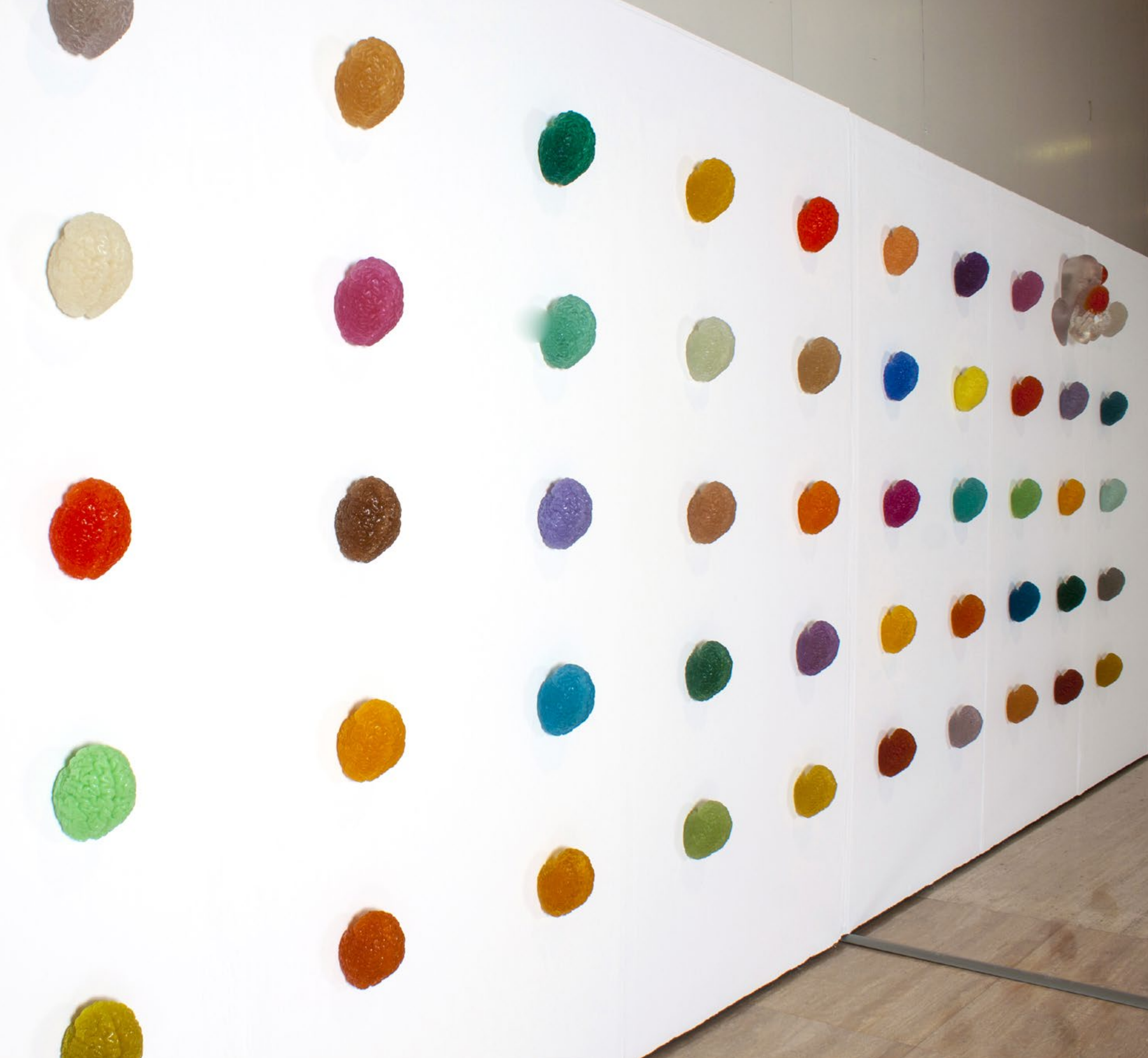
Por ello, el trabajo de Lidó Rico es un planteamiento constante de deconstrucción del cerebro esencializador, a la vez que representa el esfuerzo por abrir la puerta a un nuevo discurso no logocéntrico. La pluralidad de cerebros, el pantone de su representación apunta

a la diversidad, a la transformación del singular en plural, de lo isomorfo en heteromorfo, romper el canon, la apertura a la diversidad de sujetos posthumanos, desde los espacios intersticiales, en la confluencia de los límites. En este análisis la obra de Lidó Rico contrapone y deconstruye las prácticas discursivas occidentales, sus dependencias y sus formas de dominación para construir un planteamiento artístico que nos sitúa frente a la dura tarea, cultural y política, de redefinir los conceptos y límites de la sociedad. Y esta tarea es un compromiso que no tiene vuelta atrás.

Inestablos es una sala de espejos conceptuales, metáfora y realidad del paradigma contemporáneo, desde la que pensar sobre las posibilidades de la vida mas allá de la especie humana, por eso nos inquieta y nos incomoda, porque nos enfrenta a nuestro propios miedos y a nuestras contradicciones.

BIBLIOGRAFÍA

- BRAIDOTTI, R. (2015). *Lo Posthumano*. Barcelona: Gedisa.
- FOUCAULT, M. (2012). *Vigilar y castigar*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- FOUCAULT, M. (1997). *Las palabras y las cosas*. Madrid: Siglo XXI.
- HAN, B. Ch. (2012). *La sociedad del cansancio*. Barcelona: Herder.
- HARAWAY, D. J. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- IRIGARAY, L. (2009). *Ese sexo que no es uno*. Madrid: Akal.
- NUSSBAUM, M. C. (2007). *Fronteras de la justicia. Consideraciones sobre la exclusión*. Barcelona: Paidós.
- SAID, E. W. (2007). *Orientalismo*. Barcelona: DeBolsillo.



PATRONES
2016
Resina de polièster
Resina de polièster





100 MANERAS DE DESCUBRIR UN SECRETO
2016
Resina de poliéster
Resina de poliéster





PSIGÉ
2016
Resina de polièster
Resina de polièster

OBJECTES, CERVELLS, EMOCIONS. L'OBRA DE LIDÓ RICO I LES CONTRADICCIONS DEL NOSTRE "MÓN DE LES COSES".

Juan Manuel Zaragoza

Universitat Miguel Hernández d'Elx
Fundació BBVA

"Oh, aquells grecs! Sabien el que és viure; la qual cosa exigeix quedar-se valentament en la superfície, en el plec, en la pell; adorar les aparences. Aquells grecs eren superficials... *per profunds!*"

Nietzsche, prefaci a la segona edició de *La gaia ciència*, tardor de 1886.

Caroline Doyle, la germana més jove d'Arthur Conan Doyle, a la qual tots deien Connie, escrivia el següent a la mare, Mary Doyle, al maig de 1894:

"Hem hagut d'empaperar novament l'antiga habitació de Touie (ella s'ha traslladat a l'habitació que dona a la façana durant l'estiu) perquè l'antic paper feia pudor de carbòlic i medicines, la qual cosa no era bona" (Doyle, 2007: 335)

Per a poder interpretar aquesta citació correctament hi ha una sèrie de coses que hauríem de saber. El primer és que a la dona d'Arthur, Touie, li van diagnosticar tuberculosi a l'octubre de 1893. Havien pres la decisió de lluitar contra aquesta malaltia i Touie va seguir el que era el tractament més comú en aquella època (per als qui se'l podien permetre): anar-se'n a l'estranger, a la recerca de les condicions climatològiques que li foren més favorables. En concret: grans altituds i un clima sec i temperat. Aquesta carta de Connie va ser escrita des de la casa d'Arthur, a South Norwood, molt a prop de Londres. Touie estava a la costa, on l'aire era més pur, i Arthur preparava un tour promocional pels Estats Units, la qual cosa deixava Connie al càrrec de la casa. I aquesta va ser una de les primeres decisions que va prendre: canviar el paper de l'habitació de Touie perquè "feia pudor de carbòlic". L'àcid carbòlic era un an-

tisèptic comú en l'època, usat àmpliament en les sales d'operacions, però que també es venia per a guarir la febre del fenc o en forma de sabó per a l'ús domèstic. Trobem, per tant, àcid carbòlic en forma de dissolució, esprais, sabons, etc.

Per què pensem que aquesta història sobre paper pintat i Arthur Conan Doyle pot ser interessant? En primer lloc, perquè apunta a un dels nostres interessos en la història del segle XIX. En concret, a la capacitat per a usar la cultura material per a *fer* tantes coses: des de tenir cura de pacients incurables a expressar i compartir les emocions, passant, és clar, per la reproducció de les relacions socials (i de la desigualtat). Som conscients de la dificultat de veure totes aquestes coses en la història de Connie Doyle, però creiem que, si mirem atentament, és possible trobar-n'hi moltes. La primera, i més evident, és que Connie tenia cura de Touie **canviant** el paper pintat de la seua habitació.

La segona raó per la qual ens sembla interessant aquesta història és perquè s'hi fa referència a elements que ens poden ajudar a comprendre de forma més profunda el treball de Lidó Rico presentat en l'exposició *Inestablos*.

El victorià i el burgès

Com definim "el victorià"? Qui eren "els victorians"? En un primer moment, ens sembla fàcil trobar-ne una definició: aquells que van viure en l'Imperi Britànic des de 1837 fins a 1901, període en el qual la reina Victoria "va dominar les ones". Però aquesta "definició" no funciona com a tal adequadament. Si en férem cas, un metge de família de Manches-

ter i un granger de Sri Lanka (Ceilan) *serien* "victorians". I fins i tot si això és correcte, que ho és, i encara que potser obre possibilitats d'investigació interessants, en el fons es tracta d'una banalitat que poc, o gens, ens diu ni del metge de Manchester ni del granger de Sri Lanka. En necessitem una altra definició capaç de portar-nos a port segur. Necessitem una definició dels "victorians" que siga *cultural*, i aquesta és la millor que podem desitjar:

"L'ideal de l'*honnête homme*, el ciutadà decent, ben educat (*un honnête homme, qui a un nom et un état*) [...] Tenia els arrels en la idea aristocràtica del noble que va predominar en el segle XVII, però que en 1768 havia adquirit un matís burgès. Suggestia bons modals, tolerància, racionalitat, moderació, pensament serè, tracte just, i un saludable autorespecte [...] Ric, ben alimentat, vestit correctament, envoltat d'objectes bells, segur de la seua utilitat social i amb una filosofia ferma, gaudia d'una nova cultura" (Darnton, 2002: 143).

El text al qual pertany aquesta citació és el tercer capítol de llibre de Robert Darnton *La gran matança de gats i altres episodis de la història cultural francesa*. En aquest capítol, titulat "Un burgès posa en ordre el seu món: la ciutat com a text", trobem possiblement la millor descripció de la cultura de la burgesia en la seua època més primerenca, una cultura l'apogeu de la qual l'historiador Peter Gay situa, precisament, en l'època victoriana (Gay, 1984). Haurem de concloure, per tant, que els nostres "victorians" (els Doyle) i els *honnête homme* de Darnton són la mateixa cosa, ja que comparteixen el conjunt de valors, desitjos i costums de la burgesia. El que venim a anomenar, bàsicament, una cultura.

Una cultura que podem definir, a més, com a transnacional, si seguim els viatges de gent com José Inocencia de Llano White, un mercant de València que en els seus diaris (escrits entre 1842 i 1895) relata els viatges que va fer a Londres, París, Dublín, Suïssa... O si seguim els viatges d'objectes i pràctiques, com fa Rachel Rich en el seu llibre sobre menjar i les formes de consum de la burgesia (Rich, 1970; Pons i Serna, 2006). El que trobem, finalment, és un conjunt de pràctiques simbòliques i materials compartides per segments determinats de la població (que anomenem *victorians* o *burgesos*) independentment de les diferències nacionals.

El victorià, el burgès i les coses

Ara que per fi hem trobat una definició de "victorià" (i, per tant, de burgès) que "funciona", volem començar a explorar la relació especial entre la burgesia i les coses. Tan especial que és possible definir què és "ser burgès" a través de les coses. Això és exactament el que Darnton fa en la definició que hem vist anteriorment: "Ric, ben alimentat, vestit correctament, envoltat d'objectes bells, segur de la seua utilitat social i amb una filosofia ferma, gaudia d'una nova cultura". Per a definir la burgesia naixent Darnton empra sis elements, dels quals almenys quatre fan referència a la cultura material. Això és fàcil d'entendre si mirem, per exemple, algunes de les representacions que tenim de la Gran Exposició de 1851 que va tenir lloc a Londres. No podem deixar de sorprendre'ns davant de la gran quantitat de *coses* (ponts, vestits, barrets, màquines de vapor, cotxes, escales automàtiques...) que aquests *victorians* arribats de tot el món van crear (van construir, van fer a mà, van dissenyar, van planejar, van imagi-

nar...). La cultura de la burgesia va ser una cultura **material**.

Això era, precisament, el que Marx critica del capitalisme: la burgesia (l'encarnació del capitalisme) era la propietària dels mitjans de producció, i **produïa**. Produïen de tot i en quantitats immenses, sense tenir en compte les condicions de vida del proletariat.

Una miqueta diferent és la crítica de l'era victoriana, de la societat burgesa, com una "societat de consum", en què l'únic valor de l'objecte és el que obté com a mercaderia. No podem compartir tal crítica. Creiem, amb Elaine Freedgood, que la cultura burgesa no era una cultura de la mercaderia, sinó de les coses, és a dir: els objectes (les coses) estan *saturats* de valors i significats, de memòries i emocions, de la capacitat de fer-nos **sentir** (Freedgood, 2006), més enllà del valor de canvi. Això és, precisament, el que Marx va anomenar "el fetixisme de la mercaderia":

"[...] Karl Marx explicava que el comerç de béns depenia de les relacions socials inscrites en els objectes d'intercanvi a la manera d'una segona naturalesa: una forma que no va dubtar a qualificar de *fetixisme*" (Moscoso, 2011: 210).

Per tant, els objectes són mercaderies, però no solament. També són portadors de significats i d'emocions. Són part del que anomenem *l'aspecte social* (Miller, 1998; Appadurai, 2010). Un exemple: els burgesos tenien barrets, de diferent forma i grandària. I també tenien normes d'ús per a, per exemple, saber què fer amb el barret quan estaven en una casa depenent si el propietari era un familiar, un amic proper, un simple conegut, el pare d'una dama que volien cortejar; o si hi havien anat a sol·licitar un favor, o per ventura un

préstec... És a dir, per als burgesos les coses cocreaven l'atmosfera social, cultural, emocional. En altres paraules, **feien coses** amb les coses: insultaven els seus enemics, ignoraven un antic pretendent, i també tenien cura d'aquells que estimaven. I ho feien creant un conjunt particular de condicions materials. En el cas de la cura, per exemple, un conjunt de condicions similar al que podem contemplar en el quadre següent.

Així eren les habitacions per a malalts en el canvi de segle: elegants, sofisticades, confortables. O, tal vegada, simplement burgeses. El que volem ressaltar és que tenir cura d'algú (entès com la configuració d'un conjunt determinat de condicions materials) en el segle XIX i principis del XX incloïa aquesta "elegància", aquesta "galanor", aquesta "delicadesa". I era així perquè les *coses* estaven saturades amb emocions i valors socials.

Una definició d'"emoció" realment útil

Almenys per a entendre aquesta "cosa" amb *les coses*. I és que les emocions són part de la nostra vida més íntima. Són tan privades, que ocorren dins de nosaltres. Sota la nostra pell. Això no vol dir que no tinguen efecte més enllà, per descomptat! Les emocions afecten el món, però al mateix temps estan fermament contingudes dins del nostre cos. Fins al punt que podem dir que *són* el nostre cos:

"La nostra manera natural de pensar sobre les emocions estàndard és que la percepció mental d'algun fet provoca la disposició mental anomenada emoció i que aquest estat mental dóna lloc a l'expressió corporal. La meua tesi, per contra, és que *els canvis corporals segueixen directament la percepció del fet desencadenant i que la*

nostra sensació d'aquests canvis a mesura que es van produint és l'emoció" (James 1985: 59).

Per a William James, un dels pares de la psicologia moderna, l'emoció **ÉS** una resposta corporal (és a dir, interna) a un esdeveniment en el món. Això pot resultar estrany per a nosaltres (com que l'"amor" és l'acceleració del nostre cor?), però en realitat, almenys des dels anys 90 del segle passat, el que creiem és molt semblant: les nostres emocions són alguna cosa que ocorre DINS dels nostres cervells. Kay Tye, una neurocientífica que està treballant actualment al MIT, va afirmar al març de 2016 que havia descobert on ocorrien exactament: en l'amígdala, per descomptat, on dues poblacions de neurones formen dos canals paral·lels que transporten informació sobre esdeveniments plaents o desagradables (Trafton, 2016). O el que és el mateix, les neurones de la Dra. Tye estan posant l'"emoció" en allò que, d'acord amb James, d'una altra forma seria una experiència del món "totalment cognitiva, pàl·lida, incolora, freturosa de calor emocional" (James, 1985: 59)¹.

Aquesta teoria de les emocions, no obstant això, no deixa cap espai en el qual encaixar la nostra idea prèvia dels objectes com a "portadors" d'emocions i "creadors" d'atmosferes. Hem, per tant, d'abandonar-la com un producte de la nostra imaginació esgarriada? O podem trobar, ací fora, alguna teoria que done suport a aquesta aproximació? Si escollim la segona opció, potser és una bona idea abandonar la neurociència i cercar respostes en una àrea de la psicologia a què rarament

1 Òbviament, no estem dient que la Dra. Tye accepte la hipòtesi Lange-James sobre les emocions. De fet, molt possiblement no ho faça.

es fa referència en els llibres d'història de les emocions: la psicologia social. M'agradaria citar, en concret, un llibre publicat l'any 2004 per Larissa Z. Tiedens i Colin Wayne Leach, titulat *The Social Life of Emotions*, en el qual els autors argumenten a favor de la idea que les emocions es troben *fora* dels individus, que són *socials*:

“Una aproximació social a les emocions requereix [...] que deixem de veure-les com una resposta individual i comencem a considerar-les com un pont entre l'individu i el món, i que així esborrem les fronteres entre els individus i els seus contextos. Des d'aquesta perspectiva, les emocions són un canal a través del qual l'individu coneix el món social, i el món social és el que permet a l'individu de conèixer les seues emocions” (Tiedens i Leach, 2004: 2)²

L'èmfasi que es posa en el paper exercit per les emocions en la relació entre els individus i el món és, precisament, el que ens interessa subratllar.³ Tiedens i Leach sostenen que les emocions se senten, i només poden ser sentides, quan un individu interactua amb el món que habita. Encara més, indiquen el paper dinàmic i interactiu exercit per les emocions en la creació d'aquestes relacions, d'aquestes interaccions. No es tracta, com sostenia James, que les emocions *acolorisquen* la nostra experiència, sinó que són part fonamental del



Il·lustració 1: Karl Larsson Kontstnär, *Konvalescens*, 1899. Nationalmuseum, Suècia.

procés pel qual la nostra experiència s'esdevé:

“[...] conceptualitzem l'emoció com a *constituïda socialment*. En aquesta forma de socialitzar, entenem que les emocions són definides per les mateixes relacions socials que elles contribueixen a definir. Aquesta perspectiva suggereix que no podem saber res sobre les nostres relacions socials sense les emocions que emprem per a navegar a través d'aquestes mateixes relacions. Però, de forma similar, les emocions es troben completament compreses dins d'aquestes relacions socials. Això implica que les emocions no existeixen dins de l'individu solitari, ja que depenen de les configuracions socials no solament per a “activar-les”, sinó per a donar-los forma” (Tiedens i Leach, 2004: 3)⁴

4 “[...] emotion is conceptualized as socially *constituted*. In this form of sociality, emotion is seen as being defined by and defining social relationships. This perspective suggests that we cannot know anything about our social relationships without the emotions that we use to navigate ourselves through these relationships. But, similarly, emotion is fully encompassed by those social relationships. This implies that emotions do not exist within the solitary individual because it depends on social configurations to not just trigger it, but also to actually form it”. Traducció pròpia.

Emocions, *moulages* i el cervell de Lidó Rico

Aquesta última definició de què és una emoció encaixa molt millor amb les històries sobre la burgesia i la cultura material que estàvem explicant. A més, gràcies al treball de, entre d'altres, Daniel Miller, som capaços d'entendre quin paper exerceix la cultura material en les nostres interaccions socials i, per tant, en la producció de les nostres emocions (que, al seu torn, produeixen les interaccions que...). Però la qüestió que volem abordar en aquestes conclusions és: com pot ajudar-nos tot això a entendre millor l'obra de Lidó Rico?

En primer lloc, ens agradaria assenyalar les similituds existents entre la tècnica emprada per Lidó Rico i la dels artistes del segle XIX que es van especialitzar a crear una sèrie d'objectes molt especials: els *moulages* (models en cera) anatòmics. Les tècniques del *moulage* i del modelatge s'han fet servir per a la investigació i docència morfològica des de l'antiguitat, però a la fi del segle XIX i principis del XX es va produir un moviment molt interessant: aquests objectes van començar un viatge que s'iniciava en la universitat (on començaven a perdre la funció docent), fins a arribar a les fires populars on havien d'“entretenir”, “meravellar” el públic. Aquest viatge des dels espais de la ciència fins a arribar als de l'espectacle origina una curiosa i complexa dialèctica al voltant dels valors “embeguts” en aquests *moulages*: estem davant d'obres d'art? O potser els hem de considerar com a objectes didàctics? Tenen algun tipus de valor científic? (Fakiner, 2016). En altres paraules: aquests objectes estaven “inscrits” amb massa “relacions socials”, que a més resultaven, moltes vegades, contradictòries. Els cervells de Lidó Rico comparteixen amb aquestes peces la mateixa posició complexa. Les consi-

derem “art”, per descomptat, però al mateix temps se'ns diu que hem de cercar-hi “la ciència”, que hem de trobar la veritat científica amagada en algun lloc de l'obra d'art, i que a més hem de trobar-hi algun tipus de valor “educatiu”.

En segon lloc, com hem vist, en el segle XIX es pensava que els objectes eren capaços de niar tota mena de significats, valors i emocions, amb la qual cosa formaven part activa de l'escenari en el qual les relacions socials es construïen, un procés en què exerceixen un paper fonamental. Els cervells de Lidó Rico funcionen de forma similar: també ens *fan* coses. Ens fan sentir incòmodes, curiosos, intrigats, potser fastiguejats. I tenim totes aquestes emocions perquè hi interactuem. Perquè el que *nia* en nosaltres (els nostres prejudicis i coneixements previs, el nostre interès per aprendre), “dialoga” amb allò que està *niat* en el seu interior (teories científiques sobre el cervell i les emocions, l'evolució de la pràctica artística de Lidó Rico, l'estatus controvertit d'aquests cervells, etc.). I això ocorre no com una lògica d'acció-reacció, sinó com la construcció compartida de significats i emocions. De formes de relació social (Fakiner, 2016).

En tercer lloc, hi ha una contradicció: és possible identificar en aquesta exposició, d'una banda, la idea vuitcentista dels objectes com a components fonamentals de les nostres emocions (com ja s'ha assenyalat) i, al mateix temps, la teoria contemporània que les emocions es troben “tancades” dins del nostre cervell. L'objecte, per tant, només *dispara* les nostres emocions (ho entenguem com a connexions neurals o com a respostes corporals, en realitat no importa) en el millor dels casos.

2 “A social approach to emotion requires [...] that we stop seeing it as an individual response, and start considering it as a bridge between the individual and the world that blurs the boundaries between individuals and their contexts. From this perspective, emotions laire one channel through with the individual knows the social world, and the social world is what allows people to know emotions”. La traducció és de l'autor.

3 Una aproximació similar, i més recent, es pot trobar en (Mesquita i Boiger, 2014)



Il·lustració 2: Model anatómic en cera d'un cap humà espellat per a mostrar l'estructura oculta del cervell i les meninges. Font: Wellcome Library.

Aquesta tensió és evident si comparem els cervells de Lidó Rico amb els treballs previs de l'artista. Assistim a una transició des de la pell (arriba a dir “la pell s’havia convertit en el meu territori creatiu”) cap a l’interior, cap a la *profunditat*. El cervell, per tant, es considera la seu de la nostra consciència, de la nostra identitat. Però per a sostenir aquesta tesi, per a iniciar el que és un projecte educatiu,⁵ l’artista fa exactament el mateix que feien

⁵ “Perseguiu com a objectiu explorar en diferents etapes, en nivells cada vegada més complexos que expliquen o que intenten acostar al públic com funciona el cervell [...] la seqüència d’exposicions que en sorgiran estan pensades i segueixen un ordre lògic” (Lidó Rico, 2016: 5’50” a 7’44”)

els nostres “victorians”: ens presenta uns objectes (els cervells) niats (embeguts, inscrits, carregats) amb tots aquells significats, expectatives, relacions socials i emocions (que suposadament havien d’estar tancades en el nostre cervell). Torna, novament, a la superfície.

La tensió que l’obra de Lidó Rico desvetlla és el resultat de les expectatives que, com a espècie, hem dipositat en les neurociències. Volem saber. Volem una resposta simple, lògica, a la pregunta: “qui som?” Malauradament per a nosaltres, “som els nostres cervells” no és la resposta que estàvem cercant. Som més que els nostres cervells, i això és precisament el que podem trobar en l’exposició de l’obra de Lidó Rico. Si volem una resposta (provisional, incompleta, fragmentària, bruta) hem de prendre en compte, com fa Lidó Rico, la pell. O com feia Connie Doyle al principi d’aquest text: hem de començar a prendre cura del nostre paper pintat.

BIBLIOGRAFIA

- APPADURAI, A. (2010). *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press.
- DARNTON, R. (2002). *La Gran Matanza de Gatos Y Otros Episodios En La Historia de La Cultura Francesa*. Mexico D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- DOYLE, A. C. (2007). *Arthur Conan Doyle: A Life in Letters*. London: Harper Press.
- FAKINER, N. (2016). “The spatial rhetoric of Gustav Zeiller’s popular anatomical museum.” *Dynamis: Acta Hispanica ad Medicinae Scientiarumque Historiam Illustrandam* 36 (1), pp. 47–72.
- FREEDGOOD, E. (2006). *The Ideas in Things. Fugitive Meaning in the Victorian Novel*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- GAY, P. (1984). *The Bourgeois Experience: Victoria to Freud*. 5 vols. New York & Oxford: Oxford University Press.
- JAMES, W. (1985). “¿Qué es una emoción?” *Estudios de Psicología*, 21, pp. 57–73.
- LIDÓ RICO (2016). *GENOARCHITECTURES LIDÓ RICO*. Accessed November 20. https://www.youtube.com/watch?time_continue=410&v=J2tRa3L8u0I.
- MESQUITA, B. & BOIGER, M. (2014). “Emotions in Context: A Sociodynamic Model of Emotions.” *Emotion Review* 6 (4), pp. 298–302.
- MILLER, D. (1998). *Material Cultures. Why Some Things Matter*. London: University of Chicago Press & UCL Press.
- MOSCOSO, J. (2011). *Historia Cultural Del Dolor*. Barcelona: Taurus.
- PONS, A. & SERNA, J. (2006). *Diario de un burgués: la Europa del siglo XIX vista por un valenciano distinguido*. Valencia: Los libros de la memoria. <http://justoserna.com/2009/12/02/y-diario-de-un-burgues-salvador-forner/>.

RICH, R. (1970). *Bourgeois Consumption: Food, Space and Identity in London and Paris, 1850-1914*. Manchester: Manchester University Press.

TIEDENS, L. Z. & LEACH, C. W. (eds.) (2004). *The Social Life of Emotions*. Cambridge: Cambridge University Press.

TRAFTON, A. (2016). “How the Brain Processes Emotions.” *MIT News*. March 31. <http://news.mit.edu/2016/brain-processes-emotions-mental-illness-depression-0331>.

OBJETOS, CEREBROS, EMOCIONES. LA OBRA DE LIDO RICO Y LAS CONTRA- DICIONES DE NUESTRO “MUNDO DE LAS COSAS”

Juan Manuel Zaragoza

Universidad Miguel Hernández de Elche
Fundación BBVA

“¡Oh, aquellos griegos! Sabían lo que es vivir; lo cuál exige quedarse valientemente en la superficie, en el pliegue, en la piel; adorar las apariencias. Aquellos griegos eran superficiales... ¡por profundos!”

Nietzsche, Prefacio a la segunda edición de la *Gaya Ciencia*, Otoño de 1886.

Caroline Doyle, la hermana más joven de Arthur Conan Doyle, a la que todos llamaban Connie, escribía lo siguiente a su madre, Mary Doyle, en mayo de 1894:

“Hemos tenido que empapelar nuevamente la antigua habitación de Touie (ella se ha trasladado a la habitación que da a la fachada durante el verano) ya que el antiguo papel apeataba a carbólico y medicinas, lo cual no era bueno” (Doyle, 2007: 335)

Para poder interpretar esta cita correctamente hay una serie de cosas que deberíamos saber. Lo primero es que a la mujer de Arthur, Touie, le diagnosticaron tuberculosis en octubre de 1893. Habían tomado la decisión de luchar contra esta enfermedad y Touie siguió el que era el tratamiento más común en su época (para los que podían permitírselo): irse al extranjero, buscando las condiciones climatológicas que le fueran más favorables. En concreto: grandes altitudes y un clima seco y templado. Esta carta de Connie fue escrita desde la casa de Arthur, en South Norwood, muy cerca de Londres. Touie estaba en la costa, donde el aire era más puro, y Arthur preparaba un tour promocional por los Estados Unidos, lo que dejaba a Connie al cargo de la casa. Y esta fue una de sus primeras decisiones: cambiar el papel de la habitación de Touie porque “apeataba a carbólico”. El ácido carbólico era un antiséptico común

en la época, usado ampliamente en las salas de operaciones, pero que también se vendía para curar la fiebre del heno o en forma de jabón para su uso doméstico. Encontramos, por tanto, ácido carbólico en forma de disolución, sprays, jabones, etc.

¿Por qué pensamos que esta historia sobre papel pintado y Arthur Conan Doyle puede ser interesante? En primer lugar, porque señala uno de nuestros intereses en la historia del siglo XIX. En concreto, a su capacidad para usar la cultura material para *hacer* tantas cosas: desde cuidar de pacientes incurables a expresar y compartir sus emociones, pasando, claro está, por la reproducción de las relaciones sociales (y de la desigualdad). Somos conscientes de la dificultad de ver todas estas cosas en la historia de Connie Doyle, pero creemos que, si miramos atentamente, es posible encontrar muchas de ella. La primera, y más evidente, es que Connie estaba cuidando de Touie **cambiando** el papel pintado de su habitación.

La segunda razón por la que nos parece interesante esta historia es porque apuntan elementos que nos pueden ayudar a comprender de forma más profunda el trabajo de Lidó Rico presentado en la exposición *Inestablos*.

El victoriano y el burgués

¿Cómo definimos al “victoriano”? ¿Quiénes eran “los victorianos”? En un primer momento, nos parece fácil encontrar una definición: aquellos que vivieron en el Imperio Británico desde 1837 hasta 1901, periodo en el que la reina Victoria “dominó las olas”. Pero esta “definición” no trabaja como tal adecuadamente. Si le hiciéramos caso, un médico de

familia de Manchester y un granjero de Sri Lanka (Ceilán) *serían* “victorianos”. E incluso si esto es correcto, que lo es, e incluso si posiblemente abra posibilidades de investigación interesantes, en el fondo se trata de una banalidad que poco, o nada, nos dice ni del médico de Manchester ni del granjero de Sri Lanka. Necesitamos otra definición capaz de llevarnos a puerto seguro. Necesitamos una definición de “los victorianos” que sea *cultural*, y esta es la mejor que podemos desear:

“El ideal del *honnête homme*, el ciudadano decente, bien educado (*un honnête homme, qui a un nom et un état*) [...] Tenía sus raíces en la idea aristocrática del noble que predominó en el siglo XVII, pero que en 1768 había adquirido un matiz burgués. Sugería buenos modales, tolerancia, racionalidad, moderación, pensamiento sereno, trato justo, y un saludable autorrespeto [...] Rico, bien alimentado, vestido correctamente, rodeado de objetos bellos, seguro de su utilidad social y con una filosofía firme, gozaba de una nueva cultura (Darnton, 2002: 143).

El texto al que pertenece esta cita es el tercer capítulo de libro de Robert Darnton *La gran masacre gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa*. En este capítulo, titulado “Un burgués pone en orden su mundo: la ciudad como texto”, encontramos posiblemente la mejor descripción de la cultura de la burguesía en su época más temprana, una cultura cuyo apogeo el historiador Peter Gay sitúa, precisamente, en la época victoriana (Gay, 1984). Debemos concluir, por tanto que nuestros “victorianos” (los Doyle) y los *honnête homme* de Darnton son la misma *cosa*, en tanto que comparten el conjunto de valores, deseos y costumbres de la burguesía.

Lo que venimos en llamar, básicamente, una cultura.

Una cultura que podemos definir, además, como transnacional, si seguimos los viajes de gente como José Inocencia de Llano White, un mercante de Valencia en cuyos diarios (escritos entre 1842 y 1895) relata sus viajes a Londres, París, Dublín, Suiza... O si seguimos los viajes de objetos y prácticas, como hace Rachel Rich en su libro sobre comida y las formas de consumo de la burguesía (Rich, 1970; Pons and Serna, 2006). Lo que encontramos, finalmente, es un conjunto de prácticas simbólicas y materiales compartidas por segmentos determinados de la población (a los que llamamos *victoriano* o *burgueses*) independientemente de sus diferencias nacionales.

El victoriano, el burgués y las cosas

Ahora que por fin hemos encontrado una definición de “victoriano” (y por tanto, de burgués) que “funciona”, quisiéramos empezar a explorar la especial relación entre la burguesía y las cosas. Tan especial que es posible definir qué es “ser burgués” a través de las cosas. Esto es exactamente lo que Darn-ton hace en la definición que hemos visto anteriormente: “Rico, bien alimentado, vestido correctamente, rodeado de objetos bellos, seguro de su utilidad social y con una filosofía firme, gozaba de una nueva cultura”. Para definir a la naciente burguesía Darnton emplea seis elementos, de los cuatro al menos cuatro hacen referencia a la cultura material. Algo que es fácil de entender si miramos, por ejemplo, a algunas de las representaciones que tenemos de la Gran Exposición de 1851 que tuvo lugar en Londres. No podemos me-

nos que asombrarnos antes la gran cantidad de *cosas* (puentes, vestidos, sombreros, máquinas de vapor, coches, escaleras automáticas..) que estos *victoriano*s llegados de todo el mundo crearon (construyeron, hicieron a mano, diseñaron, planearon, imaginaron...). La cultura de la burguesía fue una cultura **material**.

Esto era, precisamente, lo que Marx critica del capitalismo: la burguesía (la encarnación del capitalismo) era la propietaria de los medios de producción, y **producía**. Producían de todo y en cantidades inmensas, sin tener en cuenta las condiciones de vida del proletariado.

Un tanto distinta es la crítica de la era victoriana, de la sociedad burguesa, como una “sociedad de consumo”, donde el único valor del objeto es el que obtiene en tanto que mercancía. No podemos compartir tal crítica. Creemos, con Elain Freedgood, que la cultura burguesa no era una cultura de la mercancía, sino de las cosas, esto es: los objetos (las cosas) están *saturados* de valores y significados, de memorias y emociones, de la capacidad de hacernos **sentir** (Freedgood, 2006), más allá del valor de cambio. Esto es, precisamente, lo que Marx llamó “el fetichismo de la mercancía”:

“[...] Karl Marx explicaba que el comercio de bienes dependía de las relaciones sociales inscritas en los objetos de intercambio a la manera de una segunda naturaleza: una forma que no dudó en calificar de *fetichismo*” (Moscoso, 2011: 210).

Por lo tanto, los objetos son mercancías, pero no sólo. También son portadores de significados y de emociones. Son parte de lo que llamamos *lo social* (Miller, 1998; Appadurai, 2010).

Un ejemplo: los burgueses tenían sombreros, de diferente forma y tamaño. Y también tenían normas de uso para, por ejemplo, saber qué hacer con el sombrero cuando estaba en una casa dependiendo si el dueño de la misma era un familiar, un amigo cercano, un simple conocido, el padre de una dama a la que querías cortejar; o si habíais ido a solicitar un favor, o acaso un préstamo... esto es, para los burgueses la cosas co-creaban la atmosfera social, cultural emocional. En otras palabras, **hacía cosas** con las cosas: insultaban a sus enemigos, ignoraban a un antiguo pretendiente, y también cuidaban de aquellos que amaban. Y lo hacían creando un conjunto particular de condiciones materiales. En el caso del cuidado, por ejemplo, un conjunto de condiciones similar al que podemos contemplar en el siguiente cuadro.

Así eran las habitaciones para enfermos en el cambio de siglo: elegantes, sofisticadas, confortables. O, tal vez, simplemente burguesas. Lo que quisiéramos resaltar es que cuidar (entendido como la configuración de un conjunto determinado de condiciones materiales) en el siglo XIX y principios del XX incluía esta “elegancia”, esta “galanura”, esta “delicadeza”. Y esto era así por que las *cosas* estaban saturadas con emociones y valores sociales.

Una definición de “emoción” realmente útil

Al menos para entender esta “cosa” con las *cosas*. Y es que las emociones son parte de nuestra vida más íntima. Son tan privadas, que ocurren dentro de nosotros. Debajo de nuestra piel. Esto no quiere decir que no tengan efecto más allá, ¡por supuesto! Las emociones afectan al mundo, pero al mismo tiempo están firmemente contenidas dentro

de nuestro cuerpo. Hasta el punto de que podemos decir que *son* nuestro cuerpo:

“Nuestra manera natural de pensar sobre esas emociones estándar es que la percepción mental de algún hecho provoca la disposición mental llamada emoción y que este estado mental da lugar a la expresión corporal. Mi tesis, por el contrario, es que *los cambios corporales siguen directamente a la percepción del hecho desencadenante y que nuestra sensación de esos cambios según se van produciendo es la emoción*” (James, 1985: 59).

Para William James, uno de los padres de la psicología moderna, la emoción ES una respuesta corporal (esto es, interno) a un evento en el mundo. Esto puede resultar extraño para nosotros (¿cómo que el “amor” es la aceleración de nuestro corazón?), pero en realidad, al menos desde los años 90 del siglo pasado, creemos en algo muy parecido: nuestras emociones son algo que ocurre DENTRO de nuestros cerebros. Kay Tye, una neurocientífica que está trabajando actualmente en el MIT, afirmó en marzo de 2016 que había descubierto dónde ocurrían exactamente: en la amígdala, por supuesto, donde dos poblaciones de neuronas forman dos canales paralelos que transportan información acerca de acontecimiento placenteros o desagradables (Trafton, 2016). O lo que es lo mismo, las neuronas de la Dra. Tye están poniendo la “emoción” en lo que, de acuerdo con James, de otra forma sería una experiencia del mundo “totalmente cognitiva, pálida, incolora, carente de calor emocional” (James, 1985: 59)¹.

1 Obviamente, no estamos diciendo que la Dra. Tye acepte la hipótesis Lange-James sobre las emociones. De hecho, muy posiblemente no lo haga.



Ilustración 1: Karl Larsson Kontstnär, *Konvalescens*, 1899. Nationalmuseum, Suecia.

Esta teoría de las emociones, sin embargo, no deja ningún espacio en el que encajar nuestra idea previa de los objetos como “portadores” de emociones y “creadores” de atmósferas. ¿Debemos, por tanto, abandonarla como un producto de nuestra imaginación descarriada? ¿O podemos encontrar, ahí fuera, alguna teoría que respalde esta aproximación? Si optamos por lo segundo, puede ser una buena idea abandonar la neurociencia y buscar respuestas en un área de la psicología que es mencionada raramente en los libros de historia de las emociones: la psicología social. Me gustaría citar, en concreto, un libro publicado en el año 2004 por Larissa Z. Tiedens y Colin Wayne Leach, titulado *The Social Life of Emotions*, en el que los autores argumentan a favor de la idea de que las emociones se encuentran *fuera* de los individuos, que son *sociales*:

“Una aproximación social a las emociones requiere [...] que dejemos de verlas como una respuesta individual y empecemos a considerarlas como un puente entre el individuo y el mundo, borrando las fronteras entre los individuos y sus contextos. Desde esta perspectiva, las emociones son un canal a través del cual el individuo conoce el mundo social, y el mundo social es lo que

permite al individuo conocer sus emociones” (Tiedens and Leach, 2004: 2)²

El énfasis que se pone en el papel desempeñado por las emociones en la relación entre los individuos y el mundo es, precisamente, lo que nos interesa subrayar³. Tiedens y Leach sostienen que las emociones se sienten, y sólo pueden ser sentidas, cuando un individuo interactúa con el mundo que habita. Aún más, señalan el papel dinámico e interactivo desempeñado por las emociones en la creación de esas relaciones, de estas interacciones. No se trata, como sostenía James, de que las emociones *coloreen* nuestra experiencia, sino que son parte fundamental del proceso por el cual nuestra experiencia se produce:

“[...] conceptualizamos la emoción como *constituída socialmente*. En esta forma de socializar, entendemos que las emociones son definidas por las mismas relaciones sociales que ellas contribuyen a definir. Esta perspectiva sugiere que no podemos saber nada acerca de nuestras relaciones sociales sin las emociones que empleamos para navegar a través de esas mismas relaciones. Pero, de forma similar, las emociones se encuentran completamente comprendidas dentro de esas relaciones sociales. Esto implica que las emociones no existen dentro del individuo solitario, puesto que dependen de las configuraciones sociales

2 “A social approach to emotion requires [...] that we stop seeing it as an individual response, and start considering it as a bridge between the individual and the world that blurs the boundaries between individuals and their contexts. From this perspective, emotions are one channel through which the individual knows the social world, and the social world is what allows people to know emotions”. La traducción es del autor.

3 Una aproximación similar, y más reciente, se puede encontrar en (Mesquita and Boiger, 2014)

no sólo para “activarlas”, sino para darles forma” (Tiedens and Leach, 2004: 3)⁴

Emociones, moulages y el cerebro de Lidó Rico

Esta última definición de qué es una emoción encaja mucho mejor con la historia acerca de la burguesía y la cultura material que estábamos contando. Además, gracias al trabajo de, entre otros, Daniel Miller somos capaces de entender qué papel desempeña la cultura material en nuestras interacciones sociales y, por tanto, en la producción de nuestras emociones (que, a su vez, producen las interacciones que...). Pero la cuestión que quisiéramos abordar en estas conclusiones es: ¿cómo puede ayudarnos todo esto a entender mejor la obra de Lidó Rico?

En primer lugar, nos gustaría señalar las similitudes existentes entre la técnica empleada por Lidó Rico y la de los artistas del siglo XIX que se especializaron en crear una serie de objetos muy especiales: los *moulages* (modelos en cera) anatómicos. Las técnicas del *moulage* y del modelado han sido usadas para la investigación y docencia morfológica desde la antigüedad, pero a finales del siglo XIX y principios del XX se produjo un movimiento muy interesante: estos objetos empe-

4 “[...] emotion is conceptualized as socially constituted. In this form of sociality, emotion is seen as being defined by and defining social relationships. This perspective suggests that we cannot know anything about our social relationships without the emotions that we use to navigate ourselves through these relationships. But, similarly, emotion is fully encompassed by those social relationships. This implies that emotions do not exist within the solitary individual because it depends on social configurations to not just trigger it, but also to actually form it”. Traducción propia.

zaron un viaje que se iniciaba en la universidad (donde empezaban a perder su función docente), hasta llegar a las ferias populares donde debían “entretener”, “maravillar” al público. Este viaje desde los espacios de la ciencia hasta llegar a los del espectáculo origina una curiosa y compleja dialéctica alrededor de los valores “embebidos” en estos *moulages*: ¿estamos ante obras de arte? ¿O tal vez debamos considerarlas como objetos didácticos? ¿Tienen algún tipo de valor científico? (Fakiner, 2016). En otras palabras: estos objetos estaban “inscritos” con demasiadas “relaciones sociales”, que además resultaban, muchas veces, contradictorias. Los cerebros de Lidó Rico comparten con estas piezas la misma posición compleja. Las consideramos “arte”, por supuesto, pero al mismo tiempo se nos dice que tenemos que buscar “la ciencia”, que tenemos que encontrar la verdad científica escondida en algún lugar de la obra de arte, y además debemos encontrar algún tipo de valor “educativo”.

En segundo lugar, como hemos visto en el siglo XIX se pensaba que los objetos eran capaces de anidar toda clase de significados, valores y emociones, formando así parte activa del escenario en el que las relaciones sociales se construían, proceso en el que desempeñan un papel fundamental. Los cerebros de Lidó Rico funcionan de forma similar: también nos *hacen* cosas. Nos hacen sentir incómodos, curiosos, intrigados, puede que asqueados. Y tenemos todas estas emociones porque interactuamos con ellos. Porque aquello que *anida* en nosotros (nuestros prejuicios y conocimientos previos, nuestro interés por aprender), “dialoga” con aquello que está *anidado* dentro de ellos (teorías científicas sobre el cerebro y las emociones, la evolución de la práctica artística de Lidó Rico, el estatus



Ilustración 2: Modelo anatómico en cera de una cabeza humana despellejada para mostrar la estructura oculta del cerebro y las meninges. Fuente: Wellcome Library.

controvertido de estos cerebros, etc.). Y esto ocurre no como una lógica de acción-reacción, sino como la construcción compartida de significados y emociones. De formas de relación social (Fakiner, 2016).

En tercer lugar, hay una contradicción: es posible identificar en esta exposición, por un lado, la idea decimonónica de los objetos como componentes fundamentales de nuestras emociones (como ya se ha señalado) y, al mismo tiempo, la teoría contemporánea de que las emociones se encuentran “encerradas” dentro de nuestro cerebro. El objeto, por tanto, sólo *dispararía* nuestras emociones (lo entendamos como conexiones neurales o

como respuestas corporales, en realidad no importa) en el mejor de los casos.

Esta tensión es evidente si comparamos los cerebros de Lidó Rico con sus trabajos previos. Asistimos a una transición desde la piel (llega a decir “la piel se había convertido en mi territorio creativo”) hacia el interior, hacia lo *profundo*. El cerebro, por tanto, se considera la sede de nuestra consciencia, de nuestra identidad. Pero para sostener esta tesis, para iniciar lo que es un proyecto educativo⁵, el artista hace exactamente lo mismo que hacían nuestros “victorianos”: nos presenta unos objetos (los cerebros) anidados (embebidos, inscritos, cargados) con todos aquellos significados, expectativas, relaciones sociales y emociones (que supuestamente debían estar encerradas en nuestro cerebro). Vuelve, nuevamente, a la superficie.

La tensión que la obra de Lidó Rico desvela es el resultado de las expectativas que, como especie, hemos depositado en las neurociencias. Queremos saber. Queremos una respuesta simple, lógica, a la pregunta: “¿quiénes somos?” Desafortunadamente para nosotros, “somos nuestros cerebros” no es la respuesta que estábamos buscando. Somos más que nuestros cerebros, y esto es precisamente lo que podemos encontrar en la exposición de la obra de Lidó Rico. Si queremos una respuesta (provisional, incompleta, fragmentaria, sucia) tenemos que tomar en cuenta, como hace Lidó Rico, la piel. O como

⁵ “Perseguimos como objetivo explorar en distintas etapas, en niveles cada vez más complejos que expliquen o que intenten acercar al público cómo funciona el cerebro [...] la secuencia de exposiciones que surgirán a partir de esto están pensadas y siguen un orden lógico” (Lidó Rico, 2016: 5’50” a 7’44”)

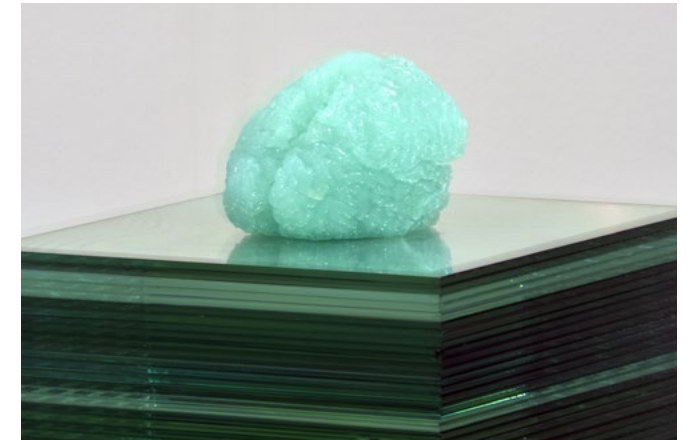
hacia Connie Doyle al principio de este texto: tenemos que empezar a cuidar de nuestro papel pintado.

BIBLIOGRAFÍA

- APPADURAI, A. (2010). *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press.
- DARNTON, R. (2002). *La Gran Matanza de Gatos Y Otros Episodios En La Historia de La Cultura Francesa*. Mexico D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- DOYLE, A. C. (2007). *Arthur Conan Doyle: A Life in Letters*. London: Harper Press.
- FAKINER, N. (2016). “The spatial rhetoric of Gustav Zeiller’s popular anatomical museum.” *Dynamis: Acta Hispanica ad Medicinae Scientiarumque Historiam Illustrandam* 36 (1), pp. 47–72.
- FREEDGOOD, E. (2006). *The Ideas in Things. Fugitive Meaning in the Victorian Novel*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- GAY, P. (1984). *The Bourgeois Experience: Victoria to Freud*. 5 vols. New York & Oxford: Oxford University Press.
- JAMES, W. (1985). “¿Qué es una emoción?” *Estudios de Psicología*, 21, pp. 57–73.
- LIDÓ RICO (2016). *GENOARCHITECTURES LIDÓ RICO*. Accessed November 20. https://www.youtube.com/watch?time_continue=410&v=J2tRa3L8u0I.
- MESQUITA, B. & BOIGER, M. (2014). “Emotions in Context: A Sociodynamic Model of Emotions.” *Emotion Review* 6 (4), pp. 298–302.
- MILLER, D. (1998). *Material Cultures. Why Some Things Matter*. London: University of Chicago Press & UCL Press.
- MOSCOSO, J. (2011). *Historia Cultural Del*

Dolor. Barcelona: Taurus.

- PONS, A. & SERNA, J. (2006). *Diario de un burgués: la Europa del siglo XIX vista por un valenciano distinguido*. Valencia: Los libros de la memoria. <http://justoserna.com/2009/12/02/y-diario-de-un-burgues-salvador-forner/>.
- RICH, R. (1970). *Bourgeois Consumption: Food, Space and Identity in London and Paris, 1850-1914*. Manchester: Manchester University Press.
- TIEDENS, L. Z. & LEACH, C. W. (eds.) (2004). *The Social Life of Emotions*. Cambridge: Cambridge University Press.
- TRAFTON, A. (2016). “How the Brain Processes Emotions.” *MIT News*. March 31. <http://news.mit.edu/2016/brain-processes-emotions-mental-illness-depression-0331>.



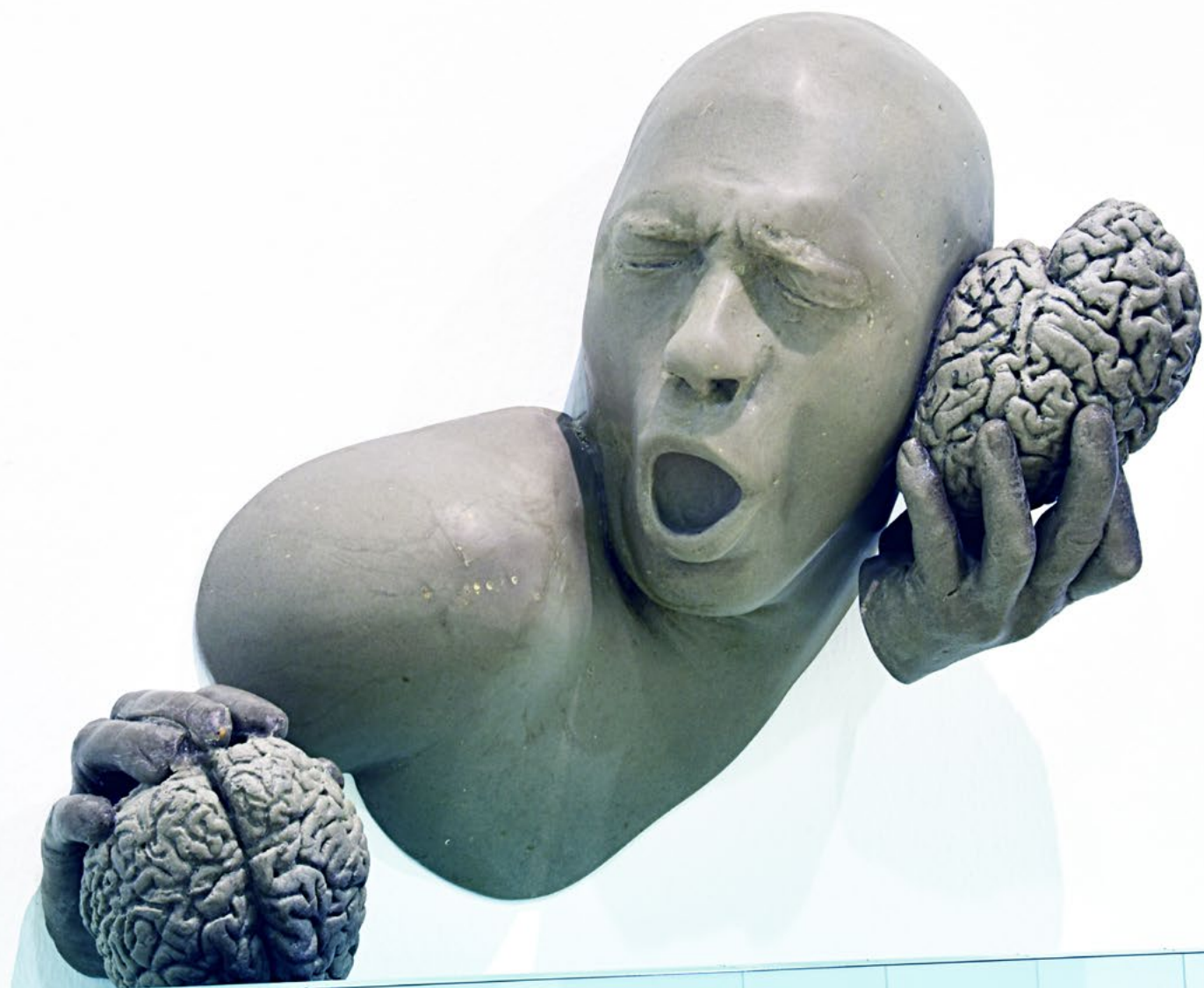
LA PRINCESA Y EL GUISANTE
2016
Resina de polièster, silicona i cristall
Resina de polièster, silicona y cristal

FRECUENCIAS

2016

Resina de polièster i cristall

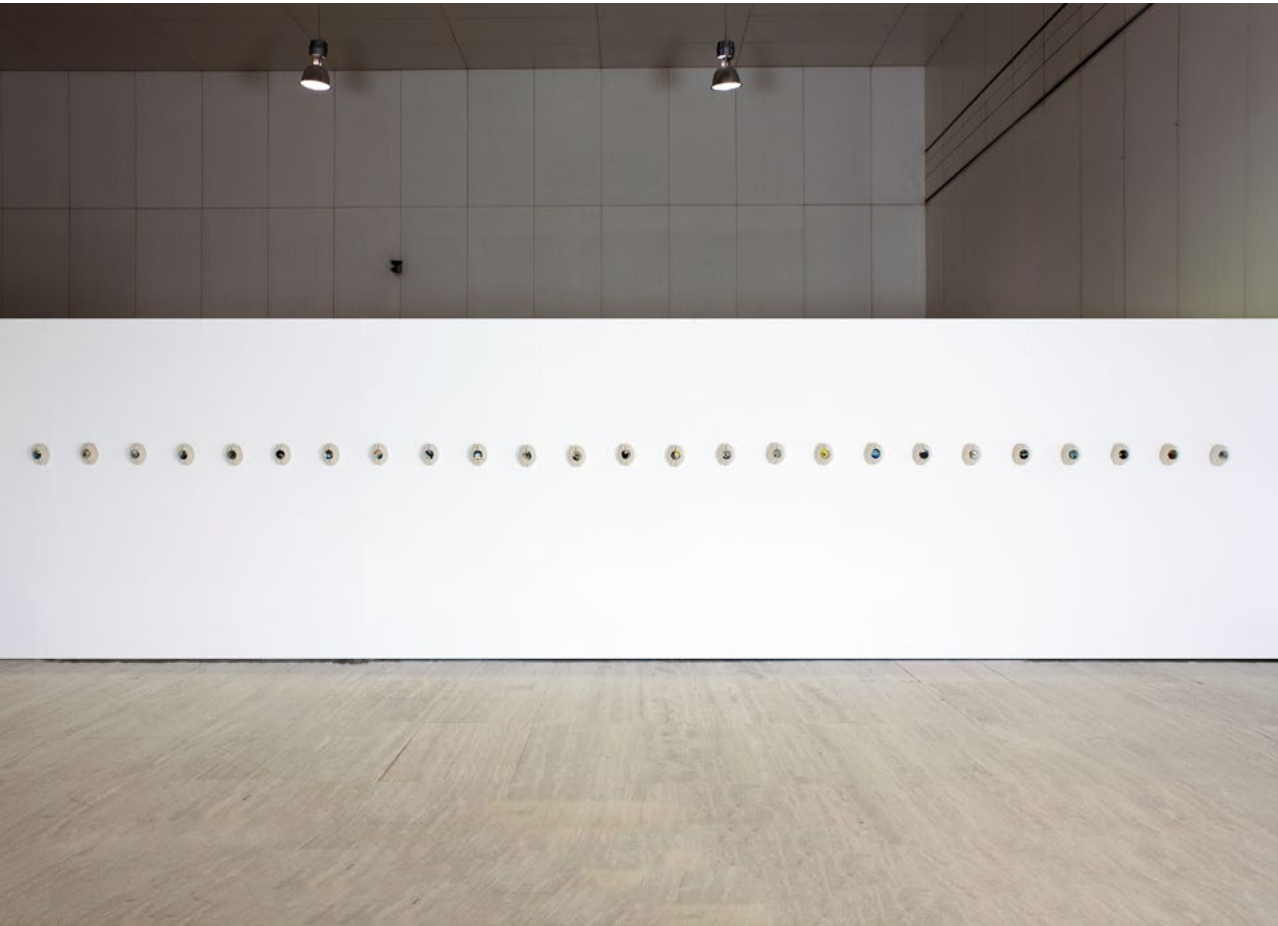
Resina de polièster y cristal



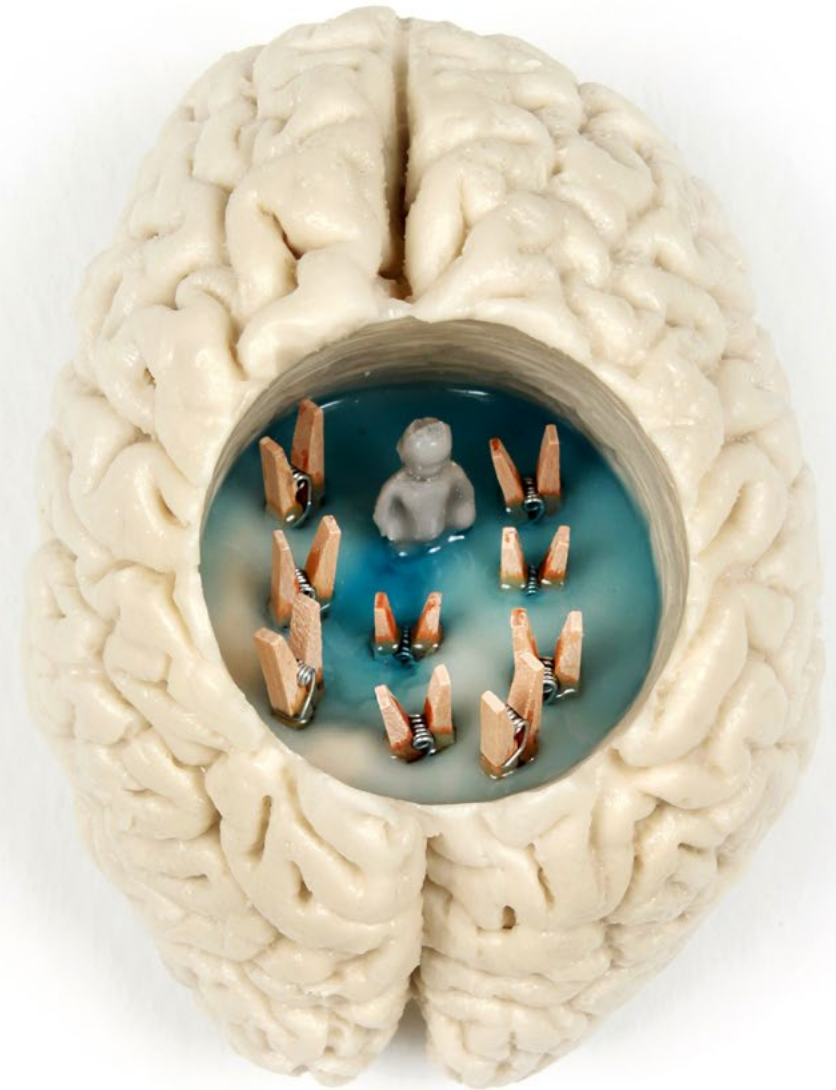


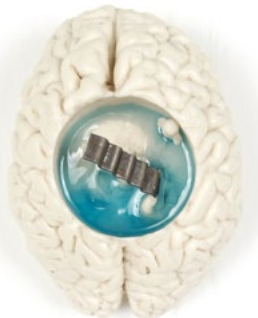
LANDSCAPES ON GRAY
2016
Resina de polièster i collage
Resina de polièster y collage





LANDSCAPES ON WHITE
2016
Resina de polièster i collage
Resina de polièster y collage





CONeixEMENT CIENtÍFIC I DESENVOLUPAMENT ARTÍSTIC: L'ABSTRACCIÓ COM A FONT DE CREACIÓ

José Luis Ferrán

Universitat de Múrcia

Per què el cervell? Raons d'una recerca

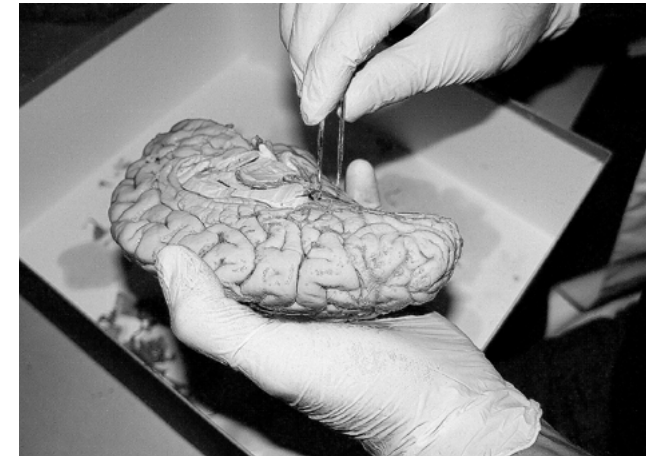
L'estat actual del coneixement humà ha determinat que diferents disciplines de camps molt diversos s'entrecreuen. Aquesta aparent pèrdua de límits ben definits està permetent l'abordatge de noves exploracions conceptuals que no eren imaginables fins a fa molt poc temps. En l'antiga Grècia la filosofia no solament era la guia en el pensament, sinó a més la raó per a la gestació i innovació més enllà del món únic de les idees. L'observació del món que ens envoltava portava a teoritzar i a crear en diferents àmbits i disciplines. Després d'un llarg procés d'individualització i especialització cadascuna de les formes de pensament semblava irreconciliable amb l'altra, però ja fa un temps que sota l'ala de la interdisciplinarietat la creació sigui artística, filosòfica o científica ha comprès la necessitat de refundar-se sota la percepció dels seus orígens: una visió global solament és possible

quan es comprèn el límit de cada camp, quan es percep la foscor que l'envolta... .

Les necessitats humanes han estat el motor per al desenvolupament d'una cultura pròpia que ha transformat el món en el qual vivim. Aquesta àmplia i diversa modificació del nostre entorn va ser producte de les possibilitats que brinda el nostre cervell. Les singularitats de la seva construcció han determinat opcions d'interacció amb l'ambient fins a aquest moment impensables per a moltes espècies. Fa uns 500 milions d'anys a partir d'uns primitius organismes marins va començar a gestar-se la formació d'un pla general del cervell. Aquest disseny producte de l'evolució dels vertebrats experimentarà modificacions quant als detalls que componen cada part; però no serà fins a fa uns 5-6 milions d'anys amb l'aparició dels primers homínids, els nostres avantpassats més propers o directes, que aquest pla comú a tots els vertebrats començarà a adquirir detalls que posteriorment li

donarien a l'ésser humà característiques úniques en la seva capacitat d'abstracció (Ferran, 2016). Encara que s'observen manifestacions culturals pròpies d'humans fa uns 2 milions d'anys quan apareix el *Homo habilis* en escena; no va ser fins a en els últims 150.000 anys amb l'*Homo sapiens sapiens*; quan ens aproximariem a una estructura cerebral similar a la qual posseeix el cervell de l'home modern (Facchini, 2007). En aquest moment ens trobem amb una clara manifestació d'una intel·ligència amb un alt grau d'abstracció, capaç de fer projectes i de autodeterminar-se; el que li ha permès a l'home progressar culturalment i construir el seu propi futur. Aquestes peculiaritats culturals pròpiament humanes incloïen la manifestació religiosa i artística. L'elaborada capacitat d'abstracció reflectida com a activitat simbòlica i artística, segons els registres que han sobreviscut, es remunta als últims 40.000 anys de la nostra existència i es pot observar en les bellíssimes reproduccions d'art rupestre que arriben a quotes d'abstracció úniques, visibles en les grutas que freqüentaven, tals com les coves de Altamira; i en les decoracions sobre objectes d'ús quotidià. A aquestes representacions, principalment d'animals (zoomorfes), però que estaven estretament vinculades a la vida social, es remunta l'origen de l'expressió artística.

El món modern que envolta o recrea l'entorn humà és el resultat real plasmat en el marc de les possibilitats teòriques que el seu cervell com tal li podia atorgar. Som un producte en primer lloc del nostre cervell o del nostre sistema nerviós en la seva forma més àmplia, però és l'evolució cultural la que permet que aquesta elaborada i complexa maquinària genere canvis en el seu entorn cultural al que aporten les successives generacions (o suc-



cessives onades de ments pensants) sota una estructura cerebral que en els últims 40.000 anys probablement no ha canviat massa. L'exploració artística del cervell, la seva forma, el seu gènesi, la seva funció i els seus límits coneguts o no; constitueix un desafiament que ens situa en el punt en el qual art, filosofia i ciència intenten trobar-se.

Cervell: origen, forma i funció

La nostra comprensió del cervell, o expressat d'una altra forma, el nostre enteniment de com funciona la nostra ment es troba en una època de grans canvis i s'enfronta a vertiginosos desafiaments.

El cervell és considerat un dels sistemes més complexos de la naturalesa, que encara en molts aspectes escapa a la nostra comprensió directa. És a partir del nostre sistema nerviós com aconseguim connectar amb el món, explorar-ho, sentir-nos lliures en aparença o presos de la seva forma; i és el seu funcionament qui produeix com a fenomen emergent el que denominem la nostra ment. Aquesta és la que ens permet bregar amb problemes aparentment simples del nostre entorn i per

descomptat amb aquells que representen veritables abstraccions. Tot resideix en aquesta bella maquinària complexa que denominem cervell, sent subtil fins al hartazgo i plagada de belles pinzellades que recorden a una bella poesia per la seva essència...

Per què una mirada artística?

Sota el nom "GENOARQUITECTURES" hem desenvolupat un grup de treball format per un artista plàstic amb una trajectòria artística íntimament relacionada amb les emocions humanes (Lidó Rico. Yecla; Espanya); un neurofisiòleg de la Facultat de Medicina de Chicago (Kuei Yuang Tseng. Rosalind Franklin University; USA) i un neurobiòleg del desenvolupament de la Facultat de Medicina de la Universitat de Múrcia (José Luis Ferrán. Murcia; Espanya). Fruit de nombroses trobades hem començat a explorar el cervell des del seu origen en els vertebrats (com i en quin aspecte va ser canviant la seva forma fins a l'actual de l'ésser humà), les seves funcions bàsiques; i com es manifesta en patologies comunes el seu funcionament inadequat (per exemple; addiccions o malaltia d'Alzheimer). Pretenem d'aquesta forma que la societat pugui empatitzar amb fenòmens tan complexos com a nostra pròpia i desconeguda maquinària del pensament. Fruit de la nostra interacció i intercanvi de sensacions es recrea una obra que ens fa veure alguna cosa complex com a proper i tangible.

Genoarquitectures

Els processos d'abstracció es podrien situar com a punt comú o pont entre la mirada artística i el coneixement científic. El concepte

genoarquitectura té el seu origen en estudis de laboratori (Puelles i Ferran, 2012) la finalitat del qual era comprendre com estava organitzada espacialment l'estructura del cervell, para d'aquesta forma poder reconèixer o postular els diferents components que ho conformen. Com a part d'aquest estudi es va analitzar l'expressió de gens, resultant ser una eina clau per descriure les parts del cervell. Aquests marcadors permeten postular que podria ser diferent entre les diferents parts del sistema nerviós. Aquesta estratègia resulta útil a més per comparar com ha evolucionat el cervell dels vertebrats, determinant d'aquesta forma que tenen en comú i quins són les diferències de les seves estructures entre animals tan dispars com a aus, mamífers i peixos (Ferran, 2016).

L'exploració de la forma aquesta també un espai recorregut per l'art. La recreació de punts de vista d'observació diferents és comuna a la recerca del coneixement científic i a l'exploració que fa l'artista amb la seva obra. El neurocientífic es val del coneixement científic per buscar respostes que ajuden a entendre com funciona el cervell, tractant de trobar una visió que s'aproxime a la realitat; no obstant això l'artista també busca respostes i encara que aquestes poden semblar en ocasions distants de la realitat són fonamentals per generar una visió diferent a la que preval. La ciència i l'art comparteixen el moment creatiu, el moment de recerca que en la seva proposició profunda ha de donar una visió completament diferent. Finalitats aparentment diferents però que en essència comparteixen punts comuns. La ciència busca la veritat... la seva aproximació a la realitat, les respostes... i l'art? En la seva forma intenta comprendre el món i mostrar-nos una altra visió de la realitat. La realitat del coneixement

científic és concreta i requereix per moments d'abstraccions pures per trencar les visions tradicionals... alguna cosa que comparteix amb l'exploració artística.

El projecte Genoarquitectures té com a finalitat que l'art de Lido Rico es nodreixi de noves idees, d'un aire renovador, que mostre al món novetats de la neurociència de forma abstracta. Novetats que haurien de retornar a l'acadèmic o a l'individu que passeja pel seu propi món quotidià per fer-li veure alguna cosa diferent, trobar-se amb formes noves. La recreació artística del nostre coneixement permetrà al neurocientífic agregar capes diferents a la seva forma racional quotidiana, podria donar-li nous espais recreats per a la seva imaginació. Genoarquitectures és un projecte que permetria una simbiosi poderosa

entre el coneixement proporcionat per la ciència i el variat, complex i ric món de l'art.

BIBLIOGRAFIA

FACCHINI, F.(2007). *Los orígenes del hombre y la evolución cultural*. Madrid: Centro Iberoamericano de Editores Paulinos (CIDEP).

FERRAN, J.L. (2016). "Architect genes of the brain: A look at brain evolution through genoarchitecture", *Mètode Science Studies Journal-Annual Review*, 7. DOI: 10.7203/metode.7.7245.

PUELLES, L. i FERRAN J.L. (2012). "Concept of neural genoarchitecture and its genomic fundament", *Front Neuroanat* 6:47. doi: 10.3389/fnana.2012.00047



CONOCIMIENTO CIENTÍFICO Y DESARROLLO ARTÍSTICO: LA ABSTRACCIÓN COMO FUENTE DE CREACIÓN

José Luis Ferrán

Universidad de Murcia

¿Por qué el cerebro? Razones de una búsqueda

El estado actual del conocimiento humano ha determinado que diferentes disciplinas de campos muy diversos se entrecrucen. Esta aparente pérdida de límites bien definidos está permitiendo el abordaje de nuevas exploraciones conceptuales que no eran imaginables hasta hace muy poco tiempo. En la antigua Grecia la filosofía no solo era la guía en el pensamiento, sino además la razón para la gestación e innovación más allá del mundo único de las ideas. La observación del mundo que nos rodeaba llevaba a teorizar y a crear en diferentes ámbitos y disciplinas. Luego de un largo proceso de individualización y especialización cada una de las formas de pensamiento parecía irreconciliable con la otra, pero ya hace un tiempo que bajo el ala de la interdisciplinariedad la creación sea artís-

tica, filosófica o científica ha comprendido la necesidad de refundarse bajo la percepción de sus orígenes: una visión global solo es posible cuando se comprende el límite de cada campo, cuando se percibe la oscuridad que lo rodea...

Las necesidades humanas han sido el motor para el desarrollo de una cultura propia que ha transformado el mundo en el que vivimos. Esa amplia y diversa modificación de nuestro entorno fue producto de las posibilidades que brinda nuestro cerebro. Las singularidades de su construcción han determinado opciones de interacción con el ambiente hasta ese momento impensables para muchas especies. Hace unos 500 millones de años a partir de unos primitivos organismos marinos comenzó a gestarse la formación de un plan general del cerebro. Este diseño producto de la evolución de los vertebrados experimentará modi-

ficaciones en cuanto a los detalles que componen cada parte; pero no será hasta hace unos 5-6 millones de años con la aparición de los primeros homínidos, nuestros antepasados más cercanos o directos, que ese plan común a todos los vertebrados comenzará a adquirir detalles que posteriormente le darían al ser humano características únicas en su capacidad de abstracción (Ferran, 2016). Aunque se observan manifestaciones culturales propias de humanos hace unos 2 millones de años cuando aparece el *Homo habilis* en escena; no fue hasta en los últimos 150.000 años con el *Homo sapiens sapiens*; cuando nos aproximamos a una estructura cerebral similar a la que posee el cerebro del hombre moderno (Facchini, 2007). En este momento nos encontramos con una clara manifestación de una inteligencia con un alto grado de abstracción, capaz de hacer proyectos y de autodeterminarse; lo que le ha permitido al hombre progresar culturalmente y construir su propio futuro. Estas peculiaridades culturales propiamente humanas incluían la manifestación religiosa y artística. La elaborada capacidad de abstracción reflejada como actividad simbólica y artística, según los registros que han sobrevivido, se remonta a los últimos 40.000 años de nuestra existencia y se puede observar en las bellísimas reproducciones de arte rupestre que llegan a cuotas de abstracción únicas, visibles en las grutas que frecuentaban, tales como las cuevas de Altamira; y en las decoraciones sobre objetos de uso cotidiano. A estas representaciones, principalmente de animales (zoomorfos), pero que estaban estrechamente vinculadas a la vida social, se remonta el origen de la expresión artística.

El mundo moderno que rodea o recrea el entorno humano es el resultado real plasmado

en el marco de las posibilidades teóricas que su cerebro como tal le podía otorgar. Somos un producto en primer lugar de nuestro cerebro o de nuestro sistema nervioso en su forma más amplia, pero es la evolución cultural la que permite que esta elaborada y compleja maquinaria genere cambios en su entorno cultural al que aportan las sucesivas generaciones (o sucesivas oleadas de mentes pensantes) bajo una estructura cerebral que en los últimos 40.000 años probablemente no ha cambiado demasiado. La exploración artística del cerebro, su forma, su génesis, su función y sus límites conocidos o no; constituye un desafío que nos sitúa en el punto en el cual arte, filosofía y ciencia intentan encontrarse.

Cerebro: origen, forma y función

Nuestra comprensión del cerebro, o expresado de otra forma, nuestro entendimiento de cómo funciona nuestra mente se encuentra en una época de grandes cambios y se enfrenta a vertiginosos desafíos.

El cerebro es considerado uno de los sistemas más complejos de la naturaleza, que todavía en muchos aspectos escapa a nuestra comprensión directa. Es a partir de nuestro sistema nervioso como conseguimos conectar con el mundo, explorarlo, sentirnos libres en apariencia o presos de su forma; y es su funcionamiento quien produce como fenómeno emergente lo que denominamos nuestra mente. Esta es la que nos permite lidiar con problemas aparentemente simples de nuestro entorno y por supuesto con aquellos que representan verdaderas abstracciones. Todo reside en esa bella maquinaria compleja que denominamos cerebro, siendo sutil hasta el hartazgo y plagada de hermosas pincela-

das que recuerdan a una bella poesía por su esencia...

¿Por qué una mirada artística?

Bajo el nombre “GENOARQUITECTURAS” hemos desarrollado un grupo de trabajo formado por un artista plástico con una trayectoria artística íntimamente relacionada con las emociones humanas (Lidó Rico. Yecla; España); un neurofisiólogo de la Facultad de Medicina de Chicago (Kuei Yuang Tseng. Rosalind Franklin University; USA) y un neurobiólogo del desarrollo de la Facultad de Medicina de la Universidad de Murcia (José Luis Ferrán. Murcia; España). Fruto de numerosos encuentros hemos comenzado a explorar el cerebro desde su origen en los vertebrados (como y en qué aspecto fue cambiando su forma hasta la actual del ser humano), sus funciones básicas; y como se manifiesta en patologías comunes su funcionamiento inadecuado (por ejemplo; adicciones o enfermedad de Alzheimer). Pretendemos de esta forma que la sociedad pueda empatizar con fenómenos tan complejos como nuestra propia y desconocida maquinaria del pensamiento. Fruto de nuestra interacción e intercambio de sensaciones se recrea una obra que nos hace ver algo complejo como cercano y tangible.

Genoarquitecturas

Los procesos de abstracción se podrían situar como punto común o puente entre la mirada artística y el conocimiento científico. El concepto genoarquitectura tiene su origen en estudios de laboratorio (Puelles y Ferran, 2012) cuya finalidad era comprender como estaba

organizada espacialmente la estructura del cerebro, para de esta forma poder reconocer o postular los distintos componentes que lo conforman. Como parte de este estudio se analizó la expresión de genes, resultando ser una herramienta clave para describir las partes del cerebro. Estos marcadores permiten postular que podría ser diferente entre las distintas partes del sistema nervioso. Esta estrategia resulta útil además para comparar cómo ha evolucionado el cerebro de los vertebrados, determinando de esta forma que tienen en común y cuáles son las diferencias de sus estructuras entre animales tan dispares como aves, mamíferos y peces (Ferran, 2016).

La exploración de la forma esta también un espacio recorrido por el arte. La recreación de puntos de vista de observación diferentes es común a la búsqueda del conocimiento científico y a la exploración que hace el artista con su obra. El neurocientífico se vale del conocimiento científico para buscar respuestas que ayuden a entender cómo funciona el cerebro, tratando de encontrar una visión que se aproxime a la realidad; sin embargo el artista también busca respuestas y aunque estas pueden parecer en ocasiones distantes de la realidad son fundamentales para generar una visión diferente a la que prevalece. La ciencia y el arte comparten el momento creativo, el momento de búsqueda que en su proposición profunda tiene que dar una visión completamente diferente. Fines aparentemente distintos pero que en esencia comparten puntos comunes. La ciencia busca la verdad... su aproximación a la realidad, las respuestas... ¿y el arte? En su forma intenta comprender el mundo y mostrarnos otra visión de la realidad. La realidad del conocimiento científico es concreta y requiere por momentos de abstracciones puras para

romper las visiones tradicionales... algo que comparte con la exploración artística.

El proyecto Genoarquitecturas tiene como finalidad que el arte de Lido Rico se nutra de nuevas ideas, de un aire renovador, que muestre al mundo novedades de la neurociencia de forma abstracta. Novedades que deberían retornar al académico o al individuo que deambula por su propio mundo cotidiano para hacerle ver algo diferente, encontrarse con formas nuevas. La recreación artística de nuestro conocimiento permitirá al neurocientífico agregar capas diferentes a su forma racional cotidiana, podría darle nuevos espacios recreados para su imaginación. Genoarquitecturas es un proyecto que permitiría una simbiosis poderosa entre el conocimiento proporcionado por la ciencia y el variado, complejo y rico mundo del arte.

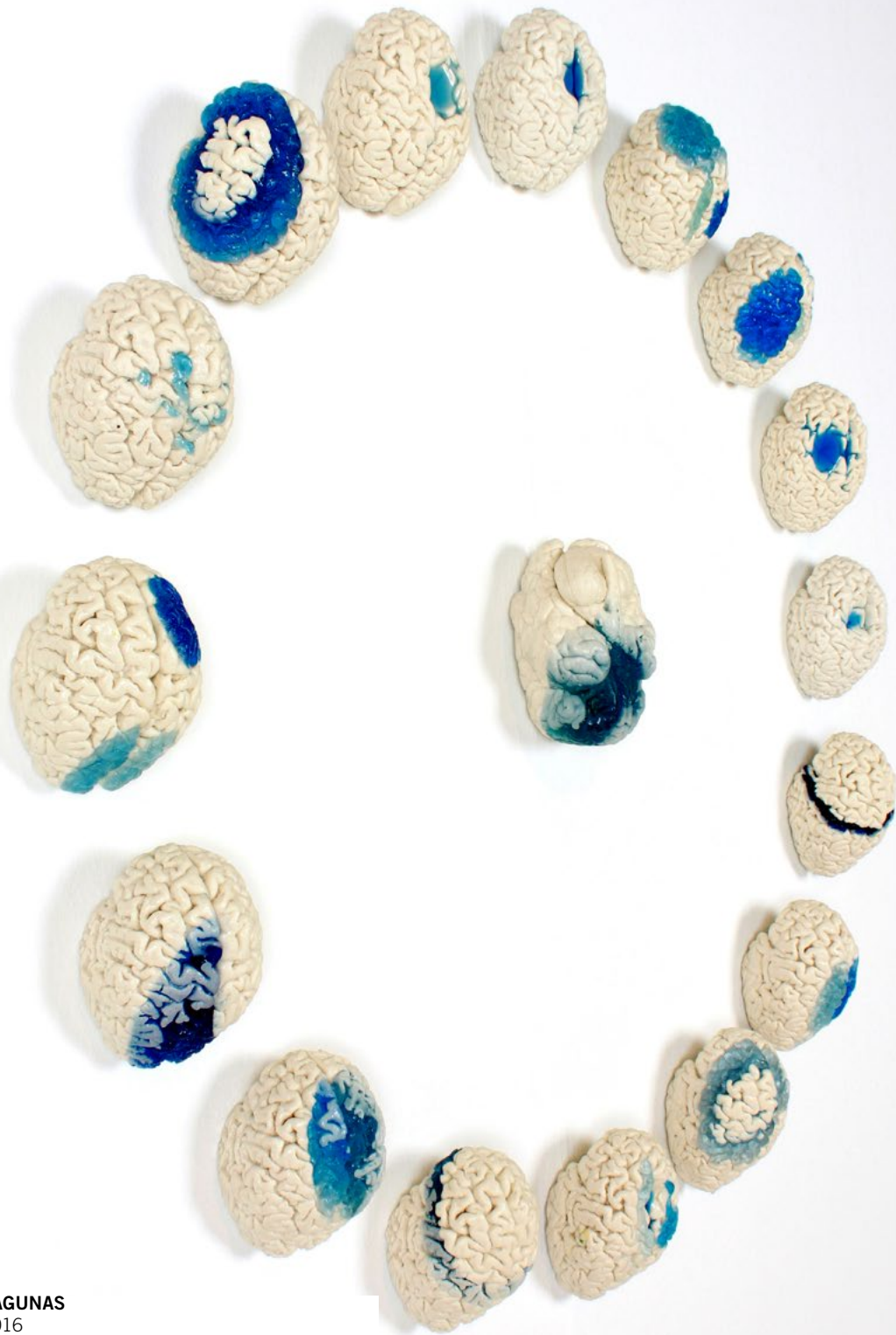
BIBLIOGRAFIA

- FACCHINI, F.(2007). *Los orígenes del hombre y la evolución cultural*. Madrid: Centro Iberoamericano de Editores Paulinos (CIDEP).
- FERRAN, J.L. (2016). “Architect genes of the brain: A look at brain evolution through genoarchitecture”, *Mètode Science Studies Journal-Annual Review*, 7. DOI: 10.7203/metode.7.7245.
- PUELLES, L. i FERRAN J.L. (2012). “Concept of neural genoarchitecture and its genomic fundament”, *Front Neuroanat* 6:47. doi: 10.3389/fnana.2012.00047





ESCAPES
2016
Resina de polièster
Resina de polièster



LAGUNAS
2016
Resina de polièster
Resina de polièster



TRASVASE
2016
Resina de polièster
Resina de polièster



INCIENSO AD
2016
Resina de polièster, metall, llum i encens
Resina de polièster, metal, luz e incienso

CUATROS POR CUATROS

2016

Resina de polièster, metall i plàstic
Resina de polièster, metal y plástico





POWER AND X AD
2016
Resina de polièster
Resina de polièster

VITALÍSIMO AD
2016
Resina de polièster i metall
Resina de polièster y metal





TOC, TOC TOC
2016
Resina de polièster
Resina de polièster



CORDURA
2016
Resina de polièster i plàstic
Resina de polièster y plàstico



GENOARCHITECTURES: CORPORAL GRAPHEMES OF ADDICTION

Jesús Segura

University of Murcia

As Foucault mentions, the fragmented body of post-modernity left us an incomplete subject where the political technologies of the body and the power relations were inscribed (Foucault, 2012). The relations between body and power have been analyzed by a large group of authors in several studies that were generated for this purpose such as post-colonialism, gender and visual studies. However, in this scenario, our interest in Lidó Rico's work is on the reconstructed corporal realities and assembled dialogues with a broad spectrum of daily concerns which build upon the Contemporary individual. Christine Ross (Ross, 2001) expresses depression as the present times pathology by excellence and insists on how it has replaced the Freudian neurosis. Here, the artist works with identity and displaces his representations from the Freudian neurosis to a depression by norms and standards of behavior. Keeping the subject divided and conditioned by the isolation, stress, insecurity and fatigue. This substantial change brought to us by a hyper-capitalist society comes with a range of habits that become addictions and reinforce, enhance and intensify the fragmentation and proclivity of the current subject.

These traps to which the contemporary individual is submitted to is the breeding ground for the exhibition that Lidó Rico presents at the MUA (Museum of the University of Alicante) under the title of *Inestablos* (un-stables). Most of these illusions to which we take refuge from the impositions by the modern era capitalism are based on "restraints". Lidó Rico, proposes an unveiling of these restraints through a "disassembly" of corporeal graphemes inscribed in the spheres of the everyday

life. One cannot help to observe a detachment towards alternative uses of the reversed and the symbolic materials.

On this occasion, Lidó Rico has chosen to articulate deductive and intuitive processes where the particular versus the general and the concrete versus the abstract are reformulated intermittently. Reasoning that the humanism emanated from modernity is subject to an experimental method where a certain oneirism challenges the homogenization of the modern subject. Aiming to confront the differences of identity, past and present, interior and exterior. In this sense, the pieces of Lidó Rico operate in a psycho-social internalization that unfolds an atmosphere of restlessness and strangeness. Where the precarious lifestyles of the contemporary individual are crudely exposed. His works explore the failed condition of humanism which proclaimed modernity to articulate a trans-human subject where the hybridization of science and art proposed a parallel linearity.

In fact, Semir Zeki, one of the most prestigious neurobiologists of our time, states that "most artists are also neurologists" (1999: 2). Since the artist has the ability to direct our emotions. The post-humanist critique questions the omnipotence of humanity with the natural order and encourages divergent scientific research and aesthetic manifestations that alter anthropocentric representations. In this respect, Jack Burnham (1968) proposes the convergence that exists between the appearance of science and the appearance of sculptural representations of the human body in ancient Greece; with the sole aim of

studying the possibility of articulating a future post-human individual. This is why the research carried out by the so-called bio-artists aim towards an anthropocentric extinction in the man-nature relationship.

The contribution of Lidó Rico to this facet is incorporating organic materials and turning them into an artistic tool. He articulates stories and exposes the possibilities of an alternative vision of the addictions of the contemporary subject through the use of real human brains (donated by the Department of Medicine of the University of Murcia).

In the work of Lidó Rico there is a first moment where the performative and the gestural come together in a battle with plaster and polyester resin. The result is an outburst of the segmented body exiled from its absolute being emerging as a fossilized spectra of excesses. Disturbing bodies bursting into the exhibition space disclosing an alarming population of fragments.

As the spectator is involved in a *mise-en-scène* by the gazes and associations between the pieces; one can't help to wonder with some sort of irony if the artist is perversely summoning us to immerse ourselves into the painful ecstasy of the human condition. In an elliptical maneuver he transfers the mystical ritual of his creative process to the physical and experiential space conferring his works an intersubjective and enigmatic status.

As diverse as the concerns and commitments the artistic trajectory of Lidó Rico has speculated upon, in a way his exploration of the human condition with all its miseries and grandeur has always been and continues to be the turning point where his creative attitude pivots.

From various problematics to permeable strategies, Lidó Rico has developed a reflexive and critical nexus around the concept of "truth". The interstitial exploration of his sculptural installations develop variable elements of the

opposite: interior-exterior, memory-imagination, public-private, honesty-corruption and so on. Where the spectator is summoned to a dialogical decipherment of the enigmas that arise through the incorporation of a perpetual antagonism with which we must negotiate, grow and live with. An antagonism inhabited in our own identity. However, the work of Lidó Rico maintains a sort of dialectic between the intervened object and the inserted language giving rise to a "sensitive environment" where that "ecstatic truth" mentioned by Herzog is activated. Consisting of inserting a dreamy atmosphere to the object allowing to establish a reflexive dialectic where the mirage of the spectator creates the possibilities and conditions of narrative to the pieces. Hence, we must understand the work of Lidó Rico as a decided commitment to understanding the complexities and contradictions of the contemporary human being.

THE DECELERATED BODY

A first strategy implemented in this exhibition is the feeling of being faced with the lingering of our perception. We are witnessing a time of acceleration (Rosa, 2013), where there is a "contraction of the present" state, an impoverishment and dynamizing experience of orders by the contemporary subject. The present individual wanders with the sole objective of generating a continuously fed loop to reproduce its structured apparatus. This visualization of modern activity is collected by Lidó Rico in order to suggest experiments and meaningful experiences to connect conflicting worlds and formulate distinct prerogatives of life.

This certain metaphysics of the object developed by Lidó Rico constitutes the pieces with a strange quality as objects of knowledge that generate a legitimate reflection upon the contemporary individual. Mieke Bal has described them: "As works of art that are also fragments of cultural analysis, they manifest artistic practice as thought" (2016: 119).

Likewise, Canclini (Canclini, 2010) claims the “now”, the imminence as the renewing agent of the ways to approach the sensitive experience through practices that are located in a space of intersection and translation. In this way, it would be a question of deregulating the constant and repetitive time flow to enable platforms that intensify the perceptual experience and the existential in the contemporary subject.

Jonathan Crary (2013), proposes a journey for the temporality, visibility and production of capitalism. The spatial and temporal non-differentiation, the homogenization of the production and rhythms of consumption have led us to a society where the temporalities are programmed “to facilitate the imposition of a mechanical or robotic model of time, of efficiency and functionality in the human body” (2008: 2); where any sleep, recess or postponement with the production-consumption machine is ultimately suppressed. The paradoxes in this expansion of capitalism highlights the dualities that rely indefinitely to the self-sufficiency and success without taking into account the biological adaptations of the human being. Ultimately, these dualities are fossilized into a continuous becoming inscribed as a social model; as a way of life in which time becomes a “duration without interruptions, defined by a principle of continuous functioning. It is a time that no longer passes, beyond the time of the clock” (Crary, 2013: 8). This state of permanent visibility of capitalism which is exhorted and reproduced by advertising establishes the absolute impossibility of feeling compensated or satiated. The work of Lidó Rico, derives from this premise as the means towards the dualities, repetitions and sequences in which he reproduces the capitalist space-time suggested by Crary. Hence, the sense of the “expanded contraction” and the suffocating amalgam of crushed bodies trying to conquer “the absolute.”

It is curious to observe how the allegories the artist poses in dialogue with the human brain obey to a natural / artificial order: wasp

nests, chicken eyes, crystalline water lagoons, natural eruptions in front of technological circuits, industrial structures, etc. They seem to express the perpetual antagonism between the artificial and robotic subject designed by Crary's capitalism facing the savage, natural individual trying to free himself from a frenetic temporality. In any case, the works question the idea of a collective intelligence formed by an organism whose individual elements are in constant communication. The creative exchange and interconnections between elements and references to non-human forms of intelligence make up a “landscape” where the relations between art / life or nature / culture discard the anthropocentric structure. This idea that existence is essentially a co-existence of all its entities, as expressed by Jean Luc Nancy (2006) is literally brought to a creative experimentation in some of the pieces by Lidó Rico. From the perception identity, belonging and the shared commons, Nancy formulates a theory adopting grounds that do not require affinities but rather claim a “singular plural being.” In a certain way, the artist poses as a mediator between scientific knowledge and artistic elements into cohabiting by means of reflecting and articulating forms of holistic thought.

HETEROCRONIC MEMORIES

One of the most plausible strategies in the work of Lidó Rico is its articulation on the concept of memory. In fact, his works resort to fables and parables in order to subvert and update of collective memory. Memory, as Mieke Bal has pointed out, “is not capable of transporting its time frame” (2009: 246). The relationship between images creates temporary networks that activate subjectivity and produce spaces for reviewing the hegemonic and subaltern chronologies which are present in the imaginary. This temporal multiplicity develops several lines of action where the concept of time is situated between: heterochrony and anachronism.

The construction of dialectical spaces between reality and fiction developed in the work of Lidó Rico, introduces a diversity of operative narratives. These are configured in the process of assembly and postproduction of the work; in such a way that the viewer receives the work reprocessed and intervened in its degrees of specialization between past and present, articulating variables of the senses which re-invigorate memories. Memories which have been configured by particular fragmentary structures and have been treated with precision for our purpose by Andreas Huyssen (2002), exploring the contemporary memory and defining an interaction of phenomena which generate complex relationships through temporal associations. His analysis explores past and present cultural tensions in relation by which the future one's conform. In this sense, he has pointed out: “that which from a perspective seems a overwhelming victory by the present modernizer over the past, from another point of view can be considered an entropy of the space occupied by the present” (2002: 154). This duality revealed by Huyssen is managed by Lidó Rico, as his works incorporate sculptural records of different times in a diaphanous time frame by speculating between history and representation. Lidó's strategy is to apply these alterations of the concepts as they have been expressed by Koselleck (2001), or in the nomadic, traveling sense by Mieke Bal (2009) which invites interdisciplinary procedures through mobile concepts and discards any programmatic methods. In this respect, it's interesting the reflection proposed by Didi-Huberman (2005) where he talks about the simple fact of remembering as a reconstructive act -as an anachronistic act.

The work of Lidó Rico updates this anachronistic act through the programmatic of perception and memory and is speculated with the form, time and their critical normativity. Developing an interaction with the viewer where self-reflexive questions predetermine the roles and values. The artist dives into the cognitive processes held to the memory of the

spectator and takes into account this belated capitalism into the creation of semiotic structures; capable of remaining unfiltered by the distorted conceptions of cultural production. The meanings through which he explores and configures his work are therefore, deploying and questioning the textual-rational and the intuitive-visual under parameters that produce thought. Thought as perceptual and sensorial schemes in dialogue with the hegemonic orders of visibility; with the enigmatic and strange, concealment and disclosure, uncertainty and fragility of the social subject.

In the exhibition presented at the MUA (Museum of the University of Alicante), appears a “sinister rumor” that invades the space. Anecdotes, parables, gestures and fables parade through the halls led by a multitude of “incarnate subjects” (Merleau-Ponty, 1997) prepared to confront us with our own condition and incompleteness. The “rumor” extends through the space where the uneasiness and strangeness is intensified when observing the representation of precarious beings; divided, amputated, trapped by sickness, subjugated to the additions of the imposed capitalism. If Freud and Lacan raised their heads they would not find a better scenario since all this barbarism that wallows the subject is presented to us, analytically and coldly by the artist. We must not forget that for Freud the sinister is a specific form of anxiety that appears related to certain phenomena of real life. Recall, the new pathologies mentioned by Christine Ross.

For Freud, examples of such phenomena or rhetorical motifs are the reiterations, the omnipotence of thought, the idea that desires or thoughts come true, the confusion between the animate and the inanimate, and other experiences related to the Schizophrenia, magic or death. But Freud also refers to the sinister as an aesthetic and emotional category. Freud advocates the existence of the feeling of the strange (Unheimliche) in everyday life as to art. Freud articulates the concept of the sinister first as an emotion and secondly as

an object of aesthetics. Thus, the sinister belongs to a category that is known as “aesthetic emotions” and as such is researched within the field of visual arts.

In Lidó’s work we can see the presence of the sinister as an aesthetic emotion based on the involuntary frenetic repetition of the same piece or as a real emotion that presents an intricate relationship with reiterated the figure, as a doppelganger. In psychoanalytic theory it is asserted that emotional impulses become fear of the unknown if repressed. Hence, it can be deduced that among terrifying elements there may be some which have been repressed and return as a repetition, as a double. And, this is how Freud defines the kind of emotion of “the sinister, as a particular form of fear derived from the return of something repressed.” In the emotion of the strange or the sinister is really nothing new, but is something that was very familiar to the psyche and had moved away from it through repression (2003: 147-148).

Thus Lidó Rico uses a multitude of repeated brains as the only feature of an absent individual, consciously repressed in order to, through this absence, construct an intersubjective presence in the viewer. The army of brains are configured as an oxymoron of the human condition where we are invited to decipher their inscribed contents. Perhaps, it is these pantone-brains that welcome us into the exhibition that poses us the patterns of behavior as object of study. In this way, an endless number of metaphors emerge from the folds of the fossilized encephalic mass which nevertheless acquire a soft, gelatinous quality from which a multitude of “stories” governed by affection and passion arise. As if these were the only possible helmsmen to govern the viscosities and pettiness of the contemporary individual.

From the wrinkled folds of the amorphous mass stands a tiny figure that overlooks the landscape from where it is settled: it seems to want to tell us about its solitude and precari-

ousness. In the right hemisphere, where the holistic-emotional thinking is sheltered, we find a nest of wasps, no buzzing, no presences... again a reference to the animal condition. As in that self-portrait with chicken eyes, disturbing and post-human.

Suddenly, a multitude of brains riddled with worn down tires reminiscent of the fatigue in life, exhausted lives lost within their memories (Alzheimer). Pregnant brains welcoming the birth of smaller ones within; the great Russian Doll of differences that inevitably tells us about that gender trouble mentioned by Butler (2007). And finally, a closed cryptic fist guarding the secret Duchampian sound that conspires against all objectivity...

And, then our gaze halts and observes the frontispiece of brains protected by the knowledge (metaphor of books-roof-cornice) that form a false idea of community, where we can glimpse populated cracks of technological circuits that leads us to reflect on the acquisition of knowledge in a network society. Its addiction to data and the immediate as an excuse to generate a cultural framework. There is something in that piece that squeals eloquently. Its rational and rigid architecture contrasts with that idea of progress and communication where the internet-freedom binomial becomes doughy and cumbersome. Equally those brains dyed by the color of war invites us to ask ourselves about our addiction to strategy, power and control. The interesting thing here is that the artist escapes from representing binary and polarized positions. On the contrary, it seems that the artist has endowed the piece with a stage set that is founded upon a “false flag”. How else would you understand that character which violently devours his own brain? Who generates this kind of violence? To what interests do they respond to? There is something in these scenarios that make conspiracy theories more than just a twinkle.

Behind me, I am assaulted by a “fume of fundamentalisms” that seem to want to charm

me with fake promises of eternity. Whispering to a brain possessed by fear and loneliness consciously aware it’s a great fraud concealed by smoke.

As I approach, something moves at a disturbingly vertiginous speed and I can’t avoid a smile tweak onto my face. That crazy phallus, about to rush into the void, appears as a caricature of domination. It is certainly a “phallus-eccentricity” designed by the masculine condition.

CORPOREAL POLITICS OF AFFECT

At this point our expectant body (of avid spectator) is mimicked as a single body scattered throughout the exhibition space. In fact, we are dealing with the use of space as a laboratory where space-time experience is linked to the problematic of identity. And it does so, by questioning the “now”, the visitor’s present state through experimental parameters. Updating the “involvement” of the viewer in the work. The viewer perceptively experiences the work through his body; and experiences his body because it establishes conceptual and sensorial relations with the work. Jill Bennett (2005) speaks of an “embodied sensation” to establish the relation between work-spectator as a phenomenon that empathizes affectively with the space and the symbologies proposed by the artist. This relationship of co-belonging allows us to perceive the spatio-temporal transformations through a political and affective body, where subject and space are mutually constructed. Naturally, understanding “the political” as the response to the co-existence that the “event” demands.

José Luis Brea (Brea, 2010), refers to the rhetoric of resistance as the agent that has deactivated any effective critical attempt in today’s imaginary. It is necessary to find in the collision, in the convergence, the effective sense of the “political” as described by Laclau (Laclau, 1996). As such, we understand the performative, the constant transformation,

the mutability of the spatio-temporal and the analysis of these convergences as effective elements that allow us to articulate a discursive framework; setting a distance to those of a rhetoric of resistance and allows us to enable a sensitive context from the affection and the political.

The work of Lidó Rico incorporates the new forms of the “social and cultural affection” having the potential to generate and transmit affection and invoking the spectator in a particular transforming way (Van Alphen, 2008: 22). One might think that in Lidó’s work there is an emptying of all affection. A disaffection that is transmitted formally in a cold, crude and mannerist execution. But we must understand that his works have little to do with a rhetoric of affection fit to use, where only work is made with feeling and emotion in order to ratify its political character. On the contrary, it is obvious that affection for Lidó is a form of connection, of communication, where the intensity is modulated and amplified through the corporeal in the daily interaction. It is for this reason, that affection in its social and everyday condition has to do with the political processes of construction of the contemporary individual, as pointed out by Brian Massumi (Massumi, 2015). It is therefore appropriate in the case of Lidó, the conceptualization of the political of Mieke Bal when she states: “The locus and the performance of the political in art must not be sought in the narrow space between political acts and artistic forms, but in their convergences [...] The political agency of art is not located anywhere, but occurs when the two domains converge [...] if we continue to look for the lines that constitute the forms, we commit negligence towards what consequently remains invisible” (2016: 267).

In fact, it is in the crossing paths within the imaginary that we realize the unveiling of these “additions” are due to a strategy of incorporating the “affective twist” in its programmatic opening. Thus, we find of special interest in the observations of Nigel Thrift (2008) that

suggests “affection” within the power structure. Affection here, is verbalized as a trauma that also has the capacity to affect others and as a consequence, establishing procedures of connection and reciprocity between the living and fossilized bodies. This is precisely what happens in the exhibition by Lidó Rico.

Lidó summons a symbolic game of the body where the “addictions” are shown as “micro-traumas” in which we reflect affectively in actions of our daily life. Bringing us closer to reflecting through the un-concealment and affected by the proximity of the existential relations which unfold the fossilization of the bodies in a simultaneous and reciprocal maneuver. Thus, understanding his elliptical strategy as one of the most compact guarantors in his artistic production.

BIBLIOGRAPHY

BAL, M. (2009). *Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje*. Murcia: Cendeac.

BAL, M. (2016). *Tiempos trastornados. Análisis, historias y políticas de la mirada*. Madrid: Akal.

BENNETT, J. (2005). *Empathic Vision: Affect, Trauma, and Contemporary Art*. Stanford: Stanford University Press.

BREA, J. L. (2008). *El tercer umbral: estatutos de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*. Murcia: Cendeac.

BURNHAM, J. (1968). *Beyond Modern Sculpture: The Effects of Science and Technology on the Sculpture of This Century*. New York: George Braziller.

BUTLER, J. (2007). *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós Ibérica.

CANCLINI, N. G. (2010). *La sociedad sin relato: Antropología y estética de la inminencia*. Madrid: Katz editores.

CRARY, J. (2008). “On the ends of sleep: Shadows in the glare of a 24/7 world”. *Quaders portátiles* no. 8, MACBA.

CRARY, J. (2013). *24/7: Late Capitalism and the Ends of Sleep*. London: Verso.

DIDI-HUBERMAN, G. (2005). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós.

FREUD, S. (2003). *The Uncanny*. London: Penguin Books.

FOUCAULT, M. (2007). *Seguridad, territorio, población: Curso en el Collège de France (1977-1978)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

FOUCAULT, M. (2012). *Vigilar y Castigar*. Madrid: Biblioteca Nueva.

HUYSEN, A. (2002). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México: Fondo de Cultura Económica.

KOSELLECK, R. (2001). *Los estratos del tiempo: estudios sobre historia*. Barcelona: Paidós.

LACLAU, E. (1996). *Emancipación y diferencia*. Madrid: Espasa Calpe.

LEYS, R. (2011). The turn to affect: A critique. *Critical Inquiry*, 37(3), pp. 434-472.

MASSUMI, B. (2015). *Politics of Affect*. London: Wiley.

MERLEAU-PONTY, M. (1997). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Península.

NANCY, J. (2006). *Ser Singular Plural*. Madrid: Arena Libros.

THRIFT, N. (2008). *Non-representational theory: space, politics, affect*. London & New York: Routledge.

ROSA, H. (2013). *Social Acceleration: A New Theory of Modernity*. Columbia University Press.

VAN ALPHEN, E. J. (2008). “Affective operations of art and literature”, *Res*, 53(54), pp. 20-30.

ROSS, C. (2001). “Vision and insufficiency at the turn of the millenium: Rosemarie Trockel’s distracted eye”, *October*, 96, pp. 87-110.

ZEKI, S. (1999) *Inner Vision: An Exploration of Art and the Brain*. Oxford: University Press, Oxford

INESTABLOS: ADDICTIONS TO PINPOINT THE HUMAN

Enric Mira

University of Alicante

Contemporary art has more to do with production than creation, with conception than intuition. As an idea and an object, art has turned into a hybrid process contaminated by multiple references, opposed to disciplinary purities, inclined towards dematerialisation, and visually intermediated. Strategies of meaning and politics of representation of postmodern artistic practices are closer to the monolithic discourses about the body as an archetype - whether of genre, race, or any standard consideration related to beauty, health, or social status. As a result, the art of our days focuses on a fragmented body conceived as a battlefield (as performative *locus*), a body of multiple identities resulting from multiple postdiscourses, a corporality penetrated by the microphysics of power that exist in the material and symbolic order of society. It is no surprise, then, that the body is no longer

a pure organic and anatomic entity but a cultural and social one... and as we often discuss it is also technological, bionic. The concept of the body that Lidó Rico’s work articulates perfectly fits in the aesthetic and intellectual currents of our time.

His sculptures represent a dismembered body (his own) as an allegory of a painful and fragmented being, possibly misplaced, deprived from narrations such as religion and social utopia, responsible for creating the individual and collective subject around which everything seems to revolve: a subject whose moral pattern can be considered a canon. In a way, Lidó Rico’s production draws a special graphic symbolism of the corporeal, a sort of writing made out of arms, legs and fore-shortened heads, of petrified gestures and mute shouts. The anatomic precision of the

body seems transformed - using Barthes's expression - into writing "degree zero". In Lidó Rico's sculptures the grammar of the corporeal seems to be pushing the boundaries of the aesthetic discourse at all times: the fingerprint of the artist's style, the clear materiality of his works, the severe objectivity of the resin taken out of the mould of his own body. The boundaries of this somatic writing and its expressive force are diluted and reconstructed constantly, defining the way artworks are experienced. The spectator gets caught in the midst of this tension, fascinated by the explosion of forms, seduced by the symbolic transgression of the body, confused by the quasi-carnality that, disturbingly, feels almost real. Lidó Rico's figures work as a twist of the lacanian mirror phase as opposed to the reinterpretation of the concept of the mask or replica. The distant reflexion of a spectacular surface is now immersed in the whiteness of the plaster in order to deconstruct (neither replicate nor cover) that imaginary junction of the self in front of the mirror.

Inestablos is the title of Lidó Rico most recent exhibition. During the last few years, the artist expanded his artistic research, which consequently brought him to draw on the human brain as his conceptual tool, that is, the creative matter of his oeuvre. Lidó Rico collaborated with microphysicist Kuei Y. Tseng and neurobiologist José Luis Ferrán in an attempt to absorb their knowledge, developing an intense dialog and reflecting these discoveries about science, the human mind, and the brain-based form from an aesthetic approach. The extension of the laboratory bench into the atelier of the artist (and vice versa) could be understood as a metaphor of the crossovers between art and science. This is also represented in the research project,

Genoarquitecturas, in which this exhibition at the museum of the Universidad de Alicante is included.

In the images that document the process of Lidó Rico's artmaking in the studio, the artist is holding a human brain while staring back at it with a mixture of pleasure and anxiety, and perhaps with the anguish one would get from the *corpus delicti*. I see him caress something extremely fragile though it is the matter that forms the soul and along with it dreams, memories, desires and disorders. He wears lightweight gloves and a breathing mask. I imagine his mind being as sensitive as the mind of a newborn, amazed by the small gap that divides our biological nature from the spiritual one, astonished by the blurry line that differentiates our brain from the one he is holding, to the point at which this line is nothing more than a farce to pinpoint the human. This is how I see the artist just before he covers the brain with liquid silicone in order to, once dried, produce the mould that will create the sculptures. I have no doubt that if he had had the chance, he would have poured his own brain into the silicone mould himself. Lidó Rico does not like distant subjects, themes created out of the artifice of representation. He loves the real in every form, in its brutality and immediacy, to the point in which he wishes he could fuse his own body as part of his art.

The scene I am describing does not portray a divine creator, a scientist, or a shaman in the midst of an exhortation, but an artist facing a reflection around the fragility of our heavy condition without prejudices. Especially if we accept ourselves as a fragmentary complex of slightly unknown neuronal structures. Rico is someone who conceives of the brain,

in his own words, as a space of conflict. The brain has an amazing architecture capable of creating emotions, feelings, thoughts, fears, memories, oblivions... that transform us into smart and creative creatures, or vulnerable and stupid, believer or sceptic, pacifists and empathic, or violent and aggressive, sublime or banal, free or slave, dependant and addict. For these reasons, the brain as a type of synecdoche of the human and a corporeal matter serves as a fecund tool for Rico to carry on with his research.

Most of the artworks in the exhibition relate to the subject of addictions in all their possible forms: addiction to drugs, sex, money, religion, violence (and new technologies. With the title *Inestablos* - a wordplay between the Spanish terms *unstable* and *cowshed* or *stable* - the artist aims to explore the contradictory condition of the brain that is also the contradiction of human beings themselves. Unstable by means of fragility, versatility or plasticity, as something incomplete, susceptible to change, both positive and negative. Perhaps this is just the somatic condition that leaves room for what we call freedom. At the same time, it also relates to the idea of being held, controlled, submitted, either from external reasons or internal malfunctions. In this sense, the addiction would be a sort of (dys) functional form of the wired brain.

The figures of heads, each holding a brain attached to their faces, brains whose interiors we are able to see, or the sculpture made out of curved pieces of glass - as a kind of translation of a neuronal symbolic writing - are a sort of violations of our most obscure and unknown inner side. It is as though the soul were to be cut into pieces, like the pattern needed in order to see the sewing: a slap in

the solipsistic illusion. The linear installations of coloured brains are a clever move towards that idea of the normal and healthy subject that has been punished by the medical and educational authorities, which ultimately plays a key role in our surveillance and punishment. The spines of brains within wheels, as well as the installation of the brains filled with cybernetic implants, represent the humanist break and hence the progress that Western culture has cultivated for centuries as a sign of cultural identity. Ultimately, Lidó Rico's sculptures place us within the in-betweens of both emotional and cognitive concepts of the human, and open new epistemological, political, and technological paths towards new forms of human relations and physical interactions.

LIDÓ RICO: BEYOND THE HUMAN SPECIES

Cristina Guirao Mirón

University of Murcia

“I would prefer not to”

H. Melville, *Bartleby*

Beyond matter - substance that everything is formed of - there is simply an aesthetic approach. This is the point of departure for the artistic and poetic universe depicted by Lidó Rico's work. Art is matter, life is matter, humanity is matter and they each will leave material traces on an Earth that will struggle to heal...

Inestablos, the exhibition Lidó Rico presents at the MUA, brings together the techniques of art from their material perspective. In his process, the artist works with liquid resin, filling silicone moulds previously carved out either by his own body or by brains lent by the Medicine Faculty of the Universidad de Murcia.

Yet, there is a further step to Lidó Rico's creative process (and perhaps matter as well), which is a critical review of the Western anthropocentric discourse from a posthumanist point of view. With this in mind, *Inestablos* presents an exhibition space that occupies both the human and the non-human, the in-

terstices that dilute the differences between nature and artifice. And it is this interstitial zone from which Rico's work shakes and affects the comfortable conscience of the human species. These are brains manipulated by technoscience, addicted to technology, prisoners of media immediacy, slaves of the society of production, tired and exhausted, devoted to the addictions of a society that enforces constant efficiency. All these scenarios provide a great metaphor for the contemporary world and, above all, represent a critical and destructive reconsideration of productive capitalism and its philosophical paradigm: the anthropocentric humanism.

Each society develops its own illnesses (Byung-Chul Han, 2012). The society of constant efficiency is characterised by a growing appearance of neuronal illnesses such as Attention Deficit Hyperactivity Disorder (ADHD), Borderline Personality Disorder (BPD), Occupational Burnout, and Alzheimer's. Illnesses that represent the death of a human soul facing constant pressures and abuse. In other words, they symbolise the exhaustion and weariness of excessive information and work.

We have left behind the society of surveillance (Foucault), a disciplinary society that organised social structures in relation to disciplinary spaces: hospitals, asylums, prisons, quarters, factories, etc.

These heterotopias perform the same social formula to train, to instruct, to heal the individuals that are far from normative standards of health, social behaviour, and obedience. In the 21st century, society entered the era of competence wherein social structures are meant to make us productive: fitness centres, media technologies, production and circulation of knowledge, net society, no-places, virtual workstations... everything that transforms the individual into a hyper-productive subject. The mental changes that this society of efficiency provokes start with language. In other words, they move from the denial of the verbs *must* and *have to* of the society of surveillance (Byung-Chul Han, 2012), to the approval of the verbs *can* and *make* – principles of rational efficiency. Projects, initiatives, and motivation replace obligation, order, and law. Collective unconscious now has the inner desire to maximise production. The well-behaved subject of the society of surveillance moves from obligation to capability. He or she embraces order and transforms him or herself into a tyrant, meanwhile being overexploited. This is the major departure from the society of surveillance, in which one could rebel against somebody else from within. Instead, in the society of efficiency this bizarre request takes place within the self who gets self-exploited and self-transformed into a tyrant. The symptoms are clear: depression, weariness, inability to perform... The end of the will that Melville perfectly describes in his prospective tale *Bartleby*. The aforementioned quote “I would

prefer not to” represents the apathy, the lack of initiative that the dead soul has.

In the artistic approach of Lidó Rico's work there are artworks that express the systemic violence practiced by the society. *Inestablos* reflects on a fragile and unstable humanity, emotionally wounded, that is devoted to the escape routes of *the self*. It shows the weariness of the soul in a society that has transformed the rational productivity into the standards of human beings. In this sense, the work ““Wi-Fi zone” – a series of brains with technological implants – is a great metaphor for this endless effectiveness. The same effect occurs with “100 maneras de descubrir un secreto” (Hundred Ways of Discovering a Secret) where we see zip-brains punching their own insides, or “Landscape on White / Landscape on Grey” where each of the trepanned brains emerges with a little human figure made out of silicone.

Enlightenment and Modernity are indeed the historical moments of the humanist paradigm we are leaving behind. Foucault already warned us about the extinction of this paradigm. The death of the subject is the death of the cognitional Kantian subject – the centre of the universe of perception and depiction of the world. But Marxism is also involved in the humanist paradigm we are leaving behind; a univocal and hegemonic subject designated to be the real driving force of human history, responsible for the historical progress and social improvements of the world. It was the feminist movement (Irigaray, 2009) which started a criticism toward white men and their scientific rationality from an epistemological and political approach along with omnipresence of European humanism, guard of morality, and human evolution. The postcolonial

movement (Said, 2007) started precisely by criticising humanism, the illusory arrogance of canonical belief that decided what, who, and how the other is and has to be. Who are the founders of the social contract, the native citizens who decide the foundations of justice? Free, equal and independent men. Kantian heritage excludes from the foundations of society and justice the dependant, the different, the disabled, and of course, the animal species (Nussbaum, 2007). Another sexuality, another rationality, another race, other capacities or disabilities, are out of the contract of citizenship. Phenomena such as sexism, colonialism, the core belief of scientific reason, and other socially approved systems of value, are consequences of this humanist paradigm (Braidotti, 2015).

In order to escape from the social tricks of humanism and exercise a critical approach, Lidó Rico's body of work develops a practice that deconstructs the paradigm of modernity, discrediting the central assumption of the theory itself: the subject-centred rationale. Bearing this interpretation in mind, the human brain is the linguistic/artistic unity that the artist uses to articulate his discourse. Some artworks from the series *Inestablos* bring to mind Foucault's definition of the human as a modern historical construction. As Foucault expresses this idea in the Preface of *The Order of Things*, no one exists outside the historical forces that constitute us. It is a fact that technologies of the body - medicine, biology, psychology, psychiatry, social sciences - that have traditionally constituted the modern subject are the ones that are being substituted by the new technologies that dissolve and dilute the dualisms of I/other, mind/body, human/animal, nature/culture. These categories emerged from the combination of new technologies with the hu-

man, diluting the sharp gap between the organic and the inorganic, and questioning the nature of the human and its relation to the other, the non-human, including the animal world. This situation forces us to articulate a new discourse around the dominant forms of these worlds from a metamorphosed humanism understood just as a new link to the material: the posthumanity (Braidotti, 2015). The main goal of this posthumanity will be to conceptualise the integral model of other non-human forms, as it is the time in which cybernetic technologies of power have begun to enter the bodies and create new subjectivities. Cyborgs are only a metaphor of what we, the citizens of the postmodern world, are transforming into (Haraway, 1995).

It is not only a matter of probing whether we are going toward a humanity of virtual lives, modified food, technological implants... It is a question of delving into the identities of this post-humanity-to-be (Braidotti, 2015). Here it is where Rico's human brains explore these identities, through the silicone and resin moulds in which he inserts computer cables, microchips, small technological implants... as well as the contradictions of contemporary humanism trapped in the transition towards the paradigm of understanding. It is the paradigm that is expressed through the disturbing heads emerging from the same wall that holds other brains and states intense emotions and various addictions; plastic correspondences of the rational arrogance of the humanist man, of the abuses of those who allow the logocentric capitalism be part of, a capitalism that traps every single species in the global economy assembly. This exploration of fragmented heads and bodies highlights the fragility of the human being in a system that overpowers and forces to live a life on the verge of the

accident and contingency. The management of war, fear and emotions, and the technologies of death summon questions about the humans we are and will be. The question is: Which human identities can we invent in the new posthuman scenario?

"The posthuman predicament has more than its fair share of inhuman(e) moments", Rosi Braidotti postulates (2013: 9). The posthuman does not imply the end of humanity but the end of a certain understanding of the human. The end of the humanist paradigm of sciences, knowledge, and social organisation that had as main goal to control nature and that has ended up colonising life through the logics of profit and the market. It is from these views that we have to probe the transformations that took place in social spheres and human identities. Technological improvements and the blending of the human being with technology move us to this stage. One day our brains will be hybrids modified by technology as the ones in this exhibition. Being able to explore the possibilities of the hybrid and its denaturalisation will go through the remastering of the world.

For this reason, Lidó Rico's body of work outlines an ongoing approach to deconstructing the essential brain at the same time as it symbolises the effort of opening the doors to a new discourse against logocentrism. The plurality of brains, the pantone of their representation points our diversity, transformation of the singular to the plural, of the isomorphic to the heteromorphy, the breakup of the canon, and the opening of the diversity of the posthuman subjects from the interstitial zones at the confluences of the boundaries. In his analysis, Lidó Rico compares and deconstructs Western discursive practices, their dependencies,

and their forms of dominance to build an artistic approach that situates us in front of the hard cultural and political duty to redefine the concepts and the limits of society. This duty is a compromise with no turning back.

Inestablos is a room of conceptual mirrors, metaphors, and reality of the contemporary paradigm from which we can begin to think about the possibilities of life beyond human species. This is why it disturbs us; it bothers us because it brings us face to face with our own fears and contradictions.

BIBLIOGRAPHY

- BRAIDOTTI, R. (2013). *The Posthuman*. Cambridge: Polity Press.
- FOUCAULT, M. (1991). *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. London: Penguin Social Sciences.
- FOUCAULT, M. (1970). *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*. New York: Vintage Books.
- HAN, B. Ch. (2015), *The Burnout Society*. Stanford: Stanford University Press.
- HARAWAY, D. J. (1991). *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. London: Routledge.
- IRIGARAY, L. (1985). *The Sex Which is Not One*. New York: Cornell University Press.
- NUSSBAUM, M. C. (2007). *Frontiers of Justice Disability, Nationality, Species Membership (OIP): Disability, Nationality, Species Membership* Cambridge, Massachusetts,: Harvard University Press.
- SAID, E. W. (1979). *Orientalism*. New York: Vintage Books.

OBJECTS, BRAINS, AND EMOTIONS. LIDO RICO'S WORK AND THE CONTRADICTIONS OF OUR WORLD OF THINGS.

Juan Manuel Zaragoza

Miguel Hernández University of Elche
BBVA Foundation

“Oh, those Greeks! They knew how to live. What is required for that is to stop courageously, at the surface, the fold, the skin, to adore appearance. Those Greek were superficial – *out of profundity*”

Nietzsche, Preface for the Second Edition [of *The Gay Science*], Fall 1886.

Caroline Doyle, Arthur Conan Doyle's little sister also known as Connie, wrote to his mother, Mary Doyle, the following letter in May 1894:

“We have had to get Touie's old room papered (she has taken the front room for the summer) the other had such a smell of carbolic and medicines about that it was no good” (Doyle, 2007: 335).

There are few things we have to know to fully understand this quote. First of all, Arthur's wife, Touie, was diagnosed with tuberculosis in October 1893. Arthur decided to fight against the disease and Touie followed the common therapy on the time: to go abroad, looking for a climate that suited her better, such as high

altitudes, and dry and warm weather. Connie's letter was written from Arthur's house at South Norwood. Touie was taking in the cost's sea air, Arthur was preparing a promotional tour to the USA and Connie was in charge of the house. And this was one of her first decisions: to paper again Touie's room, because the “smell of carbolic”. Carbolic acid was a common antiseptic, widely used in operating areas, but also as a cure for hay fever. There were carbolic acid solutions, sprays, etc.

Why I think this story is interesting? First of all, because it points out one of my own interest in 19th century history, specifically how did they use material culture to *do* so many things: to care of incurable patients; to reproduce social relations (and inequality); and to express and share their emotions. I know it could be hard to grasp, but I think that, in Connie's decision, we can witness all that things. Connie was looking after Touie **changing** the wallpaper. But also because I think that it could help us to better understand Lido Rico's work.

The Victorian and the Bourgeois

How do we define “Victorians”? Who were “the Victorians”? Well, that's easy: those who lived in the British Empire from 1837 to 1901, when Queen Victoria ruled the waves. But this “definition” does not work as a definition properly. According to this, a GP living in Manchester and a farmer from Ceylon *were* “Victorians”. And even if this is obviously right (they *were* Victorians), and even if this definition opens up an interesting approach for research, I think we cannot rely in this wide and simple definition of “Victorian” to lead us to safe harbour.

We need a cultural definition of “the Victorians”, and this is the one I really love:

“The ideal of the *honnête homme*, the decent, well-bred citizen [...] It had its roots in the aristocratic, seventeenth-century notion of gentility, but by 1768 it had acquired a bourgeois coloring. It suggested good manners, tolerance, reasonableness, restraint, clear thinking, fair dealing, and a healthy self-respect [...] the bourgeois gentleman had developed his own way of life. Rich, well fed, correctly dressed, surrounded by tasteful objects, certain of his usefulness, and firm in his philosophy” (Darnton, 1984: 139)

The text I'm quoting is from the third chapter of Robert Darnton's “The Great Cat Massacre”. The chapter, entitled “A Bourgeois puts his world in order: the city as a text” is probably among the better descriptions of the culture of bourgeoisie, a culture which apogee Peter Gay situated, precisely, in the Victorian era (Gay, 1984). Therefore, the “victorian” and the *honnête homme* were the same thing: those sharing the set of values, expectations, hopes and manners (what we call a culture, basically) of bourgeoisie.

A culture that we can define as “transnational”, following the travels of people like José Inocencio de Llano, a merchant of Valencia, who wrote a diary depicting his travels to London, Paris, Dublin, etc. Or following the travel of objects and practices, such as Rachel Rich did in his book on food and bourgeois consumption (Rich, 1970; Pons and Serna, 2006).

In any case, what we find are common material/symbolical practices that, despite the national differences, all the people we call bourgeois or Victorians *shared*.

The Victorian, the bourgeois, and things

Now that we have agreed in a definition of “Victorian”, and, therefore, of “bourgeois”, I want to explore the special relationship of things and bourgeoisie. I wrote above that we could define bourgeoisie by its special relation with things. That's exactly what Darnton did in its above-mentioned definition: “Rich, well fed, correctly dressed, surrounded by tasteful objects, certain of his usefulness, and firm in his philosophy”. To define the bourgeois, Darnton employed six points, and at least four of them were linked with or made reference to material culture. It is easy to understand why if we look, for example, at the Great Exhibition held at London in 1851: they created (built, crafted, manufactured, designed, planned, imagined) an immense amount of things: bridges, dresses, hats, steam machines, cars, automatic escalators... bourgeoisie's culture was a **material** culture.

That was Marx's critique of capitalism: the bourgeoisie (the incarnation of capitalism) was the owner of the means of production, and they **produced**. They produced a lot, regardless the life conditions of the proletariat.



Illustration 1: Karl Larsson Kontsnär, Konvalescens, 1899. Nationalmuseum, Sweden.

Quite different is the critique of the Victorian as a “consumer society”. I don’t fully share this critique. I do not think that Victorians’ relationship with things were one of *consumerism*. I think, with Elaine Freedgood, that Victorian culture was not a commodities culture, but a *things* culture: that is, objects (things) saturated with meaning and value, with human memories and feelings, with the capacity of make us **feel** (Freedgood, 2006). That is, what Marx called “the commodity fetishism”:

“Karl Marx explained that commerce of goods depended on the social relations inscribed on the objects of exchange, like a second nature: an emotional assessment that he didn’t hesitate to describe as *fetishism*” (Moscoso, 2012: 143).

So yes, objects were commodities but not only (Miller, 1998; Appadurai, 2010). Objects, things, were carriers of meanings and emotions, part of the social. An example: Victorians had hats, with different forms and sizes. And they had rules about, for example, what to do with your hat when you are in a house depending on whether the owner of the house was a member of the family, a close friend, just an acquaintance, the father of a girl you want to court; or, if you were looking for a favour, or for a loan, or... that is, for them, the Victorians, things co-created the social, cultural, emotional atmosphere. In other words,

they **did** things with things: they insult their enemies; they can blank an old suitor out; or they can take care of those they love... how they do that? Creating a particular set of material conditions. Specifically, and regarding care, a set of material conditions similar to the one depicted in the following picture.

That’s how a sick room looked at the turn of the century: “elegant”, “comfortable”, or maybe just a “bourgeois” room. What I want to stress is that the elements that created the material conditions for taking care of someone in bourgeois culture included this “elegance”, this “prettiness”, and this “delicacy”. And this was because things were saturated with emotional and social values.

The Definition of “Emotion” we need.

Emotions are part of our very private life. They are so private that happen inside us, behind the skin. Of course, they have an effect out there. They affect the world, but they are firmly enclosed into our body. Let’s see what William James, for example, has to say:

“Our natural way of thinking about these standard emotions is that the mental perception of some fact excites the mental affection called the emotion, and that this latter state of mind gives rise to the bodily expression. My thesis on the contrary is that the bodily changes follow directly the PERCEPTION of the exciting fact, and that our feeling of the same changes as they occur IS the emotion” (James, 1884: 189–90).

To James, the emotion IS a bodily (that is an inner) response to an event in the world. This can sound odd to us, but since the 1990’s we believe in something similar: our emotions happen into our brains. Kay Tye, a neuroscientist working at the MIT, claimed in march

2016 that she has discovered where happens exactly: in the amygdala, of course, where two populations of neurons form parallel channels that carry information about pleasant or unpleasant events (Trafton, 2016). That is, they put “the emotion” in what, according to James, would be otherwise an experience of the world “purely cognitive in form, pale, colourless, destitute of emotional warmth” (James, 1884: 190)¹.

But this theory of emotions does not fit with our previous idea of objects carrying emotions and creating “atmospheres”. Shall we dismiss it as a product of our imagination? Or can we find a theory supporting this approach? It could be a good idea to leave behind neuroscience and look for answers in an area of psychology that is rarely mentioned in books relating to the history of the emotions: social psychology. I would like to refer, in particular, to a book published in 2004 by Larissa Z. Tiedens and Colin Wayne Leach entitled *The Social Life of Emotions* (Tiedens and Leach 2004). The authors argue that the emotions *are outside* the individual, that they are *social*:

“A social approach to emotion requires [...] that we stop seeing it as an individual response, and start considering it as a bridge between the individual and the world that blurs the boundaries between individuals and their contexts. From this perspective, emotions are one channel through which the individual knows the social world, and the social world is what allows people to know emotions” (Tiedens and Leach, 2004: 2).

The emphasis placed on the role of the emotions in the relationship between the individual and the world around them is precisely

¹ Obviously, I’m not saying that the Dr Tye accepts the Lange-James theory of emotions. She is probably not.

what I am interested in². According to Tiedens and Leach, emotions are felt, and can only be felt, when an individual interacts with the world in which they live. Furthermore, they point out the dynamic and interactive role of the emotions in creating this relationship. It is not a question of emotions colouring our experience in the world (*à la* James), instead, they actually create our experience as part of the process:

“[...] emotion is conceptualized as socially *constituted*. In this form of sociality, emotion is seen as being defined by and defining social relationships. This perspective suggests that we cannot know anything about our social relationships without the emotions that we use to navigate ourselves through these relationships. But, similarly, emotion is fully encompassed by those social relationships. This implies that emotions do not exist within the solitary individual because it depends on social configurations to not just trigger it, but also to actually form it” (Tiedens and Leach, 2004: 3)

Emotions, Moulages and Lidó Rico’s Brain

This last approach fits much better with our story about bourgeoisie and material culture. It is easy to understand, thanks to the works of Daniel Miller, for example, how material culture plays its part in social relationship and therefore in the production of emotions. But the question is, how all this is relevant to increase our understanding of Lidó Rico’s artwork?

First, Lidó Rico’s technique is quite similar to those employed by artists in the 19th century to create the *moulage*. The techniques of moulage and model making have been used for morphological research and teaching

² A similar approach in (Mesquita and Boiger, 2014)



Illustration 2: Wax anatomical model of a human head peeled back to reveal the underlying structure of the brain and the meninges. Source: Wellcome Library.

since the antiquity, but during the 19th and the beginning of the 20th century something happened: they travelled from the university to the popular fairs to “amuse” the public. This travel from the spaces of science to those of entertainment created a complex dialectic about the value of the *moulages*: were they art? Or were they just an educational tool? Did they have any scientific value? (Fakiner, 2016). In other words: those objects were “inscribed” with too many, and sometimes contradictory, “social relations”. Lidó Rico’s brains shares with this old pieces the same complex position. We can see the art in there, but at the same time we have been told to look for the science, for the piece of truth hidden some-

where into these brains, for some kind of “educational” value (see below), etc.

Second, as we have seen the 19th century artefacts were supposed to swarm all kind of meanings, values and emotions. Therefore, they were part of the scenario in which social relationships were built, playing a capital role in this process. Lidó Rico’s brains work in a similar way: they also *do things* to us. They make us feel uncomfortable; curious; intrigued; disgusted... And we have all these emotions because our interaction with them. Because that *swarming* into us (prejudices; previous knowledge; willingness to learn), “talk” with that *swarming* into them (scientific theories on brain and emotions; the evolution of Lidó Rico’s artistic praxis; the controversial status of these brains, etc.). This is not action-reaction logic, but the shared construction of meanings and emotions (Fakiner, 2016).

Third and last, there is a contradiction. We can identify in this exhibition the 19th century idea of objects as capital components of what our emotions are, and at the same time the contemporary theory that emotions are “trapped” into our brain. That objects only *trigger* our emotions (neuronal connections or bodily responses, how do you define them does not matter actually), in the best of the cases.

We can see this tension clearly if we compare Lidó Rico’s brains with his previous work. There is a transition from the skin (“the skin became my creative territory”) to the inside, to the *deep*. The brain is considered the seat of conscience, the seat of our identity. But to sustain that thesis, to start what have been conceived as an educational project³, the art-

³ “Attempting to visualize the public on how the

ist does exactly the same that the “Victorians”: he brings the object (the brains) swarmed (embedded, inscribed) with all those meanings, expectations, social relations and emotions (that were supposed to be enclosed into our brains) to us.

The tension that Lidó Rico’s work discloses is the result of the expectations that we, as species, impose on neurosciences. We want to know. We want a simple, logical answer to the question “who we are?” Unfortunately for us, “we are our brains” is not that simple answer. We are more than our brains, and we can detect that in Lidó Rico’s exhibition. If we want a (provisional, incomplete, fragmentary, dirty) response we have to take into account, as Lidó Rico do, our skin. Or just as Connie Doyle did at the very beginning of this text: we shall take care of our wallpaper.

BIBLIOGRAPHY

- APPADURAI, A. (2010). *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press.
- DARNTON, R. (2002). *La Gran Matanza de Gatos Y Otros Episodios En La Historia de La Cultura Francesa*. Mexico D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- DOYLE, A. C. (2007). *Arthur Conan Doyle: A Life in Letters*. London: Harper Press.
- FAKINER, N. (2016). “The spatial rhetoric of Gustav Zeiller’s popular anatomical museum.” *Dynamis: Acta Hispanica ad Medicinae Scientiarumque Historiam Illustrandam* 36 (1), pp. 47–72.
- FREEDGOOD, E. (2006). *The Ideas in Things. Fugitive Meaning in the Victorian Novel*. Chi-

cago & London: The University of Chicago Press.

GAY, P. (1984). *The Bourgeois Experience: Victoria to Freud*. 5 vols. New York & Oxford: Oxford University Press.

JAMES, W. (1985). “¿Qué es una emoción?” *Estudios de Psicología*, 21, pp. 57–73.

LIDÓ RICO (2016). *GENOARCHITECTURES LIDÓ RICO*. Accessed November 20. https://www.youtube.com/watch?time_continue=410&v=J2tRa3L8u0I.

MESQUITA, B. & BOIGER, M. (2014). “Emotions in Context: A Sociodynamic Model of Emotions.” *Emotion Review* 6 (4), pp. 298–302.

MILLER, D. (1998). *Material Cultures. Why Some Things Matter*. London: University of Chicago Press & UCL Press.

MOSCOSO, J. (2011). *Historia Cultural Del Dolor*. Barcelona: Taurus.

PONS, A. & SERNA, J. (2006). *Diario de un burgués: la Europa del siglo XIX vista por un valenciano distinguido*. Valencia: Los libros de la memoria. <http://justoserna.com/2009/12/02/y-diario-de-un-burgues-salvador-forner/>.

RICH, R. (1970). *Bourgeois Consumption: Food, Space and Identity in London and Paris, 1850-1914*. Manchester: Manchester University Press.

TIEDENS, L. Z. & LEACH, C. W. (eds.) (2004). *The Social Life of Emotions*. Cambridge: Cambridge University Press.

TRAFTON, A. (2016). “How the Brain Processes Emotions.” *MIT News*. March 31. <http://news.mit.edu/2016/brain-processes-emotions-mental-illness-depression-0331>.

brain works [...] the display sequence that arise follows a logical order”, (Lidó Rico, 2016: 5’50” to 7’44”)

SCIENTIFIC KNOWLEDGE AND ARTISTIC DEVELOPMENT: ABSTRACTION AS A SOURCE OF CREATION

José Luis Ferrán

University of Murcia

Why the brain? Reasons for a search

The current state of human knowledge has determined that different disciplines from very diverse fields intersect. This apparent loss of well-defined limits is allowing the approach of new conceptual explorations that were not imaginable until very recently. In ancient Greece, philosophy was not only the guide in thought, but also the reason for gestation and innovation beyond the unique world of ideas. The observation of the world around us led to theorizing and creating in different spheres and disciplines. After a long process of individualization and specialization, each of the forms of thought seemed irreconcilable with the other, but for some time now, under the wing of interdisciplinarity, artistic, philosophical or scientific creation has understood the need to perception of its origins: a global vision is only possible when one understands the boundary of each field, when one perceives the darkness that surrounds it ...

Human needs have been the driving force for the development of our own culture that has transformed the world in which we live. This wide and diverse modification of our environment was a product of the possibil-

ities offered by our brain. The singularities of its construction have determined options of interaction with the environment hitherto unthinkable for many species. About 500 million years ago from primitive marine organisms began to be gestated the formation of a general plan of the brain. This design product of the evolution of the vertebrates will undergo modifications as to the details that compose each part; But it will not be until about 5-6 million years ago with the appearance of the earliest hominids, our closest or direct ancestors, that this plan common to all vertebrates will begin to acquire details that would later give the human characteristics unique in their ability of abstraction (Ferran, 2016). Although there are cultural manifestations of humans about 2 million years ago when *Homo habilis* appears on the scene, it was not until the last 150,000 years with *Homo sapiens sapiens*; When we would approach a brain structure similar to that of modern man's brain (Facchini, 2007). At this moment we find a clear manifestation of an intelligence with a high degree of abstraction, capable of making projects and of self-determination; Which has allowed man to progress culturally and build his own future. These human

cultural peculiarities included religious and artistic manifestation. The elaborate capacity for abstraction reflected as a symbolic and artistic activity, according to records that have survived, dates back to the last 40,000 years of our existence and can be seen in the beautiful reproductions of rock art that reach unique abstraction quotas, visible in The caves that they frequented, such as the caves of Altamira; And in the decorations on objects of daily use. To these representations, mainly of animals (zoomorfes), but that were closely linked to the social life, goes back the origin of the artistic expression.

The modern world that surrounds or recreates the human environment is the real result embodied within the framework of the theoretical possibilities that its brain as such could grant. We are primarily a product of our brain or our nervous system in its broadest form, but it is cultural evolution that allows this elaborate and complex machinery to generate changes in its cultural environment, which contribute successive generations (or successive waves of thinking minds) under a brain structure that in the last 40,000 years has probably not changed much. The artistic exploration of the brain, its form, its genesis, its function and its limits known or not; Is a challenge that places us at the point where art, philosophy and science try to meet.

Brain: origin, form and function

Our understanding of the brain, or expressed otherwise, our understanding of how our mind works is in a time of great change and is facing dizzying challenges.

The brain is considered one of the most complex systems of nature, which still in

many ways escapes our direct understanding. It is throughout from our nervous system how we manage to connect with the world, to explore it, to feel free in appearance or imprisoned in its form; And it is its functioning that produces as emergent phenomenon what we call our mind. This is the one that allows us to deal with seemingly simple problems of our environment and of course with those that represent true abstractions. Everything resides in that beautiful complex machinery that we call the brain, being subtle to the point and full of beautiful brushstrokes reminiscent of a beautiful poetry for its essence ...

Why an artistic look?

Under the name "GENOARCHITECTURES" we have developed a work group formed by a plastic artist with an artistic trajectory intimately related to the human emotions (Lidó Rico, Yecla, Spain); A neurophysiologist at the Chicago School of Medicine (Kuei Yuang Tseng Rosalind Franklin University, USA) and a developmental neurobiologist at the Faculty of Medicine of the University of Murcia (José Luis Ferrán, Murcia, Spain). As a result of numerous encounters we have begun to explore the brain from its origin in vertebrates (how and in what aspect it changed its form to the present of the human being), its basic functions; And as it manifests in common pathologies their inadequate functioning (e.g., addictions or Alzheimer's disease). We intend in this way that society can empathize with phenomena as complex as our own unknown machinery of thought. Fruit of our interaction and exchange of sensations is recreated a work that makes us see something complex as close and tangible.

Genoarchitectures

The processes of abstraction could be placed as a common point or bridge between the artistic view and scientific knowledge. The concept of genoarchitecture has its origin in laboratory studies (Puelles and Ferran, 2012) whose purpose was to understand how the structure of the brain was spatially organized, in order to be able to recognize or postulate the different components that make up the brain. As part of this study gene expression was analyzed, being a key tool for describing parts of the brain. These markers allow to postulate that it could be different between the parts of the nervous system. This strategy is also useful for comparing how the vertebrate brain has evolved, thus determining what they have in common and what are the differences in their structures between animals as diverse as birds, mammals and fish (Ferran, 2016).

The exploration of form is also a space traveled by art. The recreation of different points of view is common to the pursuit of scientific knowledge and to the exploration that the artist makes with his work. Scientist uses scientific knowledge to find answers that help understand how the brain works, trying to find a vision that comes close to reality; However the artist also looks for answers and although these may seem at times distant from reality are fundamental to generate a different vision than the one that prevails. Science and art share the creative moment, the moment of search that in its profound proposition has to give a completely different vision. Purposes apparently different but in essence share common points. Science seeks the truth ... its approach to reality, the answers ... and art? In its form it tries to understand the world and to show us another vision of reality. The reality of scientific knowledge is concrete and requires

moments of pure abstractions to break the traditional visions ... something that shares with the artistic exploration.

The Genoarquitecturas project aims at the art of Lido Rico nourished by new ideas, a refreshing air, that shows the world novelties of neuroscience in an abstract way. News that should return to the academic or the individual who wanders through their own everyday world to make him see something different, find new ways. The artistic recreation of our knowledge will enable the neuroscientist to add different layers to his daily rational form, could give him new spaces recreated for his imagination. Genoarquitecturas is a project that would allow a powerful symbiosis between knowledge provided by science and the varied, complex and rich world of art.

BIBLIOGRAPHY

FACCHINI, F.(2007). *Los orígenes del hombre y la evolución cultural*. Madrid: Centro Iberoamericano de Editores Paulinos (CI-DEP).

FERRAN, J.L. (2016). "Architect genes of the brain: A look at brain evolution through genoarchitecture", *Mètode Science Studies Journal-Annual Review*, 7.DOI: 10.7203/metode.7.7245.

PUELLES, L. i FERRAN J.L. (2012). "Concept of neural genoarchitecture and its genomic fundament", *Front Neuroanat* 6:47.doi: 10.3389/fnana.2012.00047

ALHIJO (UN KILO Y PICO)

2016.

Resina de polièster, bàscula, metall i cocaïna

Resina de polièster, bàscula, metall y cocaïna



LIDÓ RICO

Born in Spain, Yecla (Murcia), 1968

1990 Escuela Superior de Bellas Artes de París. Francia.
1991 Licenciado en Bellas Artes. Universidad Politécnica de Valencia

EXPOSICIONS INDIVIDUALS - EXPOSICIONES INDIVIDUALES - SOLO EXHIBITIONS

- 2016 *"Inestablos"*. MUA. Museo de la Universidad de Alicante. * Alicante
"The Wedding". Sala Capilla. Edificio de la Convalecencia. Rectorado, Universidad de Murcia.* Murcia.
"Miró – Lidó". Galería Imaginart. Barcelona. *
"Chimaera". Galería Hans & Fritz Contemporary. Barcelona.
- 2015 *"¿A partir de cuantos nudos puedo navegar?"*. EMAT. Espai Metropolità d Art Torrent. Valencia.*
"Histoire des Hommes Volants". Palacio Almuñ. Murcia.*
"El desafío de la mirada: Esculpir la idea". Proyecto Huellas. Sala Belluga. Fundación Cajamurcia. Murcia.*
"Medidas para Respirar". Festival Imagina. Museo Municipal de San Javier. Murcia.
- 2014 *"Cuando el cuerpo quiere quedarse"*. Palau Altea. Alicante
- 2013 *"Geografías"*. Galería Sicart. Villafranca del Penedés. Barcelona.
"Tormentos" Fundación Antonio Pérez. Centro de Arte Contemporáneo. Cuenca*
"Nautas y Privados". Museo de Obra Gráfica San Clemente. Cuenca.*
"Atrapados". Sala de Vitriñas. Museo de Obra Gráfica. San Clemente. Cuenca.*
- 2012 *"Wlobal Warming"*. Galería Fernando Latorre. Madrid.
- 2011 *"Curso Legal"*. Museo Barjola. Gijón.*
- 2010 *"Ex-Cultura"*. Fundación José García Jiménez. Murcia.*
"Ex-Cultura". Museo de Bellas Artes. Murcia.*
"Cobertura de Ánimas" OFF PAC. Fundación José García Jiménez. Murcia.*
- 2009 *"Flags"*. Galería Fernando Latorre. Madrid.*
- 2008 *"Noctíluco"*. Espai Quatre. Palma de Mallorca.*
- 2007 *"Anónimos"*. Galería Artnueve. Murcia.
"Succión Amarillo Victoria". Escultura exterior. Teatro Victoria. Blanca. Murcia.**
"Exvotario". Peregrinatio. Ermita de los Dolores. Sagunto. Valencia.*
- 2006 *"Glups"*. Galería Fernando Latorre. Madrid.
"La mirada plural". Real Academia de España. Roma. (Italia).**"Secadero de Pensamientos"*. Palacio de San Esteban. Murcia.*
"Glup de Aéreos". Sala Robayera. Ayuntamiento de Miengo, Cantabria.*

- 2005 *"Reds"*. Galería Mixed Media. Shizuoka. (Japón).
Galería Christopher Cutts. Toronto. (Canadá).
Seleccionado por el Ministerio de Asuntos Exteriores para representar a España en la XXIII Bial de Alejandría.
Galardonado con el Gran Premio XXIII Bial de Alejandría.
"Pensavientos". XXIII Bial de Alejandría. Museo de Arte Moderno de Alejandría. (Egipto).*
- 2004 *"Explorer 515-516"*. Galería Fernando Latorre. Madrid.*
"Locutorios". Sala de exposiciones Consistorio de San Marcelo. León.*
"Peregrino". Fachada del Consistorio de San Marcelo. León.**
Galería Fernando Silió. Santander.
"Envirospheres". Galería Mssohkan. Kobe (Japón).
- 2003 *"Ambiências"*. Galería Minimal Arte Contemporânea. Oporto (Portugal).
"Apegos". Galería Maria Ilanos. Cáceres.
"Provisionario" Horno de la ciudadela. Pamplona.*
- 2002 *"Revisões"* Galería Minimal Arte Contemporânea. Oporto (Portugal).
"Sumergidos" Museo de la Universidad de Alicante.*
"Con-texto" Galería Fernando Latorre. Zaragoza.*
"No Lugares". Fundación La Caixa. Tarragona.
"Atmosferas". Palacio Aguirre. Cartagena*.
"Fillites". Galería Vértice. Oviedo.
- 2001 *"Vertidos"*. Galería Tráfico de Arte. León.
Honorable Mention. VI International Biennial of Drawing and Graphic Arts, Győr. Hungría.
- 2000 *"Tampoco es seguro el sueño"*. Galería Magda Bellotti. Algeciras.
- 1999 *"Tránsito 1999"*. Stand Galería Espacio Mínimo. Toledo.
"The showerfighters". Palacio Almuñ. Murcia.*
"Retornos". Galería Caracol. Valladolid.
- 1998 *"Campo de Batalla"*. Palacio de Abrantes. Universidad de Salamanca.
- 1997 *"Fisionomías"*. Galería Palma Dotze. Villafranca del Penedés (Barcelona).
"Festival internacional de Arte Ciudad de Medellín 1997"
Salón Internacional de Artes Plásticas. Bial Internacional. Medellín (Colombia).*
"Vampirium Spectrum". Galería Espacio Mínimo. Murcia.
- 1996 Cohen/Berkowitz Gallery, Kansas City (USA).
"Optical Dreams". Galería Tabea Lamgenkamp. Dusseldorf (Alemania).
"Mutilations". Sala Carlos III. Universidad Pública de Pamplona*
"Reluctantes". Galería Espacio Mínimo. Murcia.
"Escisiones Circulares". Galería DV. San Sebastián.
- 1995 *"Sèmeur éternel"* Galería Espacio Mínimo. Murcia.
"Sur un Destin". Galería Ferrán Cano. Palma de Mallorca.
"Fragmentos". Galería Ad Hoc. Vigo (Pontevedra).

- "Revisiones y Mutaciones"*. Galería Ferrán Cano. Barcelona.
- 1994 *"Transitos"*. Galería Delpasaje. Valladolid.
"Parafine Aerialist". Galería Emilio Navarro. Madrid
- 1993 *"Luminarias"*. Galería Mácula. Alicante.
"Rotación Inestable". Galería Fúcares. Almagro (Ciudad Real).
- 1992 *"Parmi Nous"*. Club Diario Levante. Valencia*.
"Silencio Nepal" Galería Espacio Mínimo. Murcia.
Seleccionado por la Comunidad Autónoma de Murcia para realizar la escultura exterior del Pabellón de Murcia,
"El Martirio de San Miguel". Exposición Universal de Sevilla. EXPO'92 **
- 1991 *"Del Lenguaje de Las Piedras"*. Galería Rita García. Valencia.*
"Où ten test acier". Galerie Hensel & Reifferscheidt. Colonia (Alemania).
"Ignorés". Galería Espace Flon. Lausanne (Suiza).
- 1989 Spazio Viola. Brecia (Italia).

** Projects in Public Space

EXPOSICIONS COL·LECTIVES - EXPOSICIONES COLECTIVAS - GROUP EXHIBITIONS.

- 2016 *"The Winter Tale"*. Galería Hans & Fritz Contemporary. Barcelona.
"Infernofilia". Fábrica Braço de Prata. Lisboa. Portugal. *
"Vanidades, intelecto y espiritualidad". Centro del Carmen. Valencia. *
"Views". Ritz Carton Bahrain. Manama. King of Bahrain. Emiratos Árabes. *
"En un silenci quiet. Paisatges". Llotja de Sant Jordi. Alcoy. Alicante.*
- 2015 Barcú 2015. Feria internacional de Arte y Cultura. Galería Imaginart. Bogotá. Colombia*
"Stamina". Galería Hans & Fritz Contemporary. Barcelona.
"Paisajes Protegidos: de Folquer a Sao Paulo". Colección Ars Citerior. Museo de Bellas Artes de Castellón*.
Art Cartagena 2015. Galería Imaginart. Cartagena de indias. Colombia
Officium. Galería Miguel Piqueras. Godella. Valencia.*
Art Lima 2015. Galería Imaginart. Lima. Perú. *
"La Verdad con el Arte". Sala Velázquez. Museo Ramón Gaya. Murcia.*
- 2014 *Dibujos Inéditos en la Colección del IVAM*. Instituto Valenciano de Arte Moderno. IVAM. Valencia*
India Art Fair 2014. New Delhi. Galería Imaginart. India
"Bombas de Racimo". Just Sized. Colegio Oficial de Arquitectos. Madrid.*
Art Lima 2014. Galería Imaginart. Lima. Perú.*
Intramurs. Festival per l'Art a València. Valencia.
Odeón Bogotá 2014. Feria de Arte Contemporá-

- neo. Galería Imaginart. Colombia.
- 2013 *"Arte y espiritualidad"*. Instituto Valenciano de Arte Moderno. IVAM. Valencia*
Asia Contemporary Art Show. Galería Imaginart. Hong Kong.
Context Art Miami. Galería Sicart. Miami.
Fia Caracas 2013. Galería Imaginart. Venezuela.
Odeón Bogotá. 2013. Feria de Arte Contemporáneo. Galería Imaginart. Colombia.
- 2012 *"Surtidores y Licuados"*. Galería Fernando Latorre. Madrid*
Context Art Miami. Galería Sicart. Miami
"Sala 0". Galería Vértice. Oviedo. Asturias.
- 2011 *"Mis amigos y yo antes de la resurrección"*. Galería Fernando Latorre. Madrid.*
Premio Ciudad de Palma "Antoni Gelabert" de Artes Visuales 2010. Casal Solleric. Palma de Mallorca.*
ArteBa 2011. Galería Sicart. Buenos Aires. Argentina.
Swab 2011. Galería Sicart. Barcelona.
Pinta Londres 2011. Galería Sicart. Londres.
"Dime que me quieres aunque sea verdad". Galería Sicart. Vilafranca del Penedés.
Colección Ayuntamiento de Pamplona. Casa del Almirante. Fundación Maria Forcada. Tudela. Navarra.
- 2010 *"El arte del desnudo"*. Centro Cultural San Marcos. Toledo.*
"La memoria en el laberinto". Centenario de Miguel Hernández. Palacio de Congresos Ciudad de Elche.*
HOT ART FAIR. Galería Fernando Latorre. Basel. Suiza.*
"25 años Muestra de Arte Injuve". Círculo de Bellas Artes, Antigua Fábrica de Tabacos. Madrid.*
"Impacte!". Fundación Vall Palou. Lleida.*
"Psicótico". Galería Fernando Latorre. Madrid.*
"XX artistas de la nueva figuración". Palacio Almuñ. Murcia.*
"Paisatge. Mirades Contemporanies". Centro Municipal de Exposiciones. Elche. Alicante.*
"Space". 10th Internacional Bial of Drawing and Graphic Art. Városliget Múzeum. Győr. Hungría.*
Sala de exposiciones Caja Duero. Palencia.*
- 2008 *"Los colores del Pop art"* Centro Cultural Puerta Real. Granada*
Galería Vértice. Oviedo.
- 2007 *"pOp Art"*. Caja Vital Kutxa. Vitoria-Gasteiz. Álava.*
"El Pop Art". Bancaja. Castellón.*
Galería ARTCORE. Toronto. Canadá.
"Gabinete de crisis". Galería Fernando Latorre. Madrid.
"Salcillo XXI". Iglesia de Verónicas. Murcia.*
- 2006 *"Peripheries of the body. New art from Spain"*. White Box. New York. USA.*
"Peripheries of the body". Museo de Bellas Artes.

- Murcia.*
 TORONTO INTERNATIONAL ART FAIR.2006. Stand Galería Fernando Latorre. Toronto, Canadá.*
 IV Salón de la Crítica. Sala Caballerizas de los Molinos del Río. Murcia.
 “El arte del desnudo”.Caja Canarias. Tenerife.*
 “El arte del desnudo”. Caja Canarias. Gran Canaria.*
- 2005 CIGE .CHINA INTERNATIONAL GALLERY EXPOSITION. Galería Msohkan. China World Trade Center. Beijing. China.*
 “Mensajes cruzados. Parlamentar con lo Real en el Tiempo”.Museo Vasco de Arte Contemporáneo. Artium. Vitoria.*
 “Diez años de adquisiciones en arco”.Sala de Armas de la Ciudadela. Pamplona.*
 Galería Vértice. Oviedo.
 TORONTO INTERNATIONAL ART FAIR.2005. Stand Galería Fernando Latorre. Toronto, Canadá.*
 “Robatoris” 8º Bienal Martínez Guerricabeitia. Museu de la Ciutat. Valencia.*
- 2004 “Era uma vez...numa rua do Porto”. Fórum cultural de Cerveira. Vila Nova de Cerveira. Portugal.*
 Galería Vértice. Oviedo.
 CONTEMPORÁNEA-ARTE. Colección Pilar Cito-ler. Sala Amos Salvador, Cultural Rioja. Logroño.*
 “El collage, un encuentro”. Antigua lonja. Ayuntamiento. Elche.*
 ARTESANTANDER 2004. Stand Galería Fernando Silió. Santander.
- 2003 ART SCENE WAREHOUSE. Shanghai. China.
 “La Piedra de Toque”. Galería Fernando Latorre . Madrid.*
 ARCO’03. Stand Galería Vértice. Madrid.*
 Adquisiciones Recientes (2001-2002). Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo, Artium. Vitoria.
 “Historia de la fotografía en la Región de Murcia 1863-2003”. Sala de Verónicas. Murcia.*
 “Fronteras”. Caja Vital Kutxa. Vitoria.*
 FORO SUR. Feria Iberoamericana de arte contemporáneo. Stand Galería María Llanos. Cáceres.
 “Pequeño Formato”.Galería Fernando Latorre. Zaragoza.
- 2002 ARCO’02. Stand Museo de la Universidad de Alicante. Stand Galería Minimal Arte contemporánea. Madrid.*
 “Objetos de Autor”.Bienal de Cerveira.Vila Nova de Cerveira. Portugal.
 ARTESANTANDER 2002. Stand Galería Fernando Latorre. Santander.
 ARTE LISBOA 2002, Stand Galería Minimal. Stand Galería María Llanos. Lisboa, Portugal.*
 HOTEL Y ARTE 2002,Stand Galería Fernando Latorre. Stand Galería María Llanos. Sevilla.
 Galería Vértice. Oviedo. Galería Minimal. Oporto,
- Portugal.
 2001 “Confluencias, El desafío de la mirada” Galería Fernando Latorre. Zaragoza.*
 “Art A L’HOTEL 2001” Stand galería Fernando Latorre.Valencia.
 VI INTERNATIONAL BIENNIAL OF DRAWING AND GRAPHIC ARTS. Győr, Hungría.*
 HOTEL Y ARTE 2001,Stand Galería Fernando Latorre. Sevilla.
 Certamen de artes plásticas “Ciudad de Palencia” Fundación Díaz Caneja. Palencia.*
 Certamen Caja España de escultura 2001. Itinerante. Castilla Leon.*
 ARTE LISBOA 2001, Stand Galería Minimal. Lisboa, Portugal.
 “Clones” Galería Espacio Mínimo. Murcia.
 ARCO’00. Stand Galería Espacio Mínimo. Madrid.*
 M.A.F. Maastricht Art Fair. Stand Galería Espacio Mínimo. Maastricht (Holanda).
 ART CHICAGO 2000. . Stand Galería Espacio Mínimo. Chicago (USA).
- 2000 ARCO’99. Stand Galería Espacio Mínimo. Madrid.*
 SAN FRANCISCO INTERNATIONAL ART EXPOSITION 1999. Stand Galería Espacio Mínimo. San Francisco (USA).*
 HOTEL Y ARTE 1999. Stand Galería Espacio Mínimo. Sevilla.*
 RIPARTE 1999. Stand Galería Espacio Mínimo. Roma (Italia).*
- 1998 THE GRAMERCY INTERNATIONAL CONTEMPORAY ART FAIR.Stand Galería Espacio Mínimo. Miami (USA).
 ARCO’98. Stand Galería Espacio Mínimo. Madrid.*
 ART BRUSSELS 1998. Stand Galería Espacio Mínimo. Bruselas (Bélgica).*
 ART CHICAGO 1998. Stand Galería Espacio Mínimo. Chicago (USA).*
 THE GRAMERCY INTERNATIONAL CONTEMPORAY ART FAIR. Stand Galería Espacio Mínimo. New York (USA).
 ART FORUM BERLIN 1998. Stand Galería Espacio Mínimo. Berlín (Alemania).*
 HOTEL Y ARTE 1998. Stand Galería Espacio Mínimo. Sevilla.*
 THE GRAMERCY INTERNATIONAL CONTEMPORAY ART FAIR.Stand Galería Espacio Mínimo. Los Angeles (USA).
- 1997 THE GRAMERCY INTERNATIONAL CONTEMPORAY ART FAIR.Stand Galería Espacio Mínimo. Miami (USA).
 ARCO’97. Stand Galería Espacio Mínimo. Madrid.*
 THE GRAMERCY INTERNATIONAL CONTEMPORAY ART FAIR.Stand Galería Espacio Mínimo. New York (USA).
- EXPOARTE GUADALAJARA 97. Stand Galería Espacio Mínimo. Guadalajara (Méjico).*
 FIAC 97. Stand Galería Espacio Mínimo. Paris (Francia).*
 THE GRAMERCY INTERNATIONAL CONTEMPORAY ART FAIR.Stand Galería Espacio Mínimo. Los Angeles (USA).
 1996 “Caos em expansao” Galería Por Amor á Arte. Oporto (Portugal).*
 ARCO’96. Stand Galería Espacio Mínimo y galería Tabea Lamgenkamp. Madrid.*
 ART CHICAGO 1996. Stand Galería Espacio Mínimo. Chicago (USA).*
 LISTE 96-THE YOUNG ART FAIR in Basel. Stand Galería Espacio Mínimo. Basilea (Suiza).
 RIPARTE 96. Stand Galería Espacio Mínimo. Roma (Italia).*
 EXPOARTE GUADALAJARA 96. Stand Galería Espacio Mínimo. Guadalajara (Méjico).*
 Arte Primitivo/Arte Contemporáneo. Gobierno de Cantabria (Itinerante).*
 THE GRAMERCY INTERNATIONAL CONTEMPORAY ART FAIR. Stand Galería Espacio Mínimo. Los Angeles (USA).
 1995 “Paper view” Cohen/Berkowitz Gallery.Kansas City (USA).
 ARCO’95. Stand Galería Espacio Mínimo. Madrid.*
 ART CHICAGO 1995. Stand Galería Espacio Mínimo. Chicago (USA).*
 ART COLOGNE 1995. Stand Galería Espacio Mínimo y Galería Tabea Lamgenkamp Colonia (Alemania).*
 Mostra Contemporary Art. 1995.Novo Aviz Trade Center. Oporto (Portugal).*
 Artistas jóvenes en los fondos del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Centro Wilfredo Lam. La Habana (Cuba).*
- 1994 ARCO’94. Stand Galería Espacio Mínimo. Madrid.*
 ARTÍSSIMA 1994. Stand Galería Espacio Mínimo. Turin (Italia).*
 ART COLOGNE 1994. Stand Galería Espacio Mínimo. Colonia (Alemania).*
 1993 Étade des lieux. Espace Flon. Lausanne (Suiza).
 1992 Dibujar en Murcia. Pabellón de Murcia.* Exposición Universal de Sevilla. EXPO’92.
 Tres propuestas plásticas para el próximo milenio. Pabellón de Murcia. EXPO’92. Sevilla.*
 XX. Un Siglo de Arte en Murcia. Salas del Arenal. Sevilla.*
 Art Import. Rheinauhafen, Agripinawert 6. Colonia (Alemania).
 1991 Artistas Murcianos en Barcelona. Casa Elizalde. Barcelona*.
 1990 Jóvenes Creadores de Artes Plásticas. Sala de Exposiciones de San Esteban. Murcia.*
 Muestra de Arte Joven. Museo Español de Arte
- Contemporáneo. Madrid.*
 III Bienal de Escultura de Murcia. (Premio Adquisición). Murcia.*
 Cero en Conducta. Galería Xerea. Valencia
 1989 Murcia joven. Asamblea Regional. Cartagena. Comunidad autónoma de Murcia. (Primer premio de pintura).*
 Murcia joven. Fundación Cajamurcia. Madrid.*
 “Lo que hay que ver” Galería Espai Lucas. Gandia.*

* Catalogue

OBRA EN COL·LECCIONS - OBRA EN COLECCIONES - PUBLIC COLLECTIONS

- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid.
 Museo Vasco de Arte Contemporáneo. Álava Artium.Vitoria.
 Colección Shaikh Rashid Bin Khalifa Al Khalifa. Bahrain. Emiratos Árabes.
 Instituto Valenciano de Arte Moderno. IVAM. Valencia.
 Municipal Museum of Art. Győr, Hungría.
 Museo de Arte Moderno. Alejandria. Egipto.
 Colección Testimoni. La Caixa. Barcelona.
 Colección Real Academia de España. Roma. Italia.
 Fundación Msohkan . Japón.
 Museo de la Universidad de Alicante. Alicante.
 Colección JASP. México, D.F.
 Colección Instituto de la Juventud. Madrid.
 Colección Pública Ayuntamiento de Pamplona.
 Colección Universidad de Salamanca.
 Museo Regional de Arte Moderno. Cartagena. Murcia.
 Colección Banco de España. Madrid.
 Colección Ayuntamiento de Murcia.
 Colección Club Diario Levante. Valencia.
 Museo de Bellas Artes de Murcia.
 Colección Comunidad Autónoma de Murcia.
 Colección TransArt& Co La Naval. Cartagena. Murcia.
 Colección Ayuntamiento de Belleguard. Valencia.
 Colección Caja de Ahorros de Murcia.
 Colección Tesorería General de la Seguridad Social. Murcia.
 Colección CIRCA XXI, Pilar Citoier.Madrid.
 Colección Ernesto Ventós Omenes. Barcelona.
 Colección Ayuntamiento de León.
 Colección Ayuntamiento de Blanca. Murcia.
 Fundación José García Jiménez: Murcia.
 Colección Municipal del Ayuntamiento de Miengo.Cantabria.
 Colección Ayuntamiento de Yecla. Murcia.
 Colección Centro Hernandiano. Elche. Alicante.
 Colección Fundación Cajamurcia.
 Fundación Antonio Pérez. Cuenca.
 Collezione Acacia. Turín.
 Colección Teatro Olympia. Valencia.
 Colección Ars Citerior. Valencia.
 Colección Instituto Murciano de Investigación Biomédica.
 Colección Universidad de Murcia.

AGRAÏMENTS / AGRADECIMIENTOS

Dr. Luís Puelles

*Laboratorio de Neurobiología
Facultad de Medicina (Universidad de Murcia)*

Dr. José Luis Ferrán

*Dpto. de Anatomía Humana
Facultad de Medicina (Universidad de Murcia)*

Dr. Kuei Y. Tseng

Rosalind Franklin University (Chicago)

Tomás Martínez

Brain Session

Marc Tresing

Galería Hans & Fritz Contemporary

Javier López Díaz

Maribel

Pecarás

Gemma Marí

Audiotec

Floristería Fernando Hijo

Manuel Lidó San Miguel

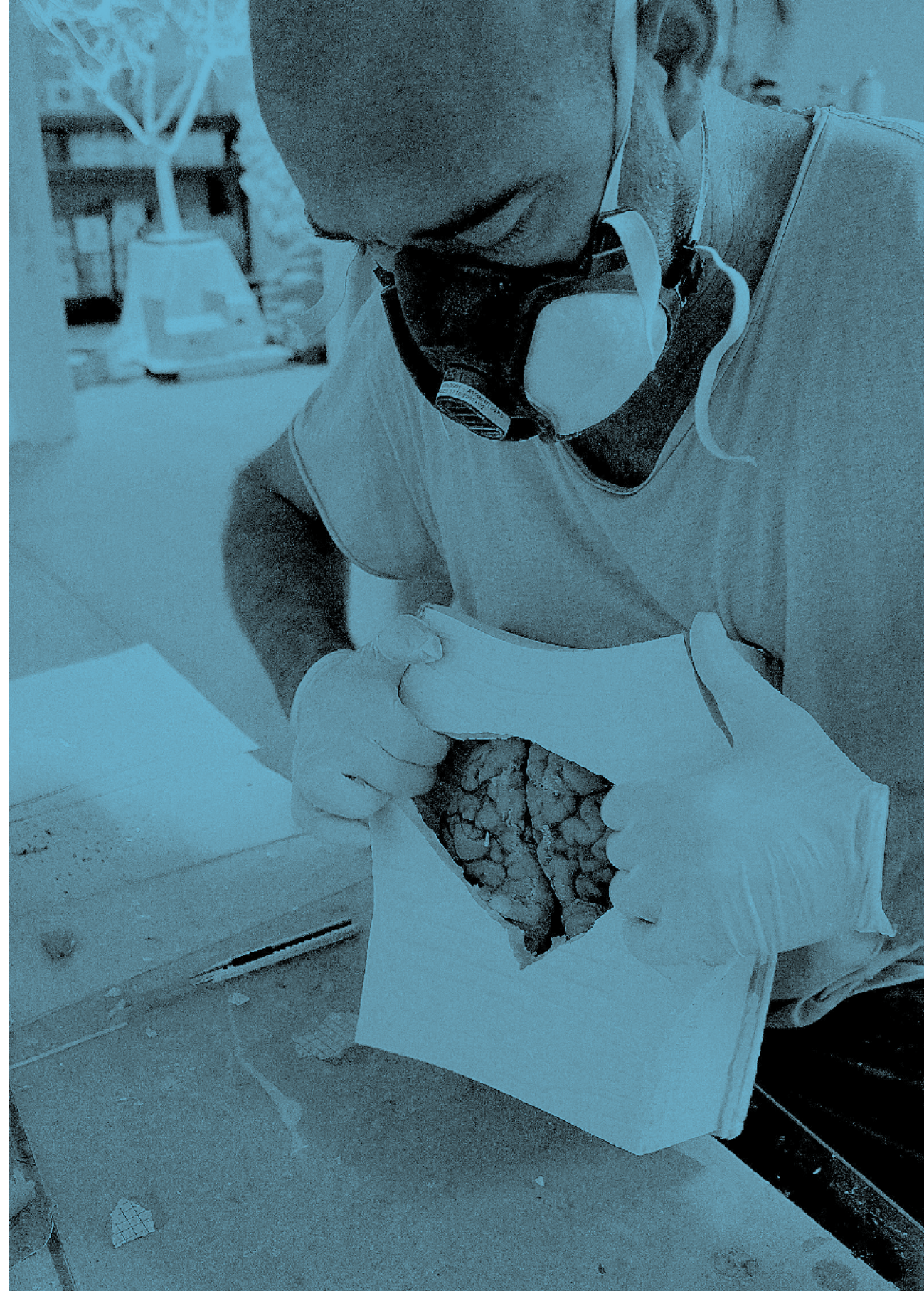
Miguel López Bachero

Miguel Piqueras

Teidesa



*“El brote del pensamiento evolutivo
nace de la necesidad de cubrir una
inquietud indomable”*





*



HAR2015 - 64106 - P

