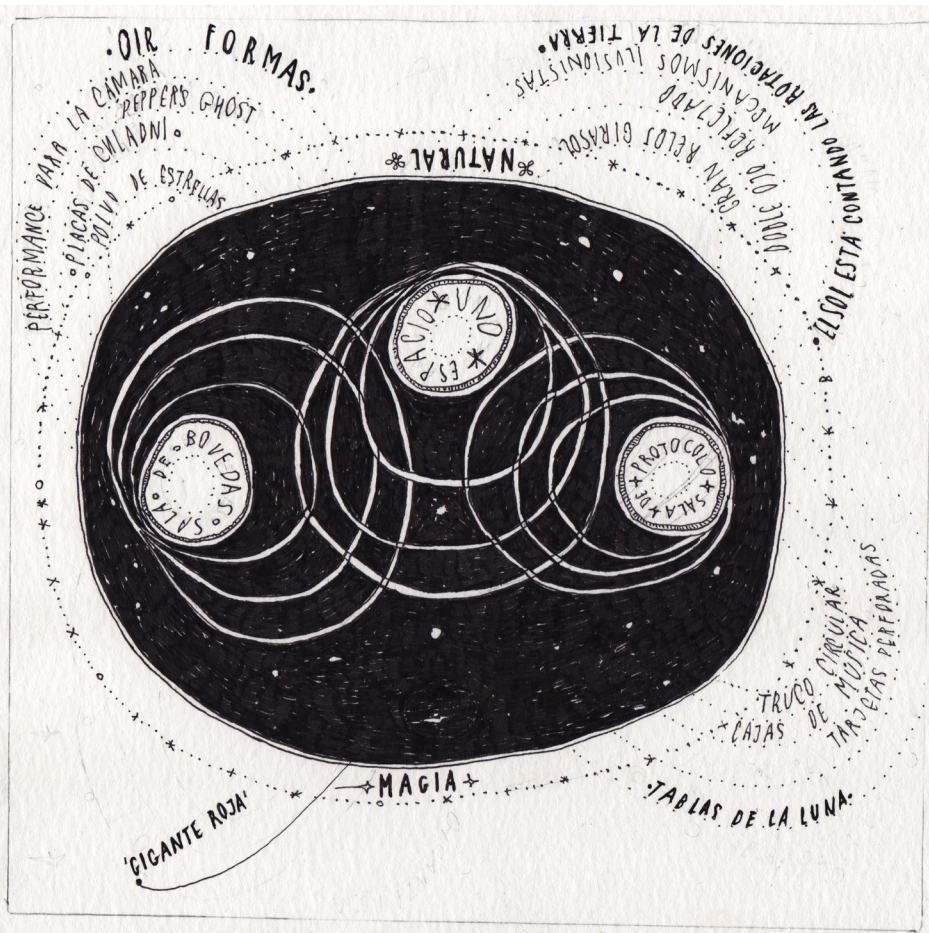




Leonor Serrano Rivas
Magia natural

Programa Fisuras
Del 21 de septiembre de 2022 al 27 de febrero de 2023
Edificio Sabatini
Espacio 1, Sala de Bóvedas, Sala de Protocolo



Diego Delas, Diagrama de tres salas como campos magnéticos para Leonor, 2022.

Magia natural toma como punto de partida un periodo histórico —mediados del siglo XVI— en el que el método científico, la magia y la filosofía aún compartían procesos, conocimientos e intereses. La muestra se articula en tres salas del Museo —Espacio 1, Sala de Bóvedas y Sala de Protocolo— interconectadas mediante mecanismos ilusionistas para los sentidos del espectador con los que Leonor Serrano Rivas propone generar un cosmos que responde a una lógica y reglas propias. Siguiendo la terminología del periodo de la magia natural empleada para designar las invenciones, los mecanismos se configuran como *instrumentos para la imaginación* que, al tensionar las fronteras del tiempo con el espacio, producen experiencias alternativas del mundo.

Índice

Espacio 1	7
Alicia Navarro	10
Sala de Bóvedas	41
Antonio Menchen	44
Sala de Protocolo.....	57
Lotte Johnson	60

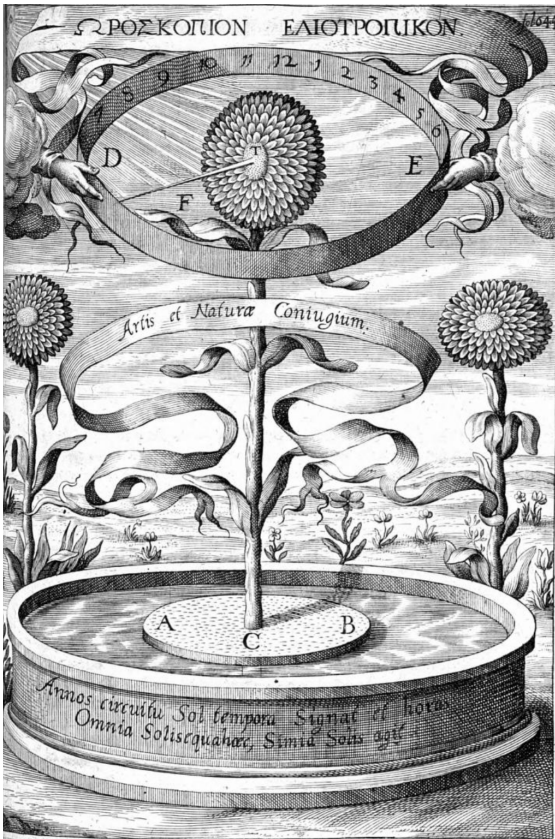
1.

Pero escuchemos una historia (¿otra parábola?):
un hombre rudo camina por una calle
que desemboca en un bosque, como antes en la infancia
había caminado por un bosque que desembocaba
en una calle.

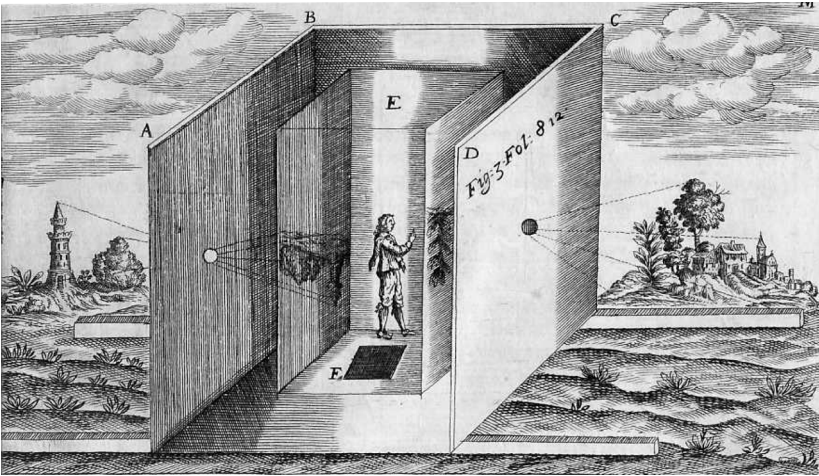
Mira a todos lados, pero evita mirar hacia arriba,
pues alguien le ha dicho que los humanos
solo participan en los acontecimientos que tienen lugar
por debajo del nivel de la mirada,
y esa expresión —“por debajo del nivel de la mirada”—
cobra tanta intensidad como la vieja expresión
“por debajo, o por encima, del nivel del mar”.

El **Espacio 1** da inicio al recorrido con un truco escenográfico dividido en dos actos. Las piezas giratorias de metal lacado situadas en el acceso albergan pequeñas pinturas realizadas al horno en cristales superpuestos con polvos minerales abrasados. Engarzadas en estaño, las pinturas parecen nebulosas de color atravesadas por un aire celeste. En el espacio interior la película *El Sol está contando las rotaciones de la Tierra* reúne dos miradas contrapuestas que convergen y se afectan mutuamente: la del niño frente al adulto, la grabación analógica frente a la digital, la maqueta frente a la escena... y, en suma, el mundo imaginado frente al real. Los muros elásticos y curvos que acogen la película replican las imágenes sobrepasando la pantalla y envolviendo al espectador en diferentes tonalidades de un espectáculo en el que es figura, fondo y protagonista.

En buena medida la lógica onírica de este espacio doble repleto de proyecciones y reflejos interrelacionados encierra el paradigma a partir del cual se continúa la reflexión: sus elementos encarnan intereses y fuerzas que se verán transformados en un continuo trocar —ligeramente a veces, otras de manera total— en las dos siguientes salas de la exposición.



Athanasius Kircher, *Magnetica Arte*, Colonia Agrippinae, apud Iodocum Kalcoven, 1643, p. 644.



Athanasius Kircher, *Ars Magna Lucis et Umbrae*, Romae, Sumptibus Hermanni Scheus, 1646, p. 924. © Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel

Truco, Cosmos y Fenomenología

El Sol está contando las rotaciones de la Tierra

Alicia Navarro

<i>A yellow sun</i>	<i>A green sun</i>	<i>a yellow sun</i>	<i>A red sun</i>	<i>a blue sun</i>
<i>a</i>  <i>sun</i>	<i>A sun</i> 	<i>a</i>  <i>blue</i>	<i>a</i>  <i>red</i>	<i>a</i>  <i>blue</i>

Etel Adnan, The Arab Apocalypse, 1989¹

Dejar de pensar en los numerosos dispositivos mágicos que operan en la historia occidental como aparatos-artificio obsoletos u obsolescentes, se torna crucial para la actual arqueología medial². Sigamos ahora la nueva materialidad del polvo que compone los dispositivos mágicos y la economía circular que se despliega en el espacio etéreo —así llamó Athanasius Kircher en 1635 a lo que rodea el cuerpo solar en su diagrama de observación³—, entremos en *Magia natural*. Según el zo-roastrismo el polvo es la materia más elemental de la creación al tener la capacidad de alterar tanto el tiempo como el espacio. Parafraseando a Jussi Parikka tomemos el polvo estelar⁴. Ese conjunto de partículas que conformadas en los vientos de estrellas originan toda la materia terrestre y celeste. Sin duda, el gran truco de espejos (macro-micro) de la Naturaleza. Tomemos, también, muchos de aquellos instrumentos con los que se quería conocer mejor la historia de la Tierra y el Universo, en sus diferentes etapas, para poder mirar hoy los desafíos del Antropoceno.

De la mano afectiva que le brinda el rechazo a la teleología humanista de Etel Adnan, Donna Haraway o Rosi Braidotti, Leonor Serrano Rivas explora nuevos procesos no antropocéntricos mediante el uso de objetos no humanos (tejidos, tecnologías, transformaciones de sustancias químicas, prótesis de madera, superficies espejeantes, etc.). Activa un sol-máquina

(analógico-digital) que al contar las rotaciones de la Tierra va conformando un cosmos personal, un *endless theatre* (1924) en parámetros kieslerianos pero también kircherianos, partiendo de claves científico-mágicas y feministas. Teniendo en cuenta de que aún quedan lugares ocultos, así como interacciones que restituir e invenciones complementarias y alternativas en la historia de las tecnologías. Lo que choca frontalmente y de forma crítica con el falaz binomio nosotros (humanos, conocimiento hegemónico)/ellos (animales, plantas, planeta, cosas inanimadas). Acercarse a las cosas naturales para cuestionar cómo interaccionamos con el mundo, o los mundos conocidos, y poder desplegar otras versiones del *continuum* naturaleza-cultura.

En la actualidad, distanciarse de esta falacia hilemórfica es uno de los puntos que plantea el nuevo materialismo. Entender los distintos componentes no humanos de la naturaleza como medios de almacenaje para narrar historias alternativas del mundo que habitamos. Como afirma Reza Negarestani en *Cyclonopedia*, las partículas de polvo son enormes bases de datos cristalizadas que llevan consigo visiones únicas de la materia, la colectividad o el movimiento afectivo. “Los Xero* datos, o el polvo, pululan por los cuerpos planetarios como el flujo primario de datos o la madre de todos los flujos de datos del sistema solar”⁵. Así, mientras el sol-máquina irradia su luz artificial y nos inundan las distintas temporalidades no humanas de las vibraciones y el ritmo que genera, Serrano Rivas descodifica artes o saberes del pasado y del presente. Al aplicar diferentes instrumentos o máquinas mágicas creadas siglos atrás por filósofos, magos o científicos mediante la observación del mundo natural. “Subí a la torre más alta para mirar al Sol/ Mi pelo se incendió/ Mis cejas se quemaron/ Pero vi tornados cubiertos de llamas tormentas vísceras círculos de magia/ El Sol puso su cabeza en sus manos llenas de lágrimas ¡Oh victoria amarilla!”⁶.

Los primeros artefactos de los mágicos filósofos naturales⁷ aparecieron en la escena occidental durante los siglos XV y XVI⁸. Cabe señalar que los estudios experimentales de Empédocles, Euclides o Ibn al-Haytham —entre otros principios filosóficos y prácticos procedentes de Asia Menor, Oriente Próximo, China o India⁹— fueron los embriones necesarios para que en 1558 Giovanni Battista della Porta publicara en Nápoles la primera edición de *Magiae naturalis*. No es que no hubiera estudios de las cosas naturales o sus procesos “mágicos” en la Antigüedad, sino más bien que estos fueron entendidos como prácticas y saberes alternativos. Gnosticismo, alquimia, cábala, hermetismo, así como otras filosofías del conocimiento, atraviesan buena parte del corpus que Rudi Visser denominó an-arqueología¹⁰, o colección de *curiosidades*, a mediados de la década de 1990. Prácticas experimentales que convivieron en armonía con las numerosas religiones y espiritualidades alternativas hasta el advenimiento del brazo eclesiástico. Asolando en Occidente el desarrollo de ciertos conocimientos al tildarlos de diabólicos. La Edad Media fue, por tanto, un tiempo peligroso para los *magos*.

Hoy, la idea de un tiempo profundo de los medios pone nuestra mirada en los curiosos instrumentos de estos magos-científicos, inventores y artesanos. Máquinas, dispositivos e interfaces¹¹ que sirvieron tanto para el conocimiento como para el entretenimiento lúdico. Distorsionaron perspectivas, alteraron las condiciones naturales, exploraron océanos o mundos subterráneos... en relación con *Mundus subterraneus* publicado en 1665, recordemos que fue Kircher quien acuñó el concepto de geocosmos del que parte el desarrollo de la biogeografía. Ya afirmó Siegfried Zielinski en su *Arqueología de los medios*, que habrá que esperar a la valentía y a la perspicacia¹² de los magos-científicos de los siglos XV, XVI y XVII. Más tarde, esta llama de experimentación vibrará en el corazón de los románticos tempranos y en el convulso de los vanguardistas. Ambos requirieron y propiciaron un sin fin de desafíos técnicos,

artísticos, científicos y mágicos. Ahora, en la práctica artística contemporánea, debemos volver a ser prestidigitadores y “descubrir cosas nuevas, sorprendentes, en lo viejo”¹³. Sentir los trucos que aún susurran los aparatos del pasado.

En general, los magos naturales o magos-científicos se caracterizaron por una actitud afectiva y respetuosa ante el mundo o los milagros de las cosas naturales —este fue el subtítulo que dio Della Porta a su famoso libro de métodos *Magiae naturalis*—, así como una sensibilidad extraordinaria por el conocimiento en todas sus ramas y un gusto acérrimo por la invención. En los acercamientos mágicos-naturales del pasado tanto la teoría como la práctica estaban enfocadas hacia la curación y el conocimiento positivo. Aunque estos magos-científicos no solían ser académicos sino más bien figuras libres dentro de las corrientes de conocimiento de su época, sus instrumentos generaron nuevas explicaciones del mundo. Que junto con sus investigaciones dieron lugar a increíbles revoluciones. De hecho, fueron muy apreciados, siempre que no entraran en conflicto con las matrices disciplinares de su época (Estado versus Iglesia) desplegadas por toda Europa y su devoradora expansión colonial de fagotización de saberes.

Investigaciones que fijaron su mirada en los sentidos o las atracciones sensoriales (tacto, gusto, olfato). Así, el teatro fue uno de los campos privilegiados donde se revelaron las aportaciones mágicas y experimentales de los magos-científicos en los siglos XVI y XVII. Espejos teatrales, vidrios que se expanden, dispositivos de escucha insertos o encofrados en arquitecturas, galerías de susurros... fueron solo algunos de los instrumentos creados por estos magos. Si Della Porta fundó la Accademia dei Segreti o la Academia Secretorum Naturae, considerada por los entendidos la primera academia moderna dedicada casi exclusivamente a la experimentación; Kircher, por su parte, realizó una cantidad ingente de estudios sobre temas que van desde los saberes orientales hasta la exploración

de volcanes, pasando por la construcción de artefactos solares o musicales. Todo ello para organizar el conocimiento sobre los fenómenos del mundo desde una clave consciente de reciprocidad universal.

Con el transcurrir de los siglos XVI y XVII, el concepto de “teatro del mundo” —nacido del alegorismo universal¹⁴ que regía las mentes medievales y su construcción simbólica para entender lo maravilloso o sobrenatural— se solapó al concepto de «máquina del mundo» utilizado por Descartes, Juana de Asbaje, Isaac Newton o el geólogo James Hutton. Casi como si de un proceso simbiótico de dos organismos naturales se tratase. Este solapamiento también estaba presente, en cierta forma, en dos de los máximos representantes de la magia natural: Della Porta y Kircher. Entonces muchos conceptos medievales sufrieron un cambio radical. Y la visión teatral del mundo como un cuerpo orgánico natural y espiritual (macro-micro) fue remplazada por la imagen del mundo como máquina; convirtiéndose en metáfora dominante de la modernidad cultural. Después, la Tierra se convertirá en una máquina teatral protésica llena de interfaces conectoras de sus medios (mineral, digital, humano, vegetal, animal, etc.) en vías de búsqueda de realidades más sostenibles.

Por otro lado, es preciso entender que ambas visiones del mundo (teatro y máquina) llevaban consigo la cualidad de auto-renovación constante e infinita tanto en su realidad terrestre como cósmica; desde luego, sin problemáticas de un futuro sin abundancia natural. Eran portadoras, por igual, de la oscuridad infinita y la composición creadora que según Reza Negarestani permanecen como datos narradores en las partículas de polvo. Una idea de progreso continuo que fue esquematizada en los libros de magia natural —o los grabados sobre lo oculto de Robert Fludd— mediante conos, rayos, estructuras naturales, triángulos, escaleras, etc. que unían al hombre con las divinidades creadoras, lo elemental o lo astral. Sin duda la religión

cristiana fue una pesada muleta para la magia natural pues el orden superior-inferior versus divino-humano regía todo el movimiento rotacional de la Tierra y de la vida (humana, no humana), así como el de sus sociedades. Un verdadero truco de escalas, reflejos y dualidades un tanto engañosas.

No es de extrañar entonces que el teatro renacentista y barroco esté lleno de fuegos, nubes, espectros o vientos muy reales. Producidos por los magos cual *site-specific* para el divertimento y asombro de los nobles. Un espacio teatral experimental lleno de trucos y aparatos que se desplegaba a placer en las cortes o palacios que lo requerían, eso sí, con costes elevados. Existió y existe una relación entre lo fenomenológico y los objetos instrumentales de magia natural al mostrarse en un *display*, pues es entonces cuando revelan aspectos ocultos en nuestra realidad. Es interesante cómo el artefacto mágico se interpone entre el receptor y el mundo —tal y como lo conoce— para abrirle un espacio sensorial distinto al cotidiano, aunque igualmente natural en parámetros de materialidad. Algo que ahora nos exige un descentramiento desde la actitud mágica antropocéntrica del pasado hacia un vórtice disidente y afectivo.

La recuperación crítica y material de estos conceptos en la práctica artística de Leonor Serrano Rivas para *Magia natural*, pone de manifiesto que vivimos un fructífero retorno a una actitud mágica desde la arqueología medial. Revelando el potencial que todavía desprenden las tecnologías pasadas para la creación de subversivas ilusiones ópticas y sonoras. Al tiempo que los artefactos mágicos se activan mediante un desplazamiento intencionado de manera experimental, sensorial y poética, se diluyen las fronteras de la conciencia humana al compartirla con otras realidades materiales. Que a su vez narran sus propias historias contra el Sol del Antropoceno. La maga crea un mundo donde caben muchos mundos... seres, máquinas, materia, astro y polvo de estrellas. Un lugar tan cósmico como terrenal, donde todas las cosas (humanas, no

humanas) interaccionan mediante conexiones interdiscursivas, tienen espacio y voz propia.

Giovanni Battista della Porta y Athanasius Kircher son los magos-científicos (astrónomos, inventores, geólogos, artistas, zoólogos, etc.) más relevantes en el trabajo de recuperación de aparatos obsoletos u obsolescentes que ha llevado a cabo Serrano Rivas. No parece casual que ambos tuvieran laboratorios de experimentación, escribieran sobre teatro, trabajaran en archivos-biblioteca “ricamente provisto[s] de libros y curiosidades”¹⁵ —Della Porta el subvencionado por su tío, Kircher el adquirido por la orden jesuita— y acabaran creando sus museos personales. Los trasvases entre el arte y las lecturas mágicas de los fenómenos de la naturaleza no son nuevos, llevan siglos sucediendo, pero ahora la tecnología nos permite nuevos retos. Pensemos en la práctica inventora de Leonardo da Vinci o en la magia óptica presente en las nubes de sus cuadros; las conexiones existentes entre los estudios ópticos de Kircher y la construcción de la Plaza Navona proyectada por Bernini; Salvador Dalí como lector adepto a los escritos de Della Porta; o las fosforescencias estelares y la fiesta de la Naturaleza en el ballet *Ode* cuyo aparato vanguardista es de Serge Diaghilev.

Parafraseando a Della Porta, solo el recorrido a través de las cosas experimentales, así sean las más pequeñas, abre, en el caso probable y favorable, el acceso hacia algo más grande¹⁶. Por su parte, Negarestani nos advierte de que “no hay línea de narración más concreta que una corriente de partículas de polvo. [...] La Tierra, como discípula rebelde del Sol, está recubierta de partículas de polvo desde dentro y del exterior. Por ello, no hay ficción más original”¹⁷. Si hay una cosa cierta es que vivimos en un tiempo —Antropoceno y Capitaloceno— en el que la Tierra se ha rebelado y muchos de nosotros con ella. Aunque habitemos en él podemos resistirnos a estos poderes exterminadores e intentar generar cambios positivos, afectivos y respetuosos para construir futuro. Como dijo Ursula K. Le Guin,

la resistencia y el cambio comienza a menudo en el arte. Desde esta convicción Leonor Serrano Rivas se pregunta, ¿qué mundos habrían sido posibles si las máquinas-artilugio de la magia natural no hubiesen caído en el olvidado reino de los objetos obsoletos?, ¿aún son posibles esos mundos?

Partiremos, ahora, de un nuevo astro solar (*El Sol está contando las rotaciones de la Tierra*). Un mecanismo-artificio tan científico como mágico, natural, artístico y teatral que es activado por la artista a partir de nuevos parámetros de magia natural. Pero antes del Sol... la oscuridad. Entremos en el truco.

CLAVES DEL TRUCO:

FUERZA OPRESORA: el Antropoceno — FUERZA QUE DISIDE: *Kainos* (en parámetros de Donna Haraway) — LA OSCURIDAD (CÁMARA OSCURA-BLACK CUBE) — POLVO DE ESTRELLAS — GIGANTES ROJAS — SUPERFICIES ESPEJEANTES — EL SOL (LUZ, ARENA, PRÓTESIS, ZANCUDOS...) — LA MAGA (PRESTIDIGITADORA)

ESPACIO 1:

*y del cerebro, ya desocupado,
las fantasmas huyeron,
y —como de vapor leve formadas—
en fácil humo, en viento convertidas,
su forma resolvieron.
Así linterna mágica, pintadas [...]*

Juana de Asbaje, *Primero sueño* (vv. 868-873,
en referencia a Athanasius Kircher), 1692¹⁸

El Espacio 1 es una caja expositiva cósmica. De ella parte la articulación discursiva del resto de espacios de la muestra —Sala de Bóvedas y Sala de Protocolo—, así como los diferentes trucos experimentales, partes sensibles o atracciones sensoriales. Al

igual que el kiesleriano *endless theatre*, en el Espacio 1 se exploran las posibilidades arquitectónicas del Museo para buscar una espacialidad no estática sino dúctil, envolvente y táctil. Proyectada mediante diferentes escalas —cósmicas, ópticas, teatrales, etc.— creando así el primer espacio mágico. De esta forma, la relación entre lo no humano (objetos, luz, purpurina, etc.) y lo humano (el público) se transforma y reinventa en la caja según el funcionamiento de los trucos. Iniciamos la experiencia partiendo de uno de los planteamientos expuestos por Della Porta en el libro IV de su primer tratado de métodos sobre magia natural¹⁹, al cuestionarnos cómo podemos ver en la oscuridad aquello que fuera está iluminado por la toxicidad lumínica del Sol del Antropoceno.

El modo operativo de los magos-científicos y de la alquimia de los siglos XVI y XVII—*Ars magna lucis et umbrae* (1645-1646) de Kircher, la ya mencionada *Magiae naturalis* o *Utriusque cosmi* (1617) de Robert Fludd— revelan el punto de partida de la caja expositiva cósmica y los trucos del Espacio 1. El negro inunda la sala convirtiéndola en *cubiculum obscurum* —así llamó Della Porta al espacio instrumental de proyección de la cámara oscura— para diluir a su paso las narrativas del Antropoceno o su magnetismo opresor. La caja o sala expositiva es ahora un espacio sin verso, presentándose la oscuridad ante nosotros como el gesto visual que lleva a cabo Laurence Sterne en *Tristram Shandy* (1759-1767) cuando “cae la noche” invadiendo la caja de texto o página de la novela²⁰, pero también en la hoja mística y alquímica *Et sic in infinitum* incluida por Fludd en *Utriusque cosmi* o en la versión suprematista *Cuadrado negro* de Malévich (1915). Disolviendo poética y visualmente la locuacidad retórica antropocéntrica en pos del *cubiculum obscurum* que permite al truco acceder a un cosmos no antropocéntrico.

En la caja expositiva o aparato cósmico surge ahora la *prima materia* ilusionista, el polvo de estrellas. El truco parte, por

igual, del estudio de las dos cajas mágicas por excelencia, la linterna mágica —de la que se creía a Kircher su hacedor e icono en 1958 de la escenografía checoslovaca— y la cámara oscura —utilizada por los magos-científicos pero también por los astrónomos Ibn al-Haytham y Maximilian Hell, el arquitecto Filippo Brunelleschi y los artistas Leon Battista Alberti o Johannes Vermeer—; en paralelo al proceso alquímico propuesto por Robert Fludd para representar el origen del Universo. Con estas claves mágico-visuales se da forma al interior de la caja expositiva cósmica. En ella surgen, o se insertan, seis *Gigantes rojas* u objetos-nebulosas que mediante la rotación de sus cuerpos no humanos son la metáfora alquímica de “la gran danza del cosmos”; así llama Carole Cusack a la percepción que Rudolf von Laban tenía del movimiento de los distintos ciclos del universo en conjunción con la naturaleza y los seres humanos²¹. Cabe señalar que esta visión también estaba presente en los primeros tratados occidentales sobre el arte del danzado o en las coreografías vanguardistas de Rudolf Steiner a partir de conceptos antroposóficos.

Las *Gigantes rojas* constituyen el reflejo químico y poético del Universo. Y su danza de rotación nos armoniza con lo celeste y terrestre. Como la astrofísica Eva Villaver nos recuerda en su *Economía circular en el espacio*, “a menudo afirmamos que somos polvo de estrellas. En realidad somos algo mucho más etéreo: el crisol donde se han mezclado sus vientos”²². Serrano Rivas es conocedora de esta economía circular generada en las nebulosas planetarias o nebulosas gigantes como NGC 3372, a partir del fenómeno conocido como vientos estelares. Fue en 1957 cuando Margaret Burbidge y su equipo de investigación demostraron —con la publicación del artículo B2FH— que los elementos químicos biogénicos (oxígeno, hidrógeno, carbono, azufre y nitrógeno), los futuros hacedores de vida, se generan en el corazón de las estrellas a millones de grados. Como un gran caldero alquímico calentado colectivamente y al unísono por minúsculas llamaradas magnéticas. Recordemos el grabado

Schema corporis solaris (1635) de Kircher con sus diminutas llamas y explosiones.

Posteriormente, la materia estelar rodea la superficie de los cuerpos celestes y el polvo se une a la gran danza del Universo, al ser movida o empujada por estos vientos (tenues, explosivos, esféricos, etc.); y así la vida es inyectada en el medio interestelar. De ahí la importancia del polvo expuesta en el nuevo materialismo. Ya dictaminó Burbidge usando una cita shakesperiana de *El rey Lear* que “las estrellas rigen nuestra condición”, pues estamos formados con su polvo. Este principio marca la disposición, así como la composición material y química de las seis danzarinas nebulosas. Formadas por una gran superficie-placa (lo macro) que encierra una pequeña pieza crisol de vida estelar-terrestre (lo micro). Recordemos, ahora, los versos de inspiración kircheriana de Asbaje: “nacida sombra, al cielo encaminaba/ escalar pretendiendo las estrellas;/ si bien sus luces bellas/ exentas siempre, siempre rutilantes”²³.

Su manufactura se realiza mediante dos placas de vidrio sometidas a altas temperaturas que guardan en su interior una historia química de pigmentos alterados —remitiendo su construcción al modo operativo de las diapositivas usadas en las linternas mágicas del siglo XVII—; mediante una suerte de alquimia contemporánea. Recordemos que la alquimia, tal y como la conocemos, se transfirió del árabe al occidente cristiano por tierras toledanas en 1144 con el *Liber de compositione alchemiae*. Este proceso de artes alquímicas aplicadas es un reflejo poético y estético de la economía circular del espacio. La maga juega con elementos químicos como los silicatos²⁴ presentes en el polvo estelar pero también en el cuerpo humano y en el interior del mecanismo-artificio solar (*El Sol está contando las rotaciones de la Tierra*). El truco se materializa cuando la evolución química del universo se convierte en abstracción coloreada. Y los objetos-nebulosas inician su rotación. Como sugirió Vera Rubin, las galaxias podrían estar rotando

alrededor de centros desconocidos. Sigamos, pues, las rotaciones de los objetos-nebulosas en busca de nuevos centros desconocidos.

Las superficies espejeantes son el siguiente truco del Espacio I. Ahora, el ojo humano activa el instrumento que recubre distintas paredes de la sala operando como fantasmagoría táctil y coloreada del reflejo. Como en el grabado del zoótropo de John Bate en *The Mysteryes of Nature and Art* (1635), el espectador es situado en el interior del aparato sintiendo el extrañamiento espacial y sensorial que conlleva la danza de las figuras —o reflejos móviles— en su retina. En *El público* (1933) de Federico García Lorca la figura de cascabeles danza con la figura de pámpanos en el cuadro segundo: “¿si yo me convirtiera en nube? yo me convertiría en ojo”; “¿si yo me convirtiera en pez luna? yo me convertiría en cuchillo”, etc. Pero, volvamos al espejo teatral y su historia. El estudio occidental de la óptica y la ciencia que estudia los espejos aparece de forma incipiente en el siglo III con la *Catóptrica* de Euclides. Es entonces cuando se empieza a intuir que las superficies espejeantes pueden operar como transformadoras del espacio que habitamos o nos rodea.

Aunque las primeras vanguardias son clave para entender las conexiones entre el arte actual y los estados de inmaterialidad, umbral e hipnosis de la magia, desde la Antigüedad los pequeños espejos —superficies de metal pulimentado— han provocado estados de trance y sensaciones sobrenaturales. Además, claro está, de ser una prótesis inquietante al copiar de forma mimética la realidad. No es extraño, por tanto, que Herón de Alejandría diera origen al artefacto del espejo teatral, uniéndolo para siempre a las artes escénicas. O que Séneca hablara del uso de las superficies espejeantes para revestir paredes o habitaciones —un deseo que compartió Marcel Duchamp—²⁵; además, este señaló su importancia como indicador social y económico de clases.

El espejo teatral es un dispositivo o ensamblado de superficies espejeantes, y sus partes —los espejos— constituyen el espacio liminar del que hablaron Gilles Deleuze o Michel Foucault. Dentro de la magia natural los usos del espejo son muchos y variados, van desde la ampliación del espacio escénico como juego óptico, hasta la transmutación del cuerpo humano en cuerpo animal —mediante un dispositivo de espejos planos, brujos y curvos inventado por Kircher—, sin olvidar los cilindros que crean anamorfosis o el kircheriano *Theatrum polydicticum*. Por su parte, Della Porta inventó una máquina catóptrica *infinita* usando la indagación plástica, de hecho, la fabricación del aparato constituye un prodigio visual pues su interior esconde un sinfín de luces cual estrellas destellantes.

Una de las páginas de *Magiae naturalis* impresa en Núremberg en 1715, concretamente la del frontispicio, nos muestra a Della Porta en su laboratorio de experimentación. Entre otras curiosidades, observamos el Sol calentando un artefacto alquímico de destilación de elementos y un teatro de espejos. Para los magos-científicos los rayos del Sol eran un asunto de suma importancia. En el libro IX de *De refractione*, publicado en 1593, Della Porta analizó las características ópticas de los rayos solares y sus colores. No es de extrañar que en el capítulo *De coloribus ex refractione* el mago dibuje de forma estilizada al Sol reflectando sus rayos sobre la Tierra. Si para Della Porta los colores del arcoíris son apreciables en el prisma de cristal, en *Magia natural* los rayos de la máquina-artefacto solar inundan la segunda sala del Espacio I. Estos rayos se materializan ante el visitante transmutando el espacio y reflectando su luz artificial sobre los cuerpos (humanos, no humanos). Generando una sinfonía visual-abstracta mediante el estudio cromático del vídeo y sus alteraciones en el medio espacial. Recordando, por igual, a los cromopianos vanguardistas o a los experimentos kircherianos sobre música y color expuestos en *Musurgia Universalis* (1650). Los rayos, a su vez, modifican la percepción óptica del nuevo sol creado por la maga —el vídeo— que

se proyecta en el interior de la caja cósmica expositiva excediendo los límites de la pantalla.

La astronomía moderna representa el Sol con el símbolo del circumpunto (☉ U+2609). Al igual que la alquimia como Basilus Valentinus muestra en su obra *Azoth* publicada el 1659. El ☉ está formado por un círculo con un punto en el centro y representa la relación entre el macrocosmos y el microcosmos. Existiendo, a su vez, en su simbología, una íntima correspondencia entre lo celeste y lo terrestre o el cuerpo humano y el espacio que lo envuelve. Según los astrónomos, el Sol está rodeado por la llamada corona solar que se nutre, entre otras fuentes, de la energía de los campos magnéticos de la propia estrella. Como el resto de estrellas y nebulosas, el Sol guarda el secreto del truco cósmico en su interior. Y como el sol de la maga debemos adentrarnos en su núcleo para comprenderlo. Mientras tanto, sus vientos soplan de manera tenue y rápida haciendo danzar con su movimiento al polvo estelar, dando comienzo la evolución alquímica del Universo.

Polvo, polvo, polvo... todo es polvo de color. Afirma Nega-restani que “las partículas de polvo proceden de rincones oscuros nunca pisados, de territorios diferentes (campos de narración) y de dominios de peligros invisible”²⁶. Mientras las partículas de polvo-purpurina danzan armónicamente en el vídeo mediante una serie de movimientos suaves, lentos y colectivos, sentimos las cenizas de las generaciones pasadas como abstracción fosilífera. Siendo la única materia que tras-pasa los muros del Espacio 1 para adentrarse en la Sala de Bóvedas. Algo ha cambiado. Un centro desconocido produce en nosotros una poderosa fuerza rotacional no antropocéntrica. Ahora *El Sol está contando las rotaciones de la Tierra*. Esta nueva máquina opera al mismo tiempo como reloj solar de inspiración kircheriana, como linterna mágica al proyectar el vídeo en las diferentes superficies espejeantes, y como máquina catóptrica que encierra todo un no mundo cósmico y escénico

en su interior. El nuevo sol —o vídeo— es una máquina-artilugio de construcción taumatúrgica que amalgama tres instrumentos cósmico-teatrales para crear una nueva escena crítica y poética. Como Kircher o Della Porta, Leonor Serrano Rivas instala la magia dentro del mecanismo técnico y el artefacto se activa cuando el visitante entra en el *cubiculum obscurum*.

Al ser una máquina catóptrica, dentro de una caja expositiva cósmica, el vídeo opera como una intra-caja escénica. La máquina o caja de la época barroca —también llamada teatro catóptrico— estaba compuesta por dos elementos: los espejos que revestían el interior o lados de la caja y un suelo escénico en la base. Al igual que ocurre con el caleidoscopio de David Brewster —basado en las investigaciones de los magos-científicos de los siglos XVI y XVII— patentado en 1817, el juego de reflejos que producen los espejos en el interior de la caja es una de las claves para activar el truco ilusionista. Claro que, como sugiere uno de los estudios²⁷ de Erkki Huhtamo sobre caleidoscopios y arqueología medial, ¡el mundo entero es un caleidoscopio! El de la maga no es una excepción... un no mundo galvanizado por su acción feminista de reflejos y rotaciones descentradas. Después del polvo estelar, el vídeo lleva la mirada del visitante al suelo terrestre o base escénica de la maga. Que, a su vez, se compone de dos medios escénicos: una maqueta-objeto y el espacio habitado de una instalación²⁸. Ambos constituyen, en sí, reflejos del mundo físico que ahora llegan a nosotros como lenguaje cinematográfico (analógico-digital).

Donna Haraway pone de manifiesto —desde varias disciplinas y desde el feminismo— que la Tierra es un espacio común habitado por diferentes especies vivas y cosas inanimadas; y que estas deben coexistir en armonía. Por otro lado, en *Seguir con el problema*²⁹ utiliza el apelativo de “bichos” (*critters*) no solo para referirse a microbios y animales sino también a plantas, humanos... e incluso máquinas. Situándose en esta posición política y vital, Serrano Rivas co-trabaja en la producción del

vídeo con dos cámaras o miradas, concretamente, una cámara HD y otra cámara de 16 mm. La maga nutre el lenguaje cinematográfico de tres miradas diferentes, para conseguir una suerte de psique alquímica creadora que opera desde los parámetros intuitivos del híbrido humana-máquinas. Además, ambos componentes no humanos son entendidos como representaciones mágicas: el sol humanista (mirada analógica) (opresor y generador) remite a la hilandera solar del *Tarot de Carlos VI*³⁰, y la luna (mirada digital) (cambiante y portadora de secretos) a la astrónoma-alquimista lunar. Así, mediante la combinación de realidades y elementos —que juegan en la base escénica o mundo cósmico— se crea el vídeo o artefacto solar (no antropocéntrico). “En la oscuridad de la Luna, el Sol se dispone a salir”³¹.

Afirma Etel Adnan que los elementos naturales son opresores y oprimidos³². Al igual que el artista anónimo del siglo XV que realizó el llamado *Tarot de Carlos VI*, la maga sitúa las diferentes figuras —no humanas, humanas o híbridas— en un espacio escénico de ensoñación. El espacio instalativo es un mundo cósmico y terrestre de superficies reflectantes, movimientos cambiantes e invertidos y formas orgánicas o naturales. Todas ellas remiten a rupturas clave de la tradición escénica occidental para ser ahora transmutadas en práctica contemporánea. Desde el *endless theatre* kiesleriano, al lorquiano teatro bajo la arena, pasando por la tríada —línea, curva, elíptica— del dramaturgo del siglo XVIII Heinrich von Kleist en su teatro de marionetas. Los seres avanzan, giran, recorren la escena o activan los procesos de cambio y ruptura. En un espacio de experimentación que también recuerda a la ilustración *Magia puraftatica* incluida en *Ars magna lucis et umbrae* de Kircher, donde el instrumento mágico se combina con fósiles, vegetales, formas lingüísticas o la figura humana. Sin olvidar los estadios miméticos de Roger Caillois expuestos por Joyce Cheng en “Mask, Mimicry, Metamorphosis”³³. Al pintar los rostros de los personajes transmuta su naturaleza y rol. Mientras tanto, la mirada analógica deforma el mundo mediante reflejos o anamorfosis que permiten a

la maga romper con la modernidad artística y generar un nuevo mundo de abstracción.

El ciclo teatral del sol-máquina (no antropocéntrico) termina cuando el polvo estelar vuelve a la retina del visitante. Revelando un poético y potente paralelismo con los grabados en cobre publicados en 1778 por el físico y matemático Georg Christoph Lichtenberg en base a sus investigaciones³⁴. Nuevamente, “las figuras provocadas por la energía eléctrica positiva son diferentes a aquellas causadas por la [electricidad] negativa”³⁵. Y como la diosa Naturaleza levanta el velo estelar para mostrar al alquimista los trucos del Cosmos —recordemos el libreto del ballet *Ode* escrito en 1928 a partir de un poema del científico Mijaíl Lomonósov—, Leonor Serrano Rivas —cual Harpocrates³⁶ díscola— desvela secretos que producen nuevas formas de mirar el mundo o los mundos. Al crear un espacio político y poético liberado de la tóxica rotación magnética que producen los poderes fácticos en los tiempos del Antropoceno.

Notas

- 1 Etel Adnan, *The Arab Apocalypse*, Sausalito (California), The Post-Apollo Press, 1989. en <https://raco.cat/index.php/Artnodes/article/view/263139> [Última consulta: 27-08-2022].
- 2 Cuyo desarrollo se encuentra íntimamente conectado con el concepto de arqueología del conocimiento inaugurado por Michel Foucault a mediados de la década de 1960.
- 3 Athanasius Kircher, *Mundus subterraneus*, tomo I, Ámsterdam, 1668. Disponible en <https://archive.org/details/A149134MC/page/n1/mode/2up> [Última consulta: 28-09-2022].
- 4 Jussi Parikka, “New Materialism of Dust”, en *Artnodes*, nº 12, diciembre de 2012. Disponible
- 5 Reza Negarestani, *Cyclonopedia. complicity with anonymous materials*, Melbourne, re-press, 2008, p. 88. Trad. cast. de la autora.
- 6 Etel Adnan, óp. cit. Trad. cast. de la autora.
- 7 Así los llama Siegfried Zielinski en *Arqueología de los medios. Hacia el tiempo profundo de la visión y la audición técnica* [*Archäology der Meiden: Zur Tiefenzeit des technischen Hörens und Sebens*, Hamburgo, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2002],

- Colombia, Ediciones Uniandes, 2011, p. 63. Trad. cast. de Alvaro Moreno Hoffman.
- 8 Aunque la primera edición de *Magiae naturalis* data de finales de la década de 1550, ya en el siglo XV encontramos figuras como la de Giovanni Fontana, médico, inventor e ingeniero veneciano apodado el mago. Como apunta Javier Fernández Santos en su tesis doctoral *Magia y cine: del espectáculo mágico al cinematográfico* (2013), algunos autores señalan que el concepto real de linterna mágica proviene de 1420, concretamente de la obra del humanista Giovanni Fontana *Bellicorum Instrumentorum Liber*, publicada en Múnich por Bayerische Staatsbibliothek.
 - 9 En la actualidad, debemos poner en crisis el concepto de “conocimiento occidental” y reflexionar sobre la supuesta occidentalidad de estos saberes entendidos hoy como europeos. En lo relativo a la magia natural estos conocimientos son, las más de las veces, una suerte de crisoles multiculturales que posteriormente han sido absorbidos por la historiografía occidental hegemónica.
 - 10 Rudi Visker, “Fascination with Foucault: Object and desire of an archaeology of our knowledge”, en *Angelaki*, vol. 1, nº 3, 1996, pp. 113-118. Aunque el término ha sido popularizado por Siegfried Zielinski, óp. cit., pp. 17-53.
 - 11 Interconexión o frontera común entre sistemas, conceptos y seres humanos. Véase Siegfried Zielinski, óp. cit., p. 10.
 - 12 Al incluir en sus libros de métodos o en las demostraciones públicas el componente lúdico de los trucos o determinados subterfugios teológicos de forma deliberada y consciente para eludir a la Inquisición, así como las distintas represalias o castigos desde el ámbito político y religioso.
 - 13 Siegfried Zielinski, óp. cit., p. 4.
 - 14 Umberto Eco, *Arte y belleza en la estética medieval* [*Arte e bellezza nell'estetica medievale*, Milán, Bombiani, 1987], Barcelona, Lumen, 1999, pp. 68-98. Trad. cast. de Helena Lozano Miralles.
 - 15 Siegfried Zielinski, óp. cit., p. 87.
 - 16 Véase Giovanni Battista della Porta, *Magiae naturalis. Libri XX*, Nápoles, 1581, intr.
 - 17 Reza Negarestani, óp. cit., p. 88. Trad. cast. de la autora.
 - 18 Sor Juana Inés de la Cruz (Juana de Asbaje), *Segundo tomo de las obras de soror* [sic] *Juana Ines de la Cruz*, Madrid, Imprenta de Ángel Pasqual Rubio, [1692] 1725, p. 180. Disponible en <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000260616&page=1> [Última consulta: 29-09-2022].
 - 19 Véase Siegfried Zielinski, óp. cit., p. 126; y Giovanni Battista della Porta, óp. cit., p. 141. Cita referida: “cómo se puede ver en la oscuridad aquello que afuera está iluminado por el Sol y en especial con sus colores”.
 - 20 Marcela Labraña Cortés, “Curiosas páginas negras”, en *TRANS-Revue de littérature générale et comparée*, 19, 2015. Disponible en <http://journals.openedition.org/trans/1108> [Última consulta: 07-08-2022].

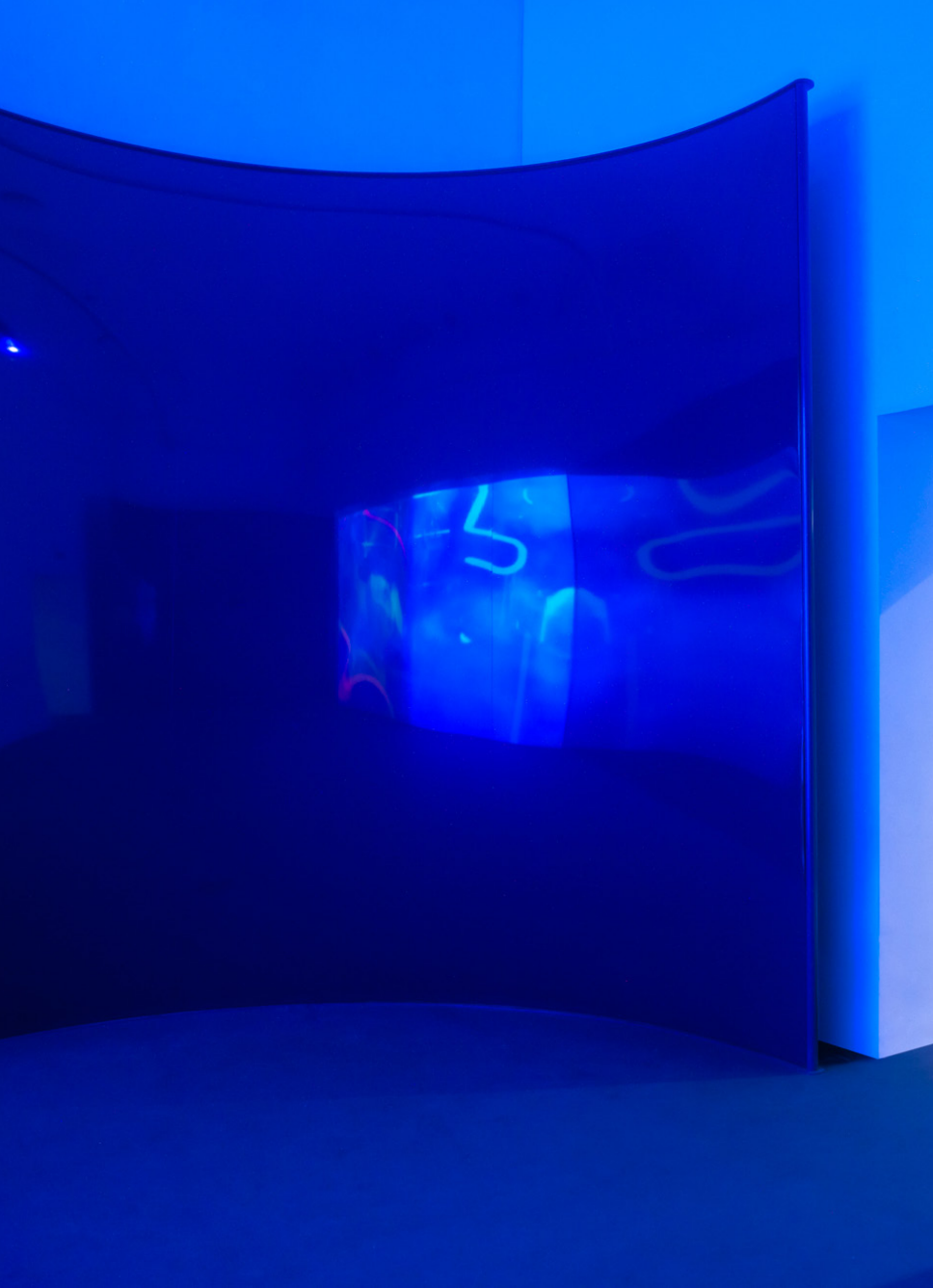
- 21 Véase Alicia Navarro, “Danzas cósmicas, entre lo terrenal y lo sideral. De los ritos místicos vanguardistas a los cuerpos brujeriles y sus conjuros”, conferencia pronunciada el 6 de noviembre de 2021 en el Seminario Internacional Danza, esoterismo y vanguardias, celebrado en el Museo Picasso Málaga; y Carole M. Cusack, “The Contemporary Context of Gurdjieff’s Movements”, en *Religion and the arts*, vol. 21, nº 1/2, 2017, pp. 96-112. Disponible en <https://doi.org/10.1163/15685292-02101004>.
- 22 Eva Villaver, “Economía circular en el espacio: polvo en el viento”, en *El País*, 28 de abril de 2021. Disponible en <https://elpais.com/ciencia/2021-04-28/economia-circular-en-el-espacio-polvo-en-el-viento.html> [Última consulta: 07-08-2022].
- 23 Véase Bryce Maxey, “La iconografía de *Ars magna lucis et umbrae* en *Primero sueño* de Sor Juana”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 49, 2020, pp. 321-334. Disponible en <https://doi.org/10.5209/alhi.73134>; y Sor Juana Inés de la Cruz (Juana de Asbaje), óp. cit., p. 158.
- 24 Las estrellas expelen granos de polvo (partículas de silicatos o carbonáceas) al medio interestelar. Según el Observatorio Chandra de Rayos X (CXC) de la NASA el 73% de los átomos del cuerpo humano provienen de la explosión de estrellas masivas; el 16,5% del ser humano es producto de la muerte de estrellas de baja masa; el 9,5% de los átomos humanos llegaron de la fusión del Big Bang, la gran explosión que creó el universo; y el 1% de los átomos del ser humano son parte de la explosión de enanas blancas.
- 25 Almudena López Villalba, “Dentro del espejo. La máquina catóptrica o espejo teatral”, en *Acotaciones: revista de investigación teatral*, nº 42, 2019, pp. 13-34. Disponible en <https://doi.org/10.32621/acotaciones.2019.42.01> [Última consulta: 08-09-2022].
- 26 Reza Negarestani, óp. cit., p. 88. Trad. cast. de la autora.
- 27 Erkki Huhtamo, “‘All the World’s a Kaleidoscope’. A Media Archaeological Perspective to the Incubation Era of Media Culture”, en *schermi/screens*, nº 55, 2014, pp. 139-153. Disponible en <https://doi.org/10.4000/estetica.982> [Última consulta: 27-08-2022].
- 28 Tanto la maqueta como la instalación *Teatro sin fin* fueron realizadas por Leonor Serrano Rivas en Intermediae Matadero Madrid, del 4 diciembre 2019 al 19 julio 2020.
- 29 Donna J. Haraway, *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno* [*Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthuluceno*, Durham, Duke University Press, 2016], Bilbao, consonni, 2019. Trad. cast. de Helen Torres.
- 30 *Triumphorum ludus o carte da trionfi*, que alrededor de 1500 se conocerán bajo el término *tarocchi* o tarot, aparecen como una expresión de la cultura humanista. Estos fueron juegos educativos y, a veces,

iniciáticos o esotéricos. Al ser creados por estudiosos abundaron en alegorías, símbolos y emblemas, difundiendo así los principios de la cultura humanista. Estos buscaban una comprensión cósmica del conocimiento a través del lenguaje visual. Veáse <http://expositions.bnf.fr/renais/arret/3/index.htm> [Última consulta: 01-09-2022].

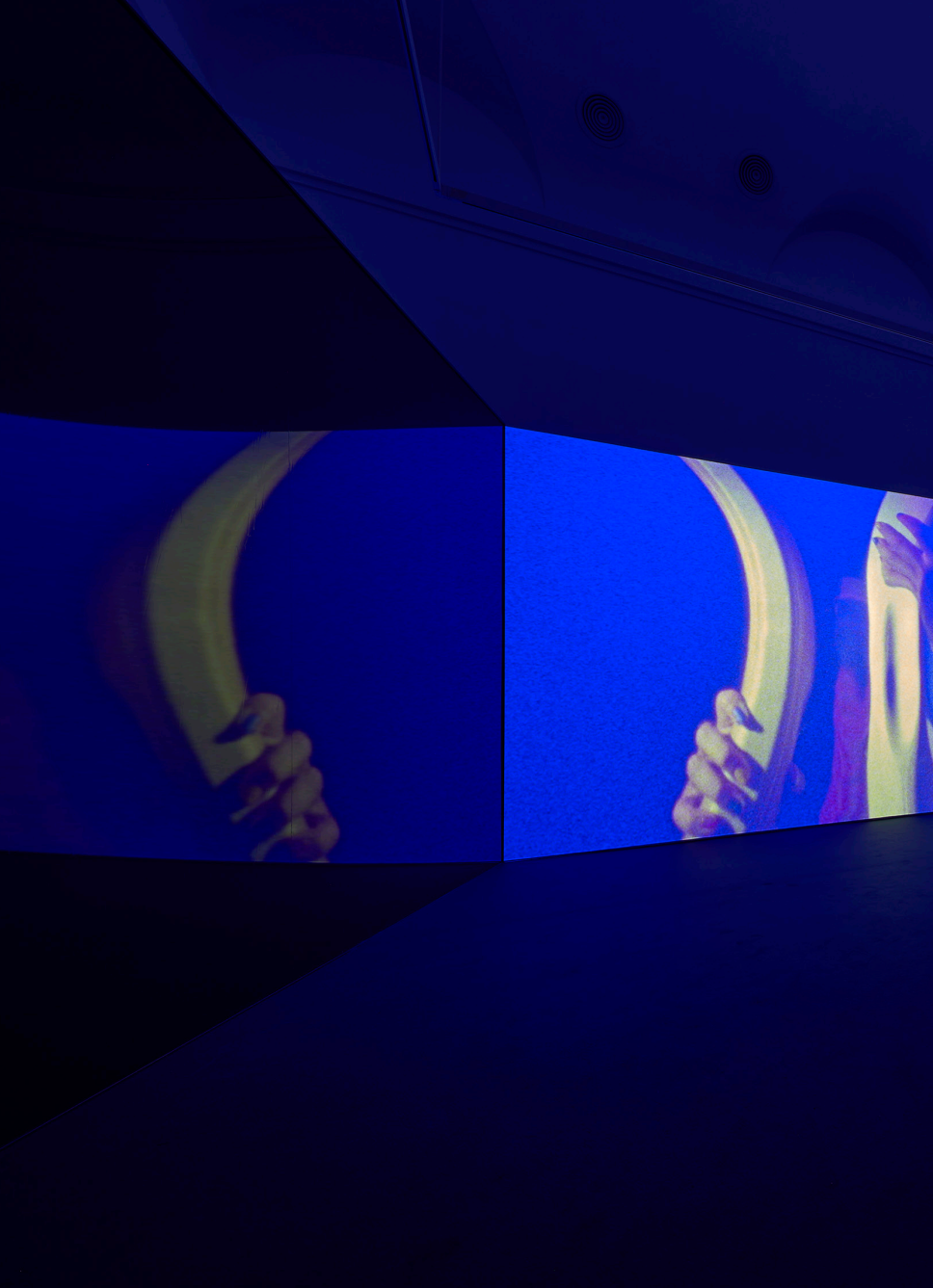
- 31 Sallie Nichols, *Jung y el tarot. Un viaje arquetípico* [*Jung and Tarot: An Archetypal Journey*, Newburyport (Mass.), Red Wheel/Weiser, 1980], Barcelona, Kairos, 1989, p. 444. Trad. cast. de Pilar Basté López-Sagredo.
- 32 Etel Adnan, óp. cit.
- 33 Joyce Cheng, “Mask, Mimicry, Metamorphosis: Roger Caillois, Walter Benjamin and Surrealism in the 1930s”, en *Modernism/modernity*, Johns Hopkins University Press, vol. 16, n° 1, 2029, pp. 61-85.
- 34 Georg Christoph Lichtenberg, *De nova methodo naturam ac motum fluidi electrici investigandi*, Gotinga, Jo. Christ. Dieterich., 1778, pp. 19-21.
- 35 Siegfried Zielinski, óp. cit., p. 225.
- 36 Referencia visual a la imagen de Harpocrates en Athanasius Kircher, *Oedipus aegyptiacus*, 1652. Disponible en <https://archive.org/details/A027084> [Última consulta: 09-09-2022].

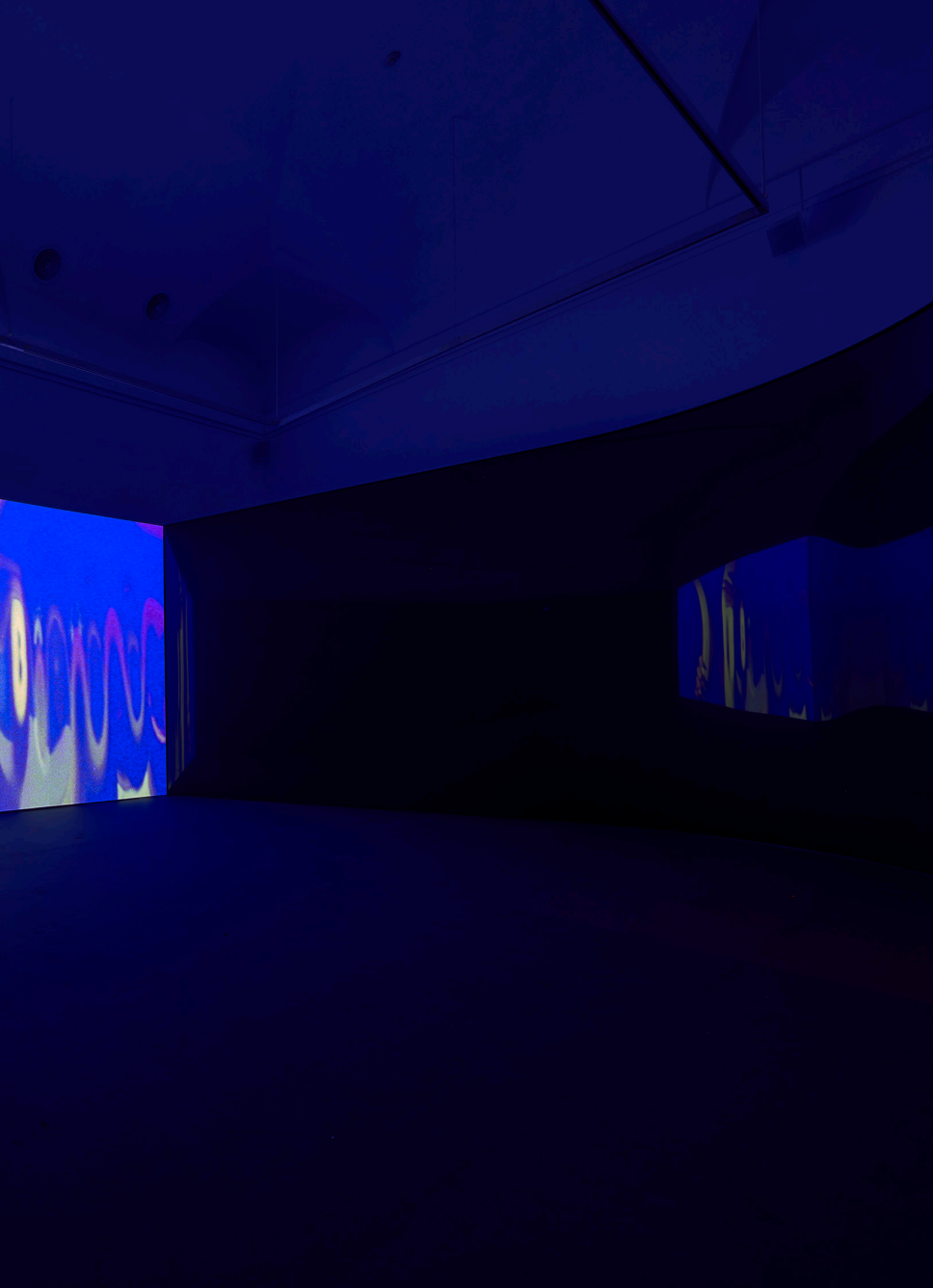






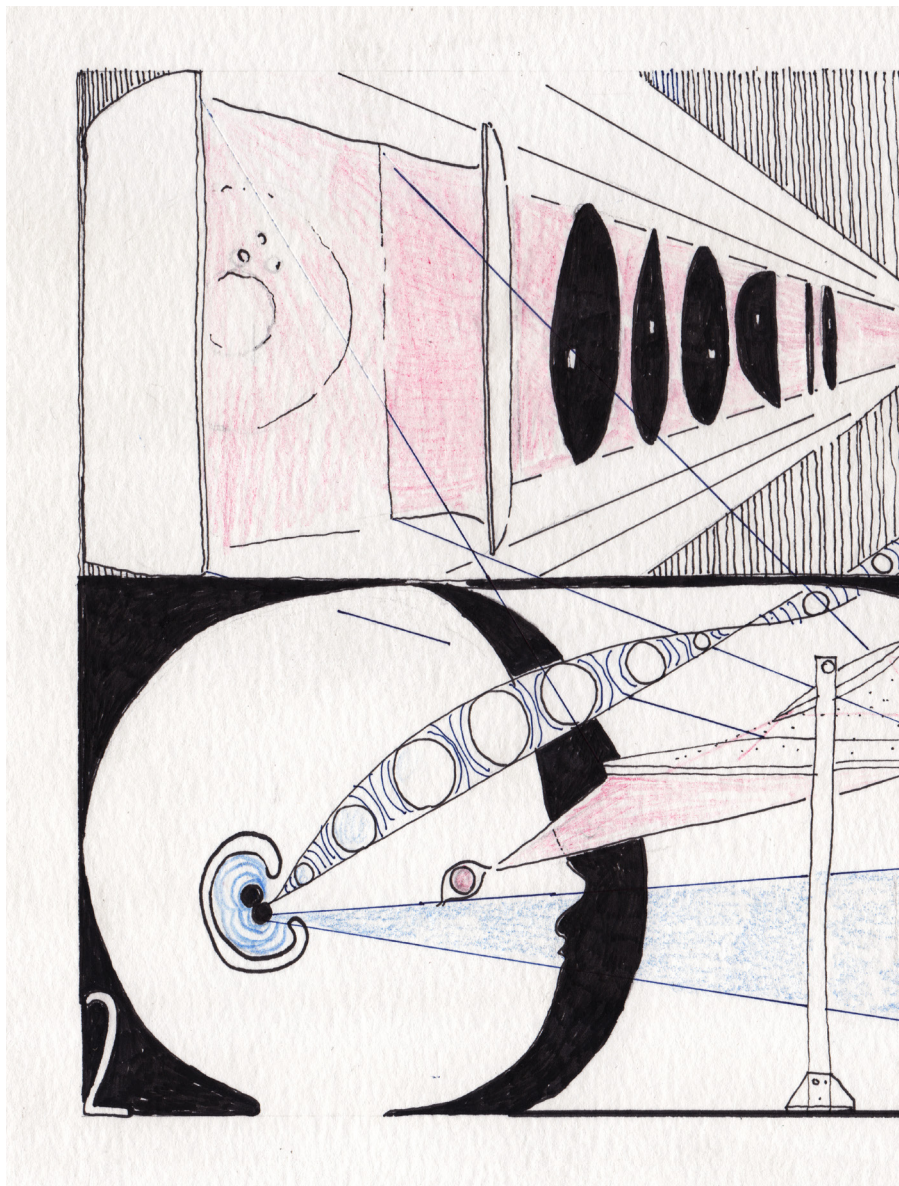




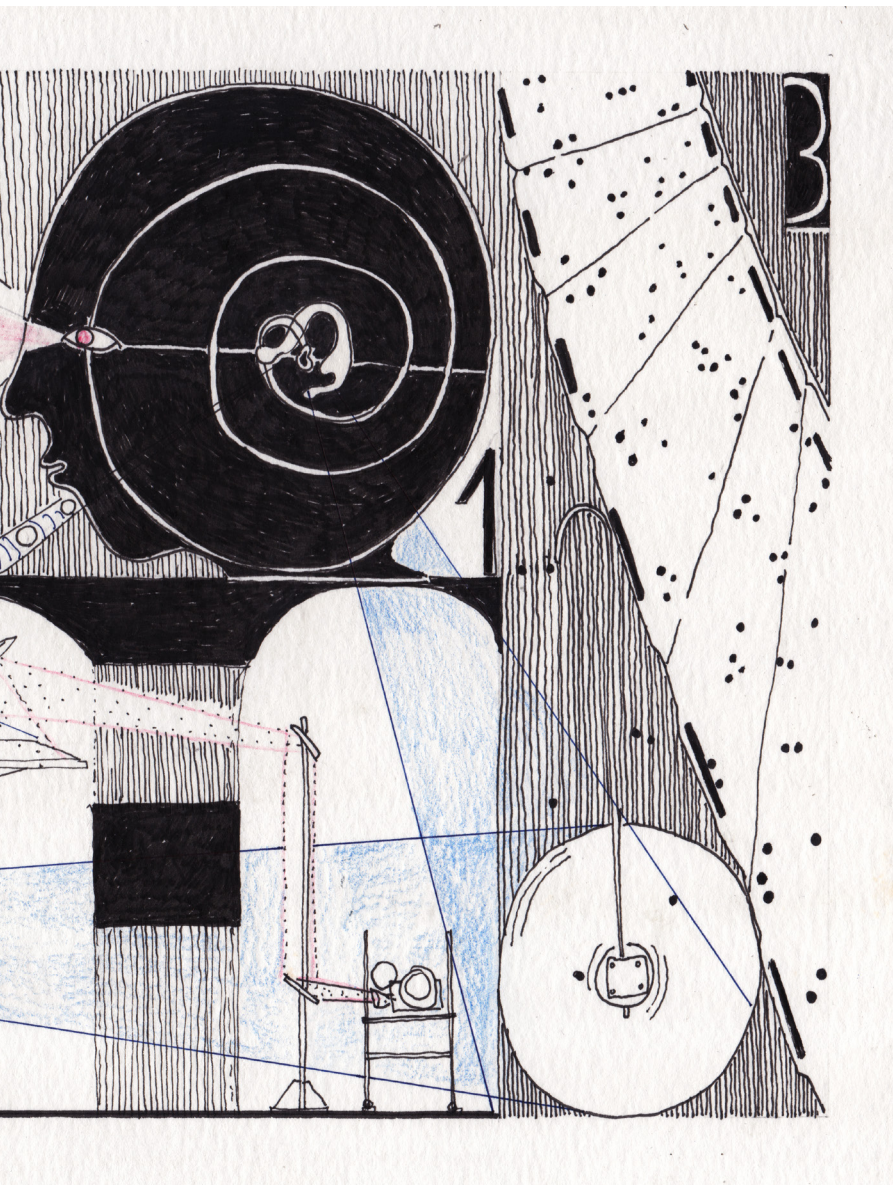








Diego Delas, *Un diagrama visualsónico para Leonor*, 2022.



2.

Y es entonces cuando la referencia a la naturaleza
se sustituye por la referencia humana.

Los hombres que antes actuaban a nivel del mar
actúan ahora por encima o por debajo del nivel de la

[mirada.

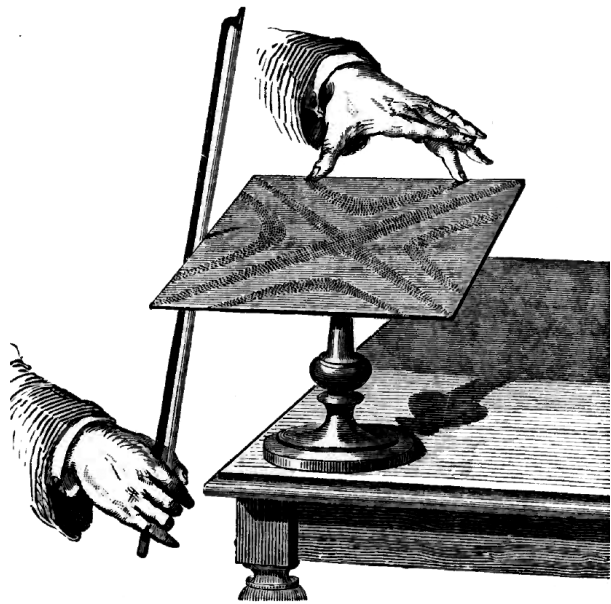
Y digamos que: por encima del nivel de la mirada actúa
quien espera que los elementos divinos,
el azar y el destino, resuelvan lo que la psicología
y los utensilios no logran comprender.

En la **Sala de Bóvedas** se muestra un segundo *instrumento para la imaginación*. Mientras que en el Espacio 1 la imagen se expandía permeando la estancia y doblegando su arquitectura, aquí el haz de luz de la proyección en 16 mm se pliega para atravesar el muro y, mediante un juego de reflejos, aparece al otro lado sobre una pantalla suspendida.

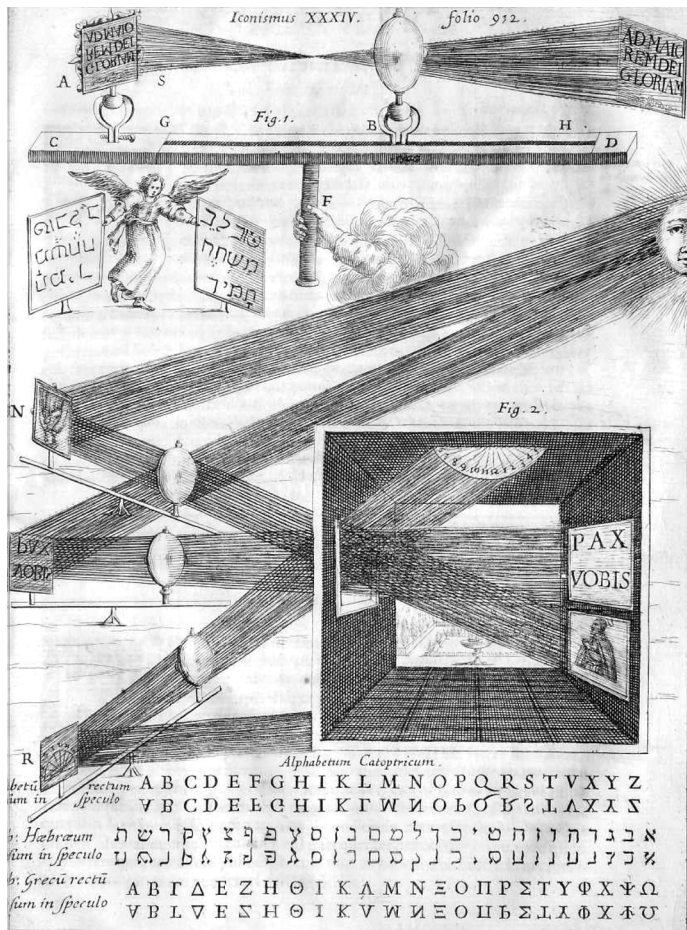
Las particularidades arquitectónicas de la sala brindan un encuentro íntimo con el truco para apreciar otra transformación: la película nos permite visualizar los efectos de las llamadas “placas de Chladni”, denominación que reciben los patrones formados por sustancias granuladas sobre una superficie plana a la que se le aplican ondas sonoras, dotando al sonido de forma. Estas imágenes encuentran su resonancia no solo con varios fotogramas de la película *El Sol está contando las rotaciones de la Tierra* proyectada en Espacio 1, sino también con las pequeñas placas vítreas dispuestas en la antesala.

Se trata, por tanto, de un doble experimento casi científico, de compleja metodología: por un lado, el haz de luz que recuerda a la linterna mágica y, por otro, el sonido que animaba la película proyectada en el Espacio 1 que ahora, reorganizándose como polvo a través de la vibración, se manifiesta como forma dinámica parlante. Aquí el ruido se convierte en imagen, y como el danzante de la película, dibuja y altera el espacio, configurando un nuevo cosmos.

Carente de edición o posproducción, la película proyectada (*Oír formas*, 2021) incorpora una suerte de performance para la cámara: lo que vemos ocurre y se grabó en ese orden, encendiendo y apagando la cámara, sin editar ni cortar. Esta fantasmagoría, o ilusión de los sentidos, aparece como una luz antigua que nos remite al viejo truco ilusionista, normalmente utilizado en teatro, conocido como *Pepper's Ghost*, efecto considerado en muchas ocasiones como uno de los primeros pasos hacia la invención del cine. Dicho truco se adapta en esta Sala de Bóvedas de una manera muy específica, tal y como se describe en antiguos tratados sobre la pericia en el engaño de la visión, pareciendo todo el edificio albergar un truco para un ojo colocado en diferentes lugares al mismo tiempo.



Amédée Guillemin, *The Forces of Nature*, Londres, McMillan and co, 1872, p. 175.



Dream Baby Dream¹

Antonio Menchen

Algunas de esas líneas se acercan a mi ojo en la oscuridad, lo ciegan. Se mueven de un lado a otro de manera incesante, cambiando de color del rojo al verde, al azul. Vuelven a negro. Atraviesan la ropa, atraviesan cada uno de esos cuerpos que están ante mi, siluetas. La falta de luz los recorta, aplanando los detalles de sus rostros, de su cabello y vestidos, todos por igual y todos en movimiento. Las líneas brillan en contacto con el espacio, como si fueran sólidas, como si el pigmento que les da color estuviese suspendido en el aire. Parece que podemos atrapar las partículas, usar nuestras manos para modelarlas, para interceptarlas, pero esas líneas no dejan de ser más que luz. Se desvanecen, son como polvo, desaparecen entre el calor que desprende cada una de las personas que se encuentra en la discoteca. Esa condensación las expande, las extiende, ensancha las líneas que vibran al ritmo de la música. Una coreografía de cabezas y hombros en movimiento, sucesivos, precisos. Comenzamos a escuchar al cuerpo, aunque nuestra mente está solamente ocupada en sentir o pensar a través de él. Ese a través es similar a un atravesar, a un transitar la oscuridad como en esa divisa alquímica medieval que decía “a lo oscuro, por lo más oscuro; a lo desconocido, por lo más desconocido”². Recurrir a la oscuridad para alcanzar aquello que necesita luz, la mirada, el ojo y el cuerpo y así recomponer la distancia entre la memoria y lo olvidado, pero también entre lo realmente vivido y lo que se ha soñado. Me distraigo recreando en mi cabeza una maqueta de aquella sala, una miniatura donde recorro todas sus paredes, cada una de sus esquinas. Así, también reproduzco la humedad del ambiente, un pavimento resbaladizo, los gestos de la gente, cada *beat*, la falta de luz. La memoria sirve, como diría César Aira sobre el escritor argentino Copi, para pensar lo que pasó, aunque para Copi la memoria pasa en presente, en lo que está sucediendo,

y de ahí que el pasado se convierte en miniatura, que se convierta en instante, en relámpago, como comenta Aira³.

Hace calor en Madrid, es verano y nadie piensa en salir de aquel sótano. Son cerca de las nueve de la mañana; la música sigue sonando y la gente continúa bailando, sudando, algunos fuman mientras bailan, otros beben, muchos se abanicán al ritmo de la música, incluso alguno duerme apartado de la zona de baile tendido en un sofá. Afuera solo espera una ciudad vacía y el sol. Durante toda la noche las imágenes se han ido sucediendo una tras otra, de un modo rápido, no casual, pero con tanta movilidad que poco a poco van desmenuzándose en mi mente como una multitud inagotable de partículas de diferentes formas, texturas y colores. Se funden y mezclan con una cronología que intercala distintos momentos, permitiendo que en cuanto se disipa una imagen le suceda otra y en la que no se entiende bien qué vino antes y qué después. Sigo en la pista de baile, justo delante de donde se encuentra el *dj*. Noto los cuerpos a mi alrededor, su calor corporal, el aire que desplazan con sus movimientos, los gestos que delimitan mi área de baile. En ese momento pienso que normalmente suelo bailar o bien dándole completamente la espalda a quien elige la música o bien a un costado, girado, mirando a los que asisten a la sesión, mirando a la pista. Así es, estoy de espaldas al *dj*; por momentos me desplazo a los costados de la pista y apenas me sitúo frente a la cabina.

No lo hago por menosprecio, sino porque me gusta ver a la gente bailar. Disfruto más observando el movimiento, la vestimenta, las miradas de los que están de este lado. Admito que para mí la idea de estar bailando frente a quien elige la música tiene cierto carácter de adepto, de devoto, de *fan*, que no me entusiasma. Considero que solo la música, solo el sonido es capaz de lograr en mí un efecto similar al de contemplar el fuego de una hoguera; una imagen en constante cambio, un objeto sin forma fija. El calor que irradia nos ciega,

no podemos sostener la mirada y a la vez nos hipnotiza, nos atrae, nos retiene.

De vuelta a la pista de baile, difícilmente reconozco caras, algunas me suenan, pero nadie me es realmente familiar. Me fijo en alguien que tiene tatuado en su brazo una serpiente. Los detalles del tatuaje dibujan las escamas del reptil. Salgo de la pista de baile, me acerco a descansar un momento a las escaleras y esa persona en la que me había fijado se sienta a mi lado. Con las paredes a nuestro alrededor vibrando, comenzamos a charlar. Repetimos preguntas, algunas frases, palabras, intentamos leernos los labios, porque a duras penas escuchamos lo que dice el otro. En aquel lugar cerrado, bajo la superficie de la ciudad, las palabras vienen más lentas que las imágenes. Aturdido, consigo comentarle que en ocasiones te cruzas por diversos lugares con gente que no es protagonista de tu vida hasta que algo, que un encuentro, que alguna casualidad, que un simple movimiento, la introduce definitivamente en tu rutina. Sonríe y me contesta que lo que le describo suena como en una película.

Me agarra la mano y volvemos a la pista de baile. Las luces de colores vuelven a mezclarse con la oscuridad. Recorren nuestros cuerpos, los tiñen, los unen. Nuestros pasos de baile se vuelven más pesados, pero juntos llegamos a pensar un plano. Ahora todo pertenece a la realidad, al material sensible del momento, a todo lo que actúa y lo que reacciona, por eso pertenece a una posible imagen, a un posible plano como he leído recientemente en un texto de Deleuze. A esas horas de la mañana la memoria ya ha dado paso a vagos recuerdos. El cuerpo simplemente sobrevive, se mantiene en pie, pero he conseguido acordarme de que a comienzos del verano Julia me había enviado y recomendado la lectura de ese texto. Pensar en el plano de las imágenes-movimiento que definía Deleuze en sus clases sobre Bergson como un plano que está por todas partes, que es el conjunto de todos los posibles, un plano en

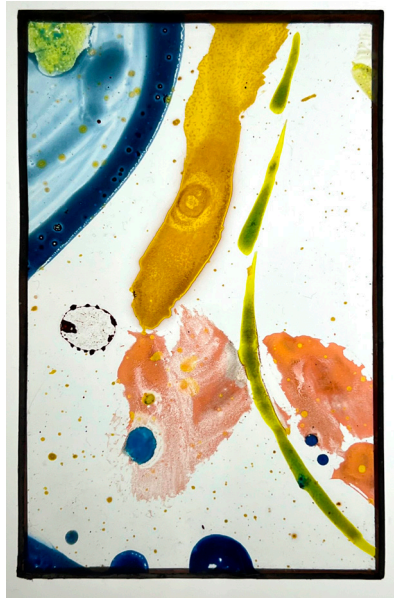
el que está todo y no hay nada fuera de él; desde una persona, pasando por moléculas o átomos⁴. Esto es, mirar a cualquier parte e imaginar o inventar ese posible plano o esa posible imagen. Hacer de la propia mirada una película posible.

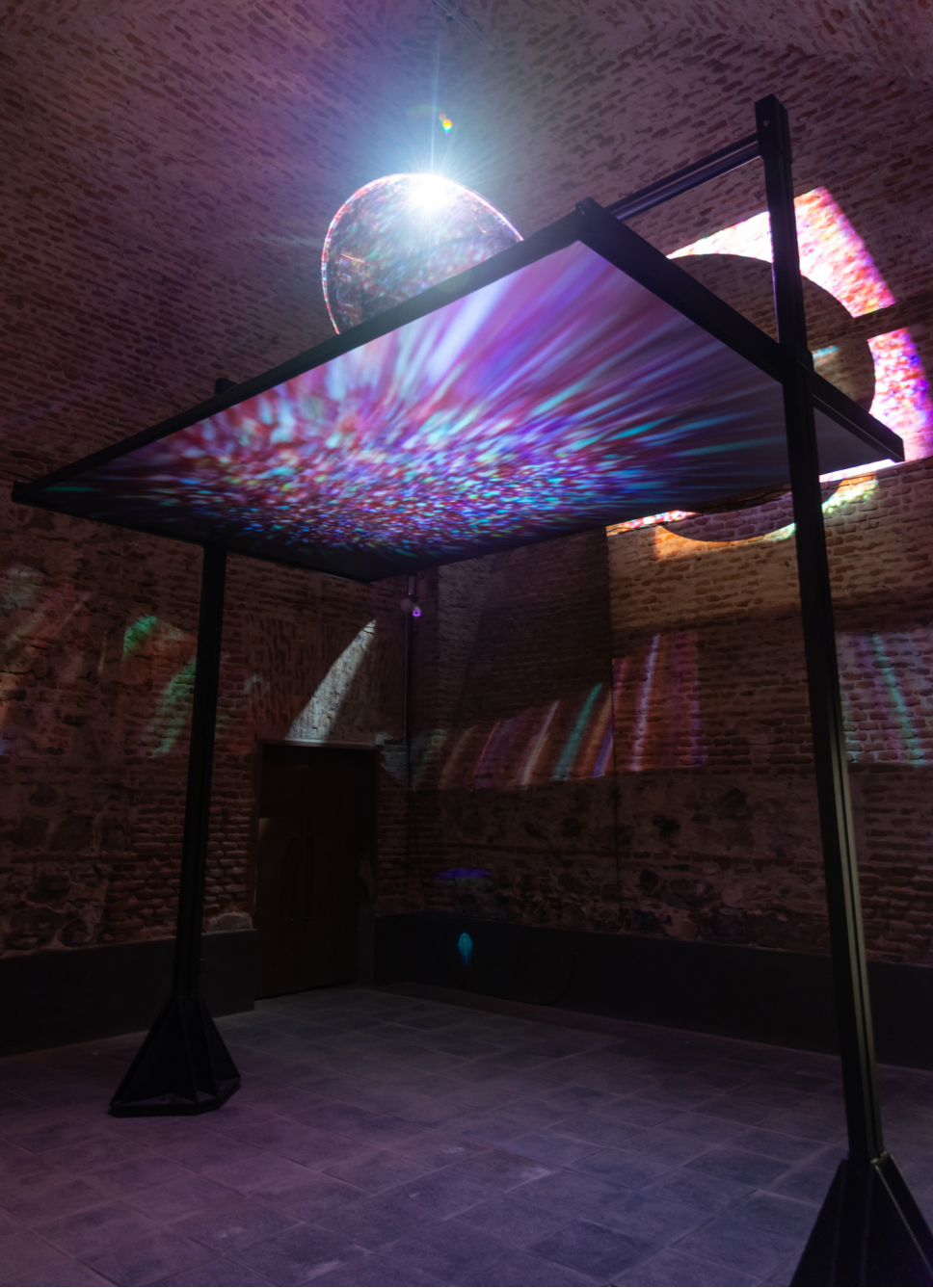
Salir de aquel sótano suponía apagar el fuego, dejar de soñar y terminar con aquel verano. Era hora de salir de allí. Subir las escaleras nos parecía una tarea compleja por el cansancio que acumulábamos, sobre todo en nuestras piernas. La distancia hasta la calle nos parecía infinita. Un recorrido donde se recopilaría en nuestra mente todo lo ocurrido aquella noche y todo aquel verano. La música seguía sonando, la dejamos atrás; ya sin ella, volvimos a la superficie y nos apartamos de la oscuridad para retomar otra luz. Observar en la calle cómo el tiempo se había comprimido y todas aquellas horas pasadas bajo tierra parecían apenas unos cuantos segundos nos desorientó. Comenzamos a caminar. Al fin, nos hemos decidido a volver a casa bajo un sol que arroja sus rayos sobre nosotros. Poco a poco nos alejamos y, como si se tratara de un destello o de un reflejo, por nuestra mente vuelve a atravesar el sonido, el movimiento, lo real y la ficción, la aventura y las imágenes de aquella noche, en definitiva, nos atraviesa la luz⁵.

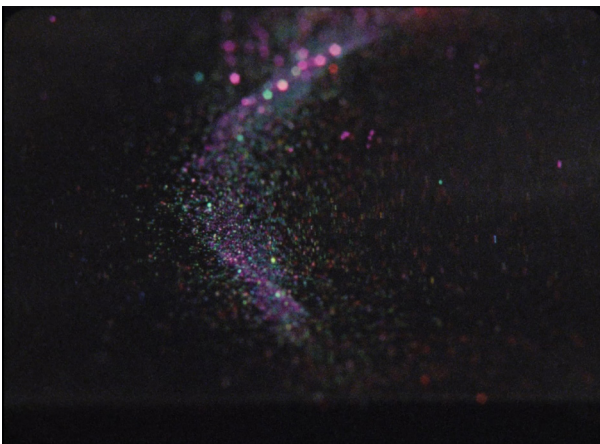
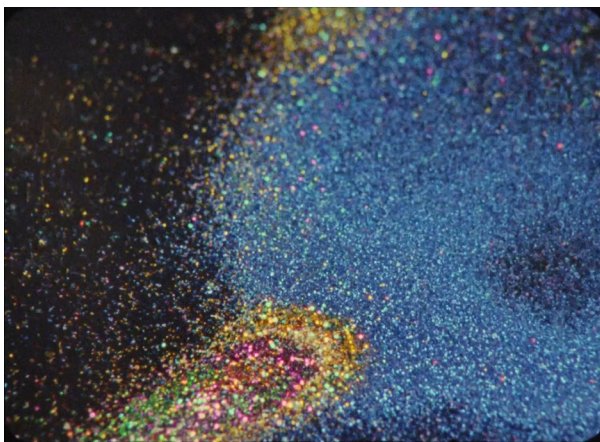
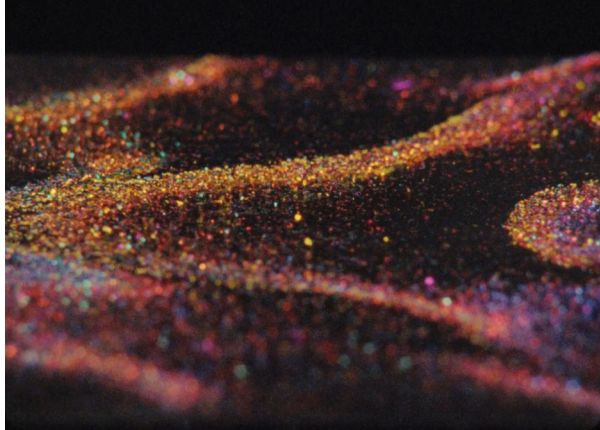
Notas

- 1 Suicide, "Dream Baby Dream", Island Records, 1979.
- 2 Marguerite Yourcenar, *Opus nigrum* [*L'oeuvre au noir*, París, Gallimard, 1968], Madrid, Alfaguara, 1983. Trad. cast. de Emma Calatayud.
- 3 César Aira, *Copí*, Rosario, Beatriz Viterbo editora, 1991.
- 4 Gilles Deleuze, *Cine I. Bergson y las imágenes* [*Cinéma I. L'Image-Mouvement*, París, Les Éditions de Minuit, 1983], Buenos Aires, Editorial Cactus, 2009.
- 5 Tomo prestadas unas palabras de la película de Jean-Luc Godard *Scénario du film Passion*, de 1982.



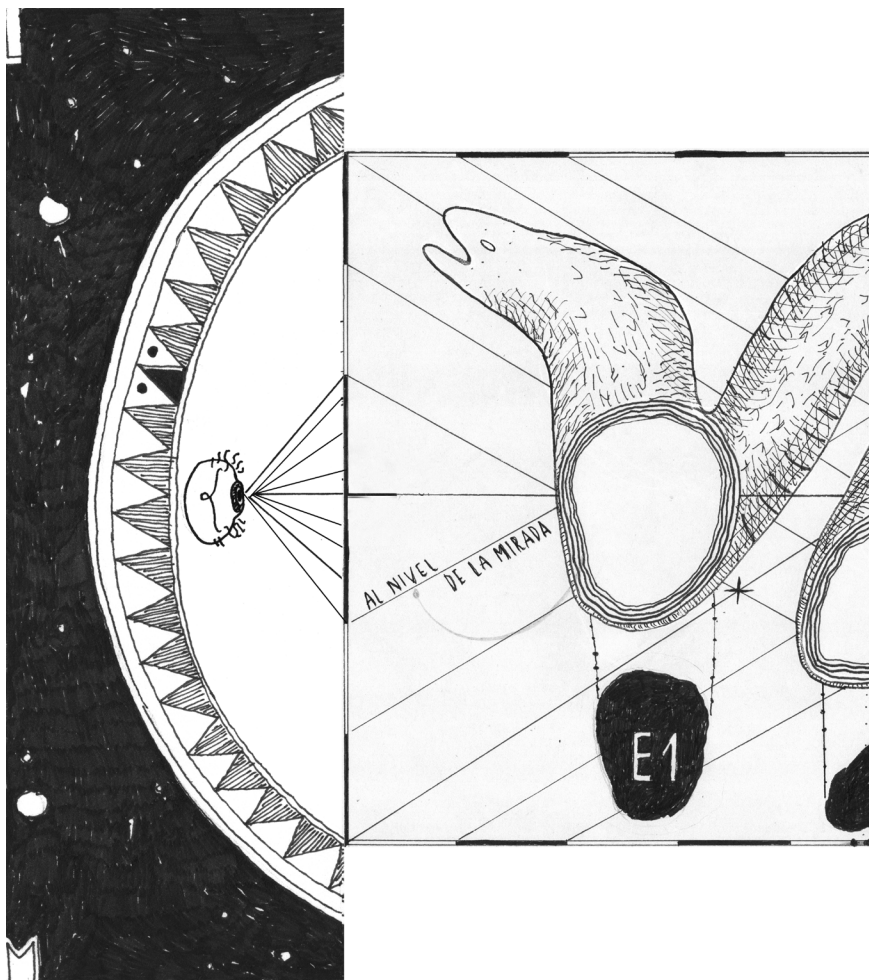




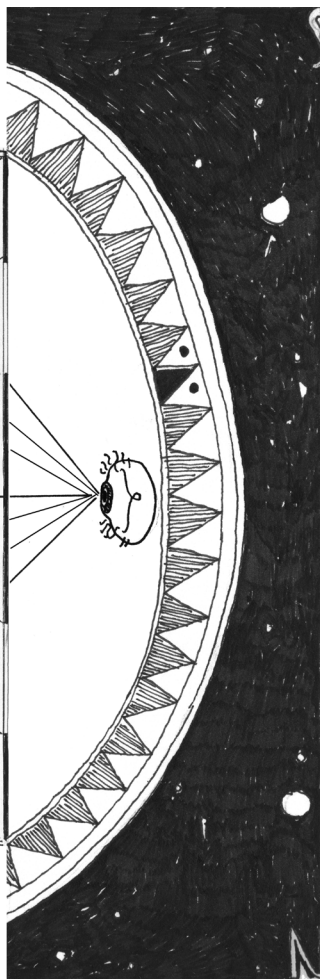
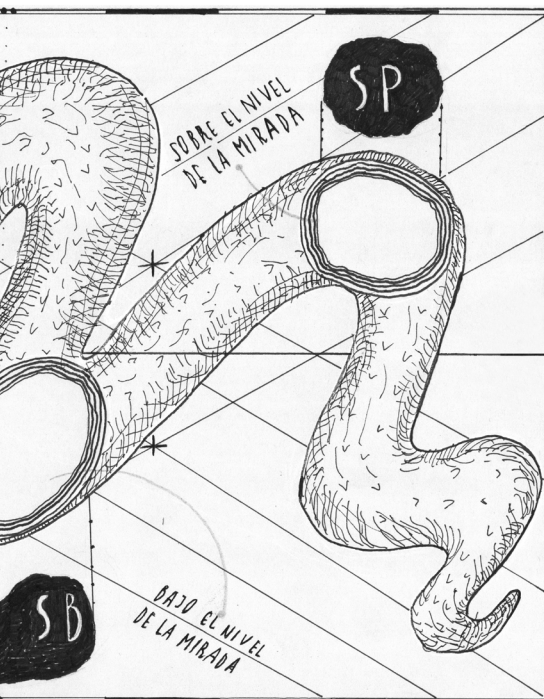








Diego Delas, *Un recorrido en sección (anguila) para Leonor*, 2022.



3.

Al nivel de la mirada, por el contrario, actúa quien cree
que los gestos humanos son aún, o son ahora,
la aceleración más fuerte
que se puede introducir en el mundo.

Quien actúa por debajo del nivel de la mirada reconoce
que el avance no ha sido suficiente
y que solo la parte animal del hombre,
o la parte que se humilla, puede resolver los conflictos.

Saltar, argumentar, reptar:
he aquí, en síntesis, las tres formas humanas
de responder a un único mundo.

(Y Bloom va a practicarlas todas.)

Magia natural concluye en la **Sala de Protocolo**. Si en el Espacio 1 la película *El Sol está contando las rotaciones de la Tierra* componía el inicio de un truco que integraba al visitante en la imagen reflejada, aquí la banda sonora es la que se materializa en imagen.

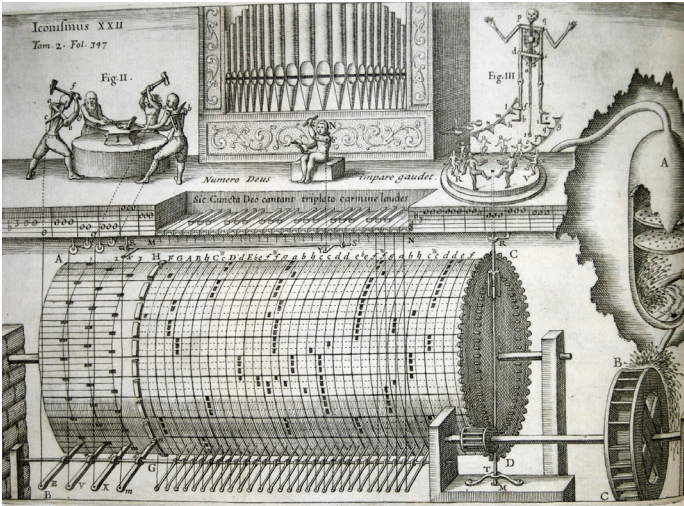
La secuencia es la siguiente: la banda sonora de la película se replica en una partitura para cajas de música que, una vez escrita, determinará la apariencia de las tarjetas perforadas utilizadas para producir en la técnica de Jacquard los tapices que cubren el suelo.

Accedemos a un doble dispositivo u aparato: uno, el del telar de Jacquard que funciona como traducción fosilizada de un canto, de tipo estático; el otro, de tipo dinámico, con las cajas de música amplificadas mediante platillos de percusión suspendidos, que replican fragmentos de la banda sonora de *El Sol está contando las rotaciones de la Tierra* cuando el visitante activa dichas cajas.

Existe una estrecha relación entre la partitura y las tarjetas perforadas. Ambas son piezas de papel rígido o cartón que contienen información abstracta representada por la presencia, ausencia y posición de agujeros en el papel. Titulada *Tablas de la Luna*, la instalación textil toma su nombre de las tablas lunares de E.W. Brown, quien trató de sintetizar en tablillas los movimientos y rotaciones de la luna, reduciéndolos a básicas representaciones anotadas en cartón de manera bastante abstracta.

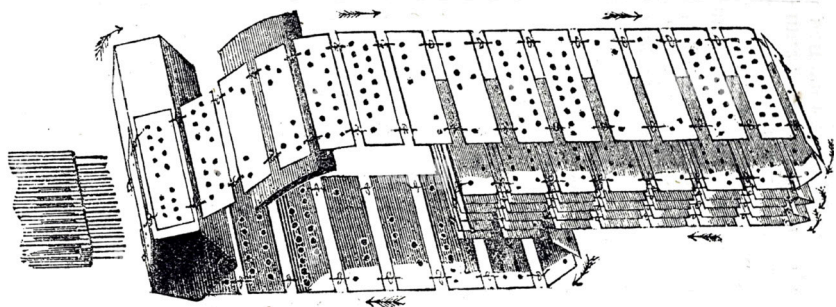
Nuestro telar se sitúa entonces entre la mente y la mano, la razón y la memoria. Se relaciona con la traducción de música en tarjetas perforadas, para luego crear un patrón que finalmente puede ser habitado, pisado, tocado, mirado y ejecutado a través de la música.

Con sus innumerables transformaciones, *Magia natural* despierta al visitante en esta sala con un canto que se apaga lentamente, un truco circular. La magia deviene telar sobre el que caminamos y sobre el que se materializan notas invisibles de un viento estelar.



Athanasius Kircher, *Musurgia vniuersalis siue Ars magna consoni et dissoni in X libros digesta*, Romae, Ex tyographia Haeredum Francisci Corbelletti, 1650, Iconismus XXII.

MACRO



Tarjetas perforadas codificadas con el patrón para el funcionamiento de un telar de Jacquard, 1843.

Tejer un nuevo cosmos: las *Tablas de la Luna*

Lotte Johnson

El escenario está preparado y se nos invita a entrar. En una austera antecámara, que podría recordar a los camerinos donde los actores o los músicos se preparan antes de salir a escena, encontramos tres platillos suspendidos a la altura del oído: reverberan, transmiten los sonidos danzarines y a veces entrecortados que salen de una caja de música y llegan hasta nuestro cuerpo. El metal reluciente y dorado vibra y resuena, y la música se abre camino alegremente a través de la melodía mientras nuestros oídos siguen el movimiento de la llave que da cuerda a la caja de música que articula la canción y traduce una partitura para convertirla en un sonido. Oculto en el interior de la caja de música pegada al platillo se esconde un complejo mecanismo, un rodillo giratorio con una partitura de pinchos metálicos en su superficie. Cuando el cilindro se pone en movimiento, los pinchos tocan las púas metálicas de un peine que funciona como un diapasón que traduce las marcas y las convierte en música. Un artilugio mecánico se transforma en una experiencia sensorial.

Traducción, transmisión, transformación: estos son los procesos alquímicos que entran en juego en las *Tablas de la Luna*, la última sección de la instalación en tres partes de Leonor Serrano Rivas.

En esta antecámara, la sala se convierte en un instrumento que vibra con un sonido ondulante. Para Serrano Rivas, este último espacio es en realidad otro “instrumento para la imaginación”, como lo son los otros dos que integran la exposición *Magia natural*. El espacio estimula los sentidos y despierta recuerdos: del mismo modo que los instrumentos que inventaron los filósofos, los estudiosos y los científicos del movimiento de la *magiae naturalis* (magia natural) de mediados del siglo XVI, que fueron concebidos para crear nuevas imágenes, estimular

nuevas perspectivas y generar nuevos lenguajes que describieran el mundo natural que les rodeaba¹. La música se detiene. Se nos invita a dar un paso al frente, a tocar, a dar cuerda a la caja de música para que la melodía empiece a sonar de nuevo, un sencillo giro de la mano que pone el instrumento en movimiento.

Las melodías que escuchamos y activamos en la antecámara son una adaptación de la música de la película de Serrano Rivas *El Sol está contando las rotaciones de la Tierra*, que se proyecta en la primera sección de *Magia natural*. Para traducir la banda sonora y transformar la música grabada en la partitura de la caja de música, Serrano Rivas ha trabajado con el compositor Daniel Goddard y ha replicado algunos fragmentos de la música de la película, trasladándolos a una notación específica para la caja de música. La música se transforma cada vez que cambia de medio: nace como partitura en papel, los músicos la interpretan y la convierten en una grabación en vivo, luego se traslada al medio líquido y digital del cine y, por último, se vuelve a transformar en una partitura física de papel para la caja de música. Mientras que en las partituras musicales convencionales las notas se indican con puntos de tinta, la partitura de una caja de música es una tira alargada de papel cuyas notas se expresan por medio de agujeros perforados. Estos agujeros danzan a lo largo del papel desplegado e inscriben un patrón rítmico que se transmite a través de la canción, de manera que las marcas estáticas se convierten en sonidos que se mueven y ondulan.

Serrano Rivas establece una relación entre las partituras perforadas de las cajas de música y las tarjetas perforadas que se utilizan para crear los patrones de las telas de Jacquard, en los que un sistema de orificios determina los movimientos que debe seguir el telar. En la imaginación de la artista, una tarjeta se transforma en otra. Un truco visual, un juego de manos.

Se nos invita a descalzarnos. Entramos en el escenario, una sala con paneles de madera y el suelo tapizado con cuatro telas

de Jacquard desenrolladas, cada una con un intricado patrón y una paleta de color diferente. Constelaciones de signos, agrupadas en formaciones que se juntan y se dispersan a lo largo del tapiz. Estamos ante las *Tablas de la Luna*, y su superficie tejida representa el mapa de un cosmos completo. El título está basado en las tablas lunares que Ernest W. Brown creó en 1919, en un intento por clasificar los movimientos y las rotaciones de la luna con ayuda de tablillas matemáticas². Sin embargo, su teoría de la gravitación planetaria nunca se llegó a resolver del todo, pues sus cálculos estaban plagados de fluctuaciones inesperadas que le obligaban a realizar ajustes arbitrarios, correcciones y ampliaciones de las tablillas lunares que, con el tiempo, se transformaron en una expresión de su observación personal del cosmos. Un juego de manos, un truco visual.

Al igual que Brown, Serrano Rivas y Goddard tuvieron que ajustar, traducir y transformar el sonido de la película, que la artista considera que es la voz del sol, para convertirlo en una partitura musical perforada. Aprovecharon los desfases y las deficiencias técnicas para inventar algo nuevo, y recrearon el proceso para traducir las partituras musicales y convertirlas en las tarjetas perforadas para el telar de Jacquard que se utilizaron finalmente para tejer los tapices que se extienden bajo nuestros pies. Trabajando estrechamente con los artesanos encargados de elaborar los tapices de Jacquard, Serrano Rivas y sus colaboradores tuvieron que idear la forma de realizar una serie de ajustes y modificaciones técnicas en las partituras para adaptarlas a los movimientos del telar. La inventiva fue un factor clave en el transcurso de los nueve meses que Serrano Rivas pasó trabajando primero con Goddard y después con la compañía textil española que ayudó a la artista en la producción de los tapices. Goddard extrajo cada instrumento de la banda sonora original de la película con el fin de visualizar las diferentes melodías y adaptarlas a la caja de música. Serrano Rivas tradujo después el código y lo transformó en una tarjeta perforada para el telar de Jacquard, ensayando diversas soluciones técnicas y mecánicas

para corregir los desajustes entre los dos sistemas de notación. Se plantearon varios retos: las partituras musicales se leen en sentido horizontal, mientras que las tarjetas perforadas se leen en vertical. Las tarjetas perforadas tradicionales de los telares de Jacquard ya no se utilizan, y han sido sustituidas por una codificación digital. Por tanto, fue necesario pasarlas del lenguaje analógico al digital. Por último, en cada una de las tarjetas digitales para el telar se reprodujeron las voces de cuatro instrumentos distintos “representados por cuatro tramas de diferentes colores y ligamentos de cuerdas”³. La escala de la partitura tuvo que ser ampliada: cada nudo formado a partir de la tarjeta perforada se multiplicó por 160, una cifra que representaba los 160 hilos de la tela, para que así el diseño fuera visible para el ojo humano. Serrano Rivas amplió los patrones de cada instrumento para que la duración de su sonido quedara reflejada gráficamente. Las frecuencias sonoras de la música también se representan con tonos que difieren ligeramente del color de fondo del tapiz, de manera que aparecen una especie de sombras o de formas fantasmales alrededor de los patrones gráficos, multicolores, de las notas de cada instrumento.

Como los partidarios de la *magiae naturalis*, Serrano Rivas ha empleado trucos, alteraciones y distorsiones para ofrecer una experiencia transformada tanto de la música como de la película, que se expresan ahora a través del medio del tejido. La voz del sol se convierte en la voz de la luna. Trabajar con los desfases y las deficiencias técnicas es un rasgo esencial del proceso creativo de Serrano Rivas: los errores encienden la imaginación e invitan a una reformulación lúdica. La artista insiste en que constituyen una metodología imaginativa que favorece la transformación, la transición de un medio a otro⁴ y, en última instancia, la creación de una nueva visión, de un nuevo cosmos.

Este interés por el desajuste entre la teoría y la práctica, y por la imaginación necesaria para traducir, transmitir y transformar una cosa en otra, recuerda a la idea del “feminismo

glitch”, un término acuñado por la escritora y conservadora de arte Legacy Russell. En su análisis del ciberfeminismo en la era digital, Russell recurre a lo que define como la causalidad de los “errores”, que “nos encaminan hacia lo salvaje y lo desconocido”⁵. Russell reformula la noción de error o de deficiencia técnica (*glitch*, en inglés) y lo define como una “desviación positiva” y necesaria, una manera de liberarse del cuerpo, del género y de la tecnología⁶. El *glitch* niega lo binario, y nos guía “a través de mundos incontrolables hasta alcanzar nuevos marcos y nuevas visiones de futuros fantásticos”⁷. Russell, al igual que Serrano Rivas, considera que el *glitch* es un elemento cósmico, cargado de un enorme potencial, la clave para desarrollar un proceso de transformación creativa.

La teoría de Russell, que tiene su origen en la era digital, parece especialmente pertinente en este contexto, pues las tarjetas perforadas fueron una de las primeras formas de datación digital: una notación que indica cómo utilizar una información determinada. Estas partituras perforadas (tanto las de las cajas de música como las de los telares) son sistemas de códigos binarios. Cuando aparecieron las tarjetas perforadas a principios del siglo XIX, “el telar se convirtió en la primera pieza de maquinaria automatizada”⁸. Las tarjetas perforadas se combinaban y transmitían al telar las instrucciones necesarias para crear un patrón: una máquina programada por la mente y por las manos de un humano que, sin embargo, funcionaba sola. Con todo, al traducir de un código binario a otro, al pasar de la caja de música al telar, Serrano Rivas ha tenido que aceptar y trabajar con los desajustes que existen entre ambos sistemas, en un proceso de transformación creativa. Y lo que se obtiene con el código complejo pero binario de la tarjeta perforada es cualquier cosa menos binario: un cosmos entretejido, con hilos entremezclados, planos interconectados, una red de ideas.

La noción de lo que Donna Haraway define como “figuras de cuerdas” (que en inglés se sintetiza con el acrónimo SF y que,

en su obra, hace referencia asimismo a los hechos científicos, a la ciencia ficción, al feminismo especulativo y a la fabulación especulativa) también adquiere cierta relevancia en este contexto. En su libro *Seguir con el problema: generar parentesco en el Chthuluceno*, señala que la práctica de la creación textil implica la elaboración de patrones en colaboración con otras personas. Según Haraway, esta actividad entraña inevitablemente procesos activos y pasivos: se les da la vuelta a los patrones una y otra vez y, al final, se acaba perdiendo el hilo y hay que deshacer el tejido para formar nuevos patrones⁹. Para Haraway, esto es “una fuente de posibilidad y de placer”¹⁰. En sintonía con Serrano Rivas y Russell, considera que el error posee un gran potencial de expansión, pues estos desajustes en el proceso de producción dan lugar a nuevos patrones.

La escritora de ciencia ficción Ursula K. Le Guin y sus personajes conocen bien estos desajustes y deficiencias. En el relato breve “Un hombre del pueblo”, Havzhiva, el protagonista, pone en entredicho la discriminación y la esclavitud de la mujer en su mundo y reflexiona sobre su propia capacidad para provocar un cambio: “Uno no puede cambiar nada desde el exterior. Manteniéndose aparte, viéndolo desde arriba, con una visión panorámica, uno ve el dibujo. Lo que está mal, lo que falta. Para arreglarlo no se pueden utilizar remiendos. Hay que meterse dentro, hay que tejerlo. Uno tiene que formar parte de la trama”¹¹. Es el papel de la mujer en el trabajo textil —su habilidad para detectar lo que falta y crear algo nuevo— lo que merece la pena destacar aquí.

La historia del trabajo textil es predominantemente una historia de género que permite estudiar la labor de la mujer en la sociedad preindustrial¹². Y se extiende hasta la era industrial: aunque la patente del telar de Jacquard se atribuye a Joseph-Marie Charles Jacquard, su madre, Antoinette Rive, también desempeñó un papel fundamental en esta historia¹³. Al igual que otras mujeres de la familia Jacquard, Rive contribuyó decisivamente

a la creación de los propios tejidos: era una “lectora de patrones” que preparaba los telares y seleccionaba y organizaba los hilos. Su función era traducir el patrón y convertirlo en el tejido definitivo¹⁴. Tuvo una participación fundamental pero ha quedado excluida de la narrativa maestra, como muchas otras mujeres antes y después de ella. Serrano Rivas está especialmente interesada en el papel de Rive, quien, además, por una extraña coincidencia, se llama y apellida Antoinette, como la madre de la propia artista, de tal manera que se establece un hilo conductor dentro de la red de mujeres que le han influido.

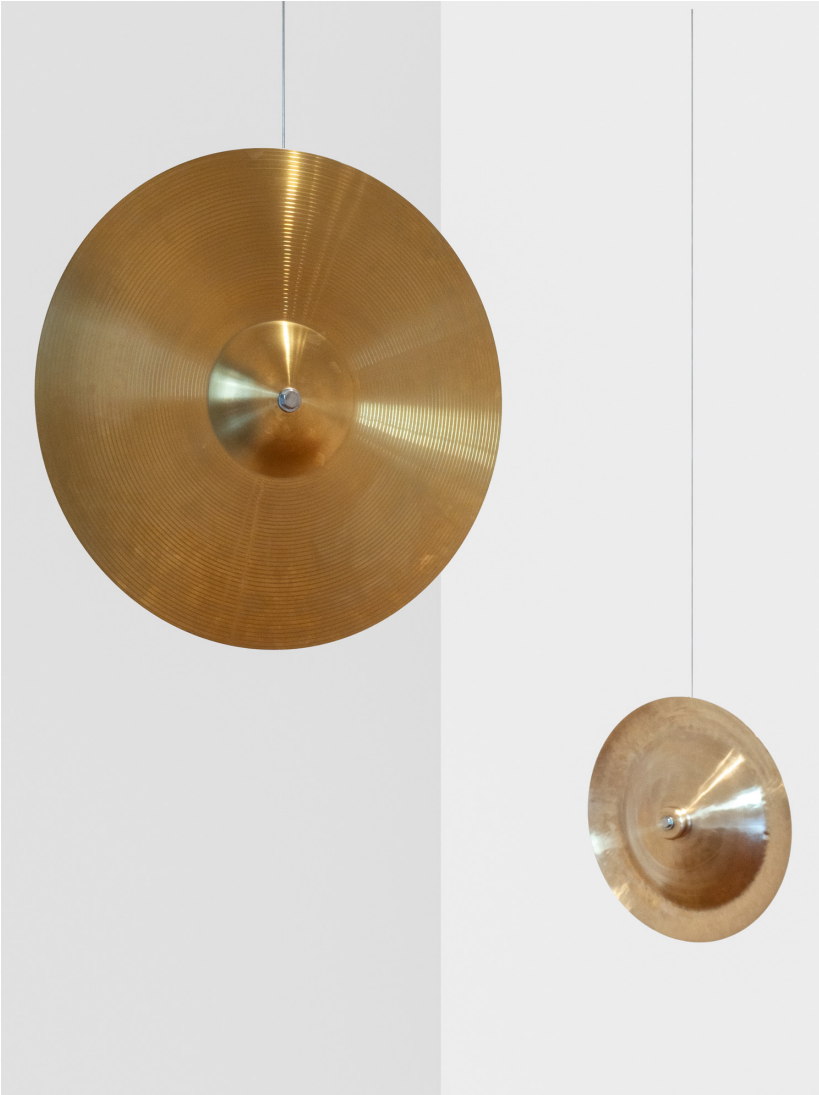
Volvamos la mirada hacia las *Tablas de la Luna*. La luz natural inunda la sala a través de las ventanas y las sombras cambiantes alteran los tonos de los tapices de Jacquard a lo largo del día. El eco del murmullo que mana de las cajas de música sigue sonando, y se le une ahora una nueva melodía danzarina, inscrita en el tapiz que se extiende bajo nuestros pies. Las extensiones de tela de Jacquard encierran múltiples historias, sonidos y recuerdos entre sus hilos: la voz del sol, el rastro de una melodía, las notas de una partitura, el movimiento del telar, la historia de Antoinette Rive, la madre de la artista, las tablas de la luna. Cuando nuestros pies entran en contacto con estos hilos, estas historias se transmiten a nuestros cuerpos. Vivimos en ellos, y se abren camino y se entretienen con nosotros. Mientras caminamos, activamos la partitura que tenemos debajo, los patrones nos invitan a bailar sobre este escenario entretelado, a interpretar mental y físicamente la música del suelo.

Subimos por una escalera de caracol (la barandilla dorada nos recuerda a los platillos que siguen vibrando en la antecámara) y llegamos a un mezanine, donde las tarjetas perforadas que se utilizaron para mover los telares se exponen ocupando una pared entera. Describen el proceso necesario para confeccionar los tapices que podemos observar debajo, y nos invitan a traducir, transmitir y transformar este código con la ayuda de nuestros propios errores imaginativos.

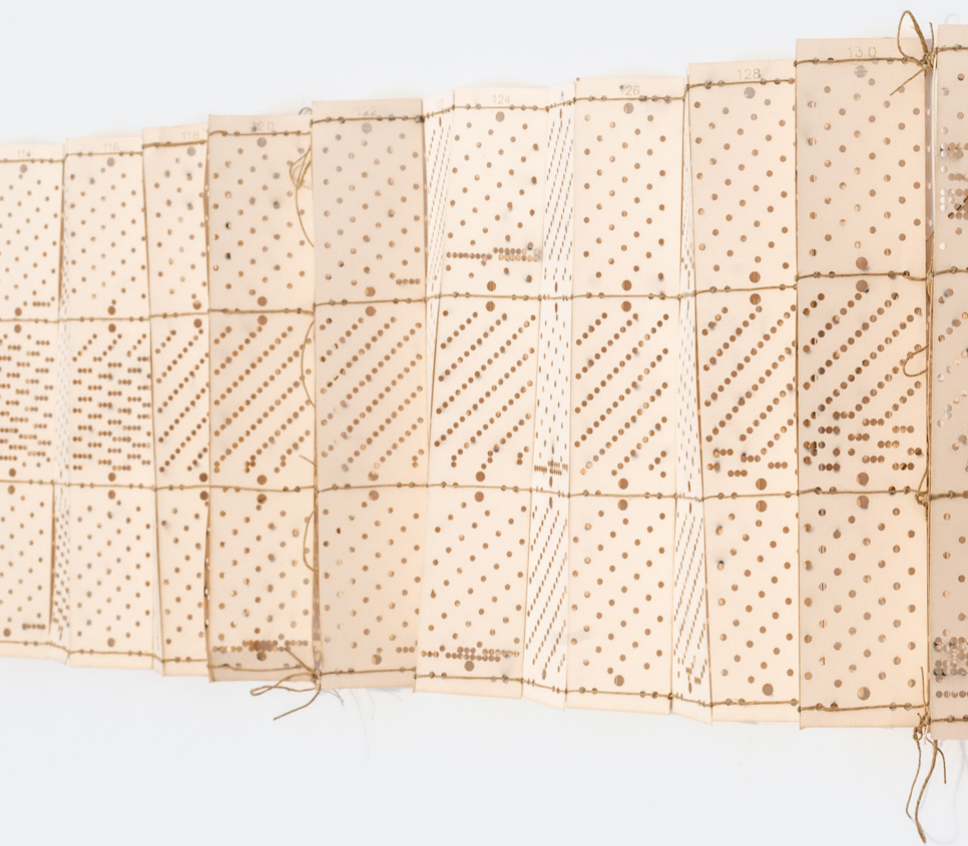
Entretejiendo los hilos de la imaginación, la política y la historia, las *Tablas de la Luna* es una investigación multisensorial del poder de la traducción y de los inevitables errores que conlleva, y un experimento de su potencial de emancipación.

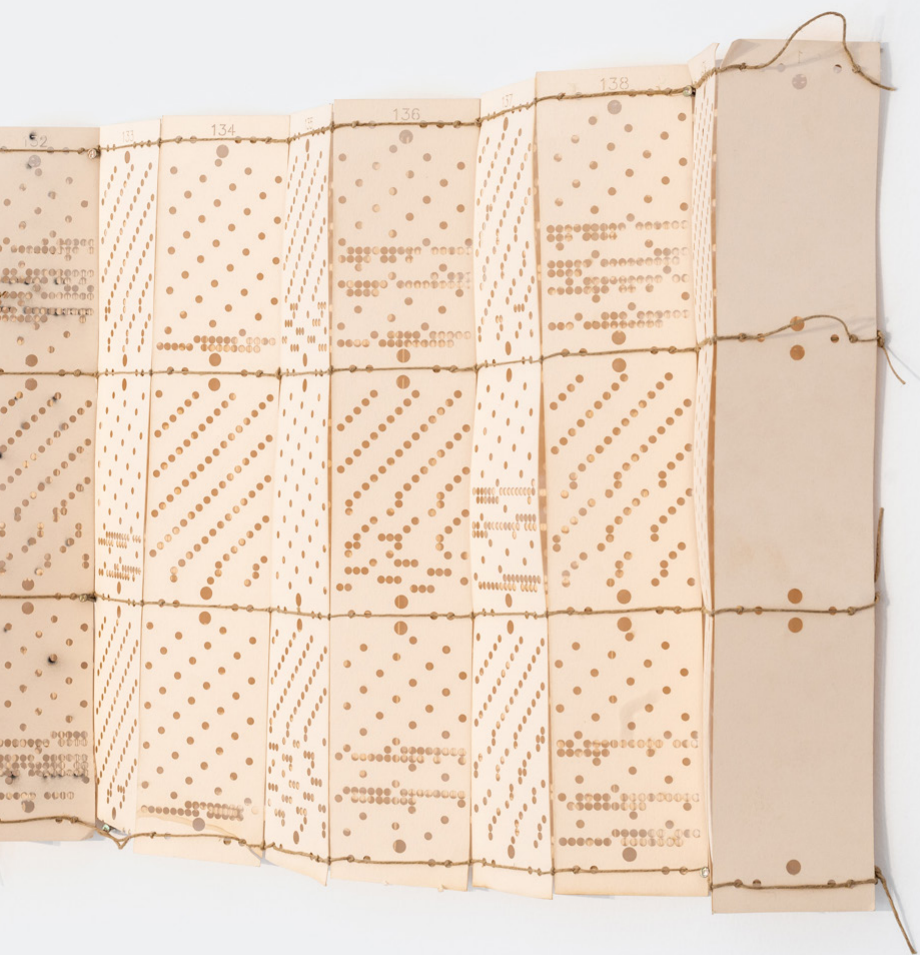
Notas

- 1 Giambattista della Porta, *Magiae naturalis, siue, De miraculis rerum naturalium libri III*, Nápoles, Matthias Cancer, 1558.
- 2 Ernest W. Brown, *Tables of the Motion of the Moon*, 3 vols., New Haven, Yale University Press, 1919.
- 3 *Ibíd.*
- 4 Conversación con la artista, agosto de 2022.
- 5 Legacy Russell, *Glitch Feminism: A Manifesto*, Londres, Verso, 2020, p. 74 [Trad. cast. de Federico Fernández Giordano, *Feminismo Glitch (Un manifiesto)*, Salamanca, Holobionte, 2022].
- 6 Legacy Russell, "Digital Dualism and the Glitch Feminism Manifesto", en *The Society Pages*, 10 de diciembre de 2012. Disponible en <http://thesocietypages.org/cyborgology/2012/12/10/digital-dualism-and-the-glitch-feminism-manifesto/> [Última consulta: 06-10-2022].
- 7 Legacy Russell, *Glitch Feminism*, *óp. cit.*, p. 14.
- 8 Sadie Plant, *Zeros and Ones: Digital Women and New Technoculture*, Londres, Fourth Estate, 1998, p. 14 [Trad. cast. de Eduardo Urios, *ceros + unos: mujeres digitales + la nueva tecnocultura*, Barcelona, Destino, 1998].
- 9 Donna J. Haraway, *Staying with the Trouble: Making Kin with the Chthulucene*, Duke University Press, 2016 [Trad. cast. de Helen Torres, *Seguir con el problema: Generar parentesco en el Chthuluceno*, Bilbao, consonni, 2019].
- 10 Lauren O'Neill-Butler, "Donna J. Haraway Speaks about Her Latest Book", en *Artforum*, 6 de septiembre de 2016. Disponible en <http://www.artforum.com/interviews/donna-j-haraway-speaks-about-her-latest-book-63147> [Última consulta: 06-10-2022].
- 11 Ursula K. Le Guin, "A Man of the People", en *Four Ways to Forgiveness*, Londres, Cassell Group, 1996, p. 157 [Trad. cast. de Ana Quijada, "Un hombre del pueblo", en *Cuatro caminos hacia el perdón*, Barcelona, Minotauro, 2013].
- 12 Sadie Plant, *óp. cit.*
- 13 Conversación con la artista, agosto de 2022.
- 14 Roger Whitson, "Joseph-Marie Jacquard, Antoinette Rive, and a Feminist Media Archaeology of Automated Labor", 8 de noviembre de 2019. Disponible en <http://rogeswhitson.org/2019/11/08/slsa-talk-2-joseph-marie-jacquard-antoinette-rive-and-a-feminist-media-archaeology-of-automated-labor/> [Última consulta: 06-10-2022].

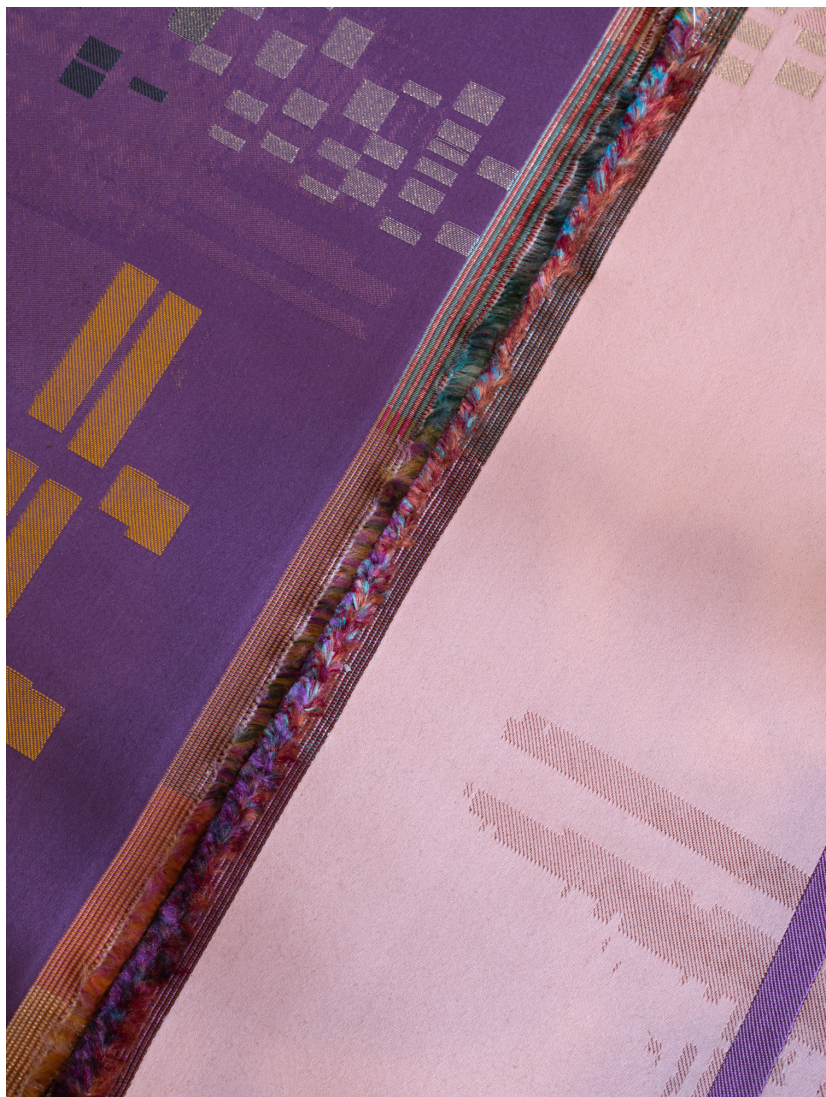


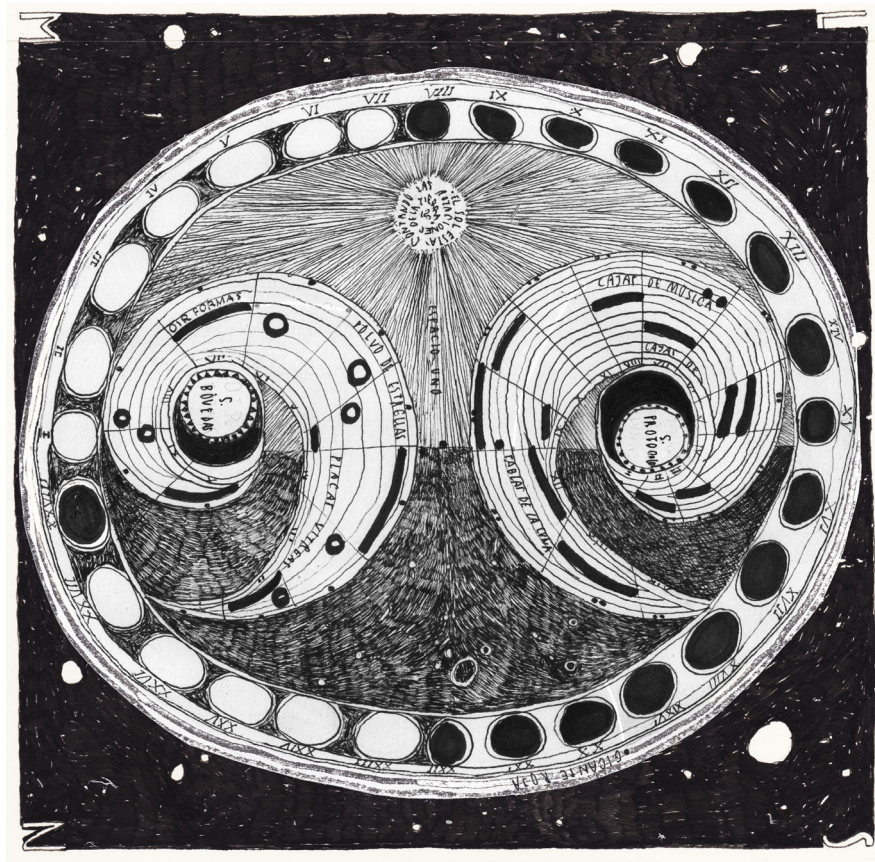












Diego Delas, *Tabla de las lunaciones (según Kircher)* para Leonor, 2022.

Este folleto se publica con motivo de la exposición de *Leonor Serrano Rivas. Magia natural*, celebrada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía del 21 de septiembre de 2022 al 27 de febrero de 2023.

EXPOSICIÓN

JEFA DEL ÁREA DE
EXPOSICIONES
Teresa Velázquez

COORDINADOR RESPONSABLE
DEL PROGRAMA FISURAS
Rafael García

RESPONSABLE DE GESTIÓN
DE EXPOSICIONES
Natalia Guaza

REGISTRO
Antón López

RESTAURACIÓN
Regina Rivas

AGRADECIMIENTOS

Silvia Álvarez Mena,
Alberto Assayag Bendayan,
Eduardo Berja Miguel,
Marino Cigüenza, Carmen
Encuentra Seminario,
Equipo Intermediae Madrid,
Isabel Fernández, Álvaro
García Campos, Daniel
Goddard, Georgie Goddard,
Álvaro Gómez Pidal,
Andrés de las Heras,
Miguel Jiménez Mérida,
Adrián Johnson, David
Leister, Isabel M^a López
Saiz, Fabiola Cristina
Lorenzi Fernández, Adam
Lowe, Nathaniel Mann,
Rafael Martín, José María
Megías Lerma, Vanesa
Miranda Rodríguez, Javier
Sáez, Antonio Sama, Mario
Sánchez Samos, Fernando
Sarria, Marina Saumart,
Cristina Jaime Segura,
Antonia Serrano y Lorenzo
Serrano.

La artista agradece
especialmente a Alondra
Pejerrey y David O'Hara
por su confianza y apoyo.
A Diego Delas, el gran
compañero. Para Sol.

FOLLETO

TEXTOS
Rafael García
Lotte Johnson
Antonio Menchen
Alicia Navarro

JEFA DE ACTIVIDADES
EDITORIALES
Alicia Pinteño

COORDINACIÓN Y EDICIÓN
Mercedes Pineda
Con la asistencia de
Jone Aranzabal

TRADUCCIÓN INGLÉS-ESPAÑOL
Jaime Blasco

DISEÑO Y MAQUETACIÓN
Julio López

DIAGRAMAS
Diego Delas

FOTOGRAFÍAS
Joaquín Cortés y Román
Lores, pp.34-35, 36-37,
portada y contra Rafael
García, pp. 48-49 Laura
Sánchez
San-Segundo,
pp. 30-33, 50, 52-53,
68-73

NIPO: 828-22-004-9

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Sede principal

Edificio Sabatini

Santa Isabel, 52

Edificio Nouvel

Ronda de Atocha s/n
28012 Madrid

Tel. (+34) 91 774 10 00

Horario

De lunes a sábado y festivos
de 10:00 a 21:00 h

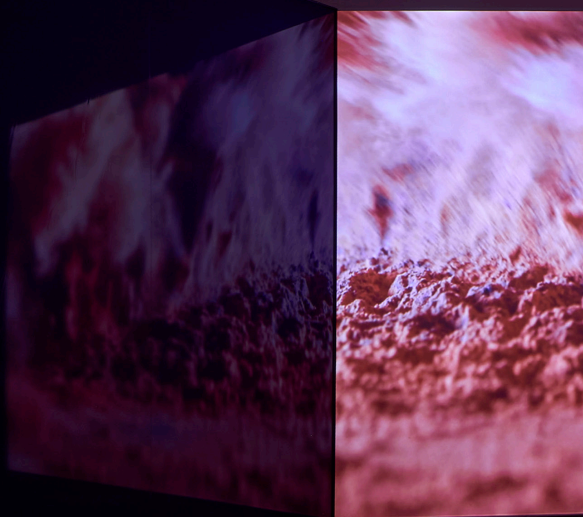
Domingo

de 10:00 a 14:30 h

Martes cerrado

Las salas de exposiciones
se desalojarán 15 minutos
antes de la hora de cierre

www.museoreinasofia.es



Programa educativo
desarrollado con el patrocinio de:

