

APORIAS, LABYRINTHS AND OTHER MYSTERIES.



AURÉLIEN LE GENISSEL

“Every Blind Wondering Ends in a Circle” consists of four sculptures displayed in Il Salotto from the *Joint Effort* series, a group of recent works in which Jose Dávila (Guadalajara, 1974) reflects upon the attraction and tension between materials, the balance and interrelations between the individual elements of a global figure. This exhibition in the Blueproject Foundation was seen by the artist as an opportunity to exhibit these sculptures on their own for the first time, thereby creating a single work, something closer to an installation, in which a dialogue is established between the pieces, which at the same time integrate with the foundation’s exhibition space.

The piece enables Dávila to delve deeper into and further develop his artistic line, fueled for many years by Minimalism, Art History and spatial reflection. The works presented in “Every Blind Wondering Ends in a Circle” and, more generally, all the works that belong to the *Joint Effort* series (presented simultaneously in spaces such as the Hamburger Kunsthalle or the BALTIC Centre for Contemporary Art), capture a moment of suspension and ominous tranquility, an apparent stillness which results from the relationship between the Earth’s forces, equilibrium and gravity.

Dávila’s sculptural work focuses on combining seemingly antagonistic materials whose strengths and forms balance to create a harmonious whole, his creations thus transformed into a kind of portrayal of our doubts and contradictions. Limpid and transparent squares against natural and opaque volcanic rocks, the rawness of old marble against the formal modernism of glass, the simplicity of ratchet straps against the sophistication of the rounded forms of marble... There are numerous formal, visual and material aporias, contained within his sculptures that portray at once fragility and resistance, calm and tension, geometry and chance.

THE HIDDEN THEORY

Much has been said about the influence of architecture on Jose Dávila’s work. And, undoubtedly, his training in this discipline continues to have significant repercussions, as can be seen in the public space sculptural project he has prepared for the *Pacific Standard Time: LA/LA* 2017.

But not so much has been said about the intellectual development that innervates an artistic production which is considered, all too often, solely in terms of formalism and aesthetics. If you take a look at his artistic career, what is most surprising is Jose Dávila’s propensity to think and offer series of works that play with “antagonism”, “aporia”, “contradiction” or “opposition”.

We need only to observe the contradictions, paradoxes or challenges communicated, firstly, through language (i.e. the titles of the works and/or exhibitions): lightness against weight (“The Elephant and the Feather”, “The Lightness of Weight”), mobility against stability (“State of Rest”, “Stones Don’t Move”, *Legacy is seldom stable*, “Every Blind Wondering Ends in a Circle”), chaos against geometry, absence against presence, light against dark (“Shadow as a Rumor”, “Elogio de la sombra”, “Only the Shadow Knows”), history against modernity, or simple plays on language or intellectual paradoxes (“ $2+2=5$ ”, “All or Nothing”, *Man Is Right-Handed, Because he Is Left-brained, Imbalance of Perfection*, “Ningún lugar puede ser aquí”).

A series of figures that, far from being anecdotal, show Jose Dávila’s bid for a constant search, a relentless questioning and fruitful inquiry into how we think. “There is something poetic in all failure”, explains the artist in an interview, suggesting that perhaps what lends strength to his pieces is not their state of equilibrium or stillness, which has often been talked about, but rather the energy, frustration and chaos, enclosed within the fascinating but bewildering dialogue of contrasts hidden beneath these works, which (on first sight) are filled with harmony and tranquility. Tranquil strength, creative contradiction are the enigmas that Dávila offers to the spectator. “Every work of art is a mystery for the spectator”, explains the artist, thereby echoing the title (“Aporias”) which he has given the four works presented in the Blueproject Foundation. When we talked about his exhibition, Jose Dávila decided it would be suitable to use this Greek term, with its unquestionably philosophical roots, as a title for his four sculptures. According to the Oxford English Dictionary an aporia is an “irresolvable internal contradiction or logical disjunction in a text, argument, or theory”. A “negative” definition that clashes with the term’s complex history.

From Anaximander, who used it to consider the complexities of Being and Becoming, to Heraclitus, whose theory on the harmony of contrasts brought him acclaim, to Heidegger, who applied it to his analysis of *Dasein* in *Being and Time* or Derrida who used it as the title of one of his works¹.

Often associated with a contradiction or unsolvable paradox, aporia can also represent a false contradiction, as is often seen in some of Plato’s dialogues². Etymologically, the term comes from the ancient Greek ἀπορία, which means “difficulty of passing”. It reminds us of the proximity between conceptual difficulties and issues of space (geometry firstly) which existed among the thinkers of ancient Greece and which we also find in the work of Jose Dávila.

¹ Derrida, J. *Aporías*. Editorial Paidós. Madrid. 1998.

² Euthyphro. “But, Socrates, I do not know how to tell you what I mean. Somehow everything I propose goes round in circles on us and will not stand still”.

We see this, for example, in the title of the exhibition “Every Blind Wondering Ends in a Circle” which clearly shows us the relationship that has always existed in the artist’s work between paradoxes, contradictions, logical challenges and opposition or confrontation on a material or physical level. The balance found in his work is a reflection of intellectual uncertainty, physical tension, it’s the image of the logical struggle and the dialogue of opposing materials, the image of the conceptual dialectic. It’s not by chance that you need to look twice at the title of the Blueproject’s exhibition, thanks to its use of the verb “wondering” instead of “wandering”, which may at first sound more appropriate.

We might expect it to be a journey through the real world that takes us back to the same point. Instead, like on so many other occasions, Dávila slides from the material plane to the conceptual one, offering us a title that makes reference to the limits of reason in this infinite search for knowledge and certainty. What Dávila proposes in this collection is a kind of physical and idealistic journey, that will take us back to our starting point, but not without first having experienced the clash of materials, the visual interplays and the artistic challenges found in modernity. This search is, indeed, never ending, as the artist himself likes to remind us, his works full of logical contradictions, intellectual provocation and optical illusions. The aporias that Dávila proposes in this exhibition are more similar, in this regard, to questions that emerge from contradictions and dialogues between disparate (and apparently) opposing elements than to real impossibilities caused by the spectator’s immobility and impotence.

Dávila is always looking to demonstrate “the struggle between different forces”, in other words, the relationship between two (or more) materials, two forms, two colours, two lines... But not as a simple and direct opposition, a somewhat reduced reading of what would be an aporia, but also as a possible cooperation; hence the title of some of his works, “Joint Effort”, in which the existence of each part (the straps or the stones) depends on a collaboration between the parts.

Indeed, it goes beyond cooperation, becoming a kind of complementarity, an experience; a challenge laid down for aesthetics and thought to understand how the opposing poles or the different forms work together when placed in proximity. In this regard, there is something in these works of the complex interrelation between the parts and the whole, the One and the Multiple³ of a certain ancient Greek philosophy, especially of Heraclitus, and the subsequent school of Eleatics, for whom aporias were generators of knowledge, wisdom and beauty.

³ “All the elements need the other”, as Dávila also says about his series *Joint Effort* in an interview.

THE SHADOW OF MODERNITY

But what is the dialogue that Jose Dávila establishes in his works? With respect to “Every Blind Wondering Ends in a Circle” the answer is clear: rationalist modernism, symbolised, as he explains, by the orthogonal and transparent glass panes, against the confusing nature of antiquity, exemplified by the haphazard cuts of the natural stone (marble and volcanic rock...).

In a more general way, the Mexican artist, committed as he is to a contemporary approach, proposes a reinterpretation, and one which is at times critical, playful or abstract, of the discourse on modernity. “I like to read about Art History (...), in other words find out about what is happening in the world of art from day to day” he says to explain his artistic approach before adding that “art is not a competition for originality” and that “what one does is set off on an ongoing path of ideas that other people have worked on. That is why I am interested in giving nods to these people, to convey my belief that we are working along a continuous line”.

As Dávila himself explains in the interview in this catalogue, maybe the influence of his training in architecture has been overvalued, while at the same time all the years he has worked on being a “self-taught artist” have been undervalued; the experiences he has learnt so much from, such as his time at the Office for Art Projects (OPA). His position as “apprentice” or (false) amateur can be clearly understood in the importance of Art History in his work (especially in the early years). From his magnificent reinterpretations of Josef Albers’s square (his series *Homage to the square*) to his rereading of Donald Judd (*Exercise of the Possible or Judd Series*) and nods to Richard Prince (the series *Cowboys*) or other artists. Perhaps a large part of every artist’s work has always consisted and continues to consist, now more than ever, in demonstrating a certain *legitimacy* as an artist. A problem that, in the case of Jose Dávila, acquires particular relevance since he is, after all, an artist who has come from another discipline (architecture, in his case). That dialogue with art history, that “continuous line” that Dávila works to develop with his predecessors is precisely what hides the aporias that his art engenders. It is a way for Dávila to deconstruct the modern discourse of progress and utopia, without falling into nihilistic fatalism.

The material dialogues and visual experiments we see in his works are ways in which Dávila questions the excesses of modernity. The practical and functional glass panes, therefore, are undermined by natural and chaotic stone in

this series of “Aporias”, transforming these enormous totems or utilitarian statues into giants with clay feet, guardians full of doubts and contradictions. The beautiful painted blocks of marble in the series “Joint Effort” owe their existence to simple, everyday ratchet straps, industrial dyes, the aura of the works of Donald Judd is dismantled by the use of even humbler materials in *Judd Series* (2007-2009), or perfect sculptures of geometric forms are deprived of their natural harmony with the presence of stones in their interstices or resting upon them (*Legacy is seldom stable*, 2017). As did Jacques Derrida, in his way, Dávila dismantles major discourses from the inside through his way of showing his contradictions, his limitations (essentially, his aporias). Minimalism, modernist architecture (*Dwelling Developments*, 2000), Greek sculpture, the Hollywood tale (*The Stranger, The Stranger and The Stranger*), modernism (the author in *Topologías de la identidad*), the gesture of the artist himself (*Exercise of the Possible*, 2007) are topos that feed into a body of work that has been steadily moving away from obvious references and tiresome legacy.

The work of Jose Dávila is never better than when his geometric abstraction, full of visual surprises and subtle traces of light and forms, conceals the deep legacy it possesses, offering a result as (falsely) simple as it is refined. It is never better, in fact, than when he develops his own language, moving away from his formal background, which unquestionably inspires his works. “I see it as a personal compendium of elements that form a language. A language that you make your own”, explains Dávila about the work of an artist. “Like when a child starts to play and somehow creates their own world, their own rules and invents elements within that structure that they create for their play”. The squares, gravity, light, strength, materials or balance are some of the elements that populate the artist’s world, as if he were a modern-day alchemist, searching for a way to counterpoint different ingredients to discover new vibrations, sensations or images.

In this way, Dávila uses essential forms (squares, circles, rectangles...), lines, light, randomness as elements of a language that transcends what is merely sculptural to becoming something more installational and, somehow, pictorial. In “Every Blind Wondering Ends in a Circle”, the exhibition room itself becomes the canvas where the artist arranges these elements, thereby creating a three-dimensional square, a square true to the way in which he talks about Josef Albers’ “three-dimensional square” to talk about his homonymous mobiles. Interior and exterior, the experience of the spectator is a focal point of the exhibition, as it is so often in his work.

“My idea is that it is not an object to be seen, it’s the experience that the object gives you when used as something to be observed” he explains about his works with scaffolding (*Temporality is a question of Survival*, 2001 or *Nomadic Platform*, 2005) in which the structure’s essential (practical or utilitarian) function disappears, making way for the use the spectator makes of the space.

BCN
2017

This participation is not always evident in Dávila’s works, but its undeniable importance stems from his training in architecture, his constant dialogue with artistic tradition (that has developed into an experiential rather than contemplative art) and of “mysteries” (real, visual and conceptual) that he never fails to offer the spectator. In “Every Blind Wondering Ends in a Circle”, the works invite the spectator to lose themselves in Ariadne’s labyrinth, only without the ball of thread or the Minotaur to give meaning to the search (“Ariadne has hung herself” said Deleuze), in a kind of haphazard rambling that is so typical of postmodernism. It’s no coincidence that it all ends in a circle, the perfect, ideal and idealised figure; a figure of eternal return which brings us back to the origin without ever having found a meaning. A figure, above all, associated with infinity, bringing transcendence to a journey of unexpected reflections and tangible dialogues, surprising glimmers and unending symbology.

INTERVIEW WITH JOSE DÁVILA



RENATO DELLA POETA
& AURÉLIEN LE GENISSEL

Aurélien Le Genissel: Can you tell us again what you told us yesterday about the exhibition?

Jose Dávila: The most important thing to highlight is that this project has been created specifically for the Foundation and these pieces specifically made for this space. This was an opportunity because it's the first time that I've exhibited this body of work as an independent project. Recently, I'd exhibited other works, but always by themselves, establishing dialogues with other pieces by me or by other artists.

This is the first time I've been able to use this body of sculptures as a work in itself, the pieces entering into dialogues with each other. Thanks to this project, these sculptures are now part of a whole and go under the title "Aporia". An *aporia* is an unsolvable logical paradox. These pieces are composed of two materials, glass and stone, the modern and the primitive. The stones I use, both the volcanic rock and the marble, have been broken naturally, generating forms that retain the nature of the stone.

The glass is a symbolic material of modernism, of skyscrapers and international architecture. Unlike the stone, the glass is cut artificially, with the perfect, platonic and orthogonal geometry of straight lines drawn by the human hand. These pieces create a dialogue between the materials, but at the same time they relate to each other and with the space. The reflections in the glass panes generate phantasmagorias, optical illusions that expand the space, thereby leading us to the title "Every Blind Wandering Ends in a Circle". It refers to the idea of people *wandering* without direction around and round in circles, like when you get lost in the forest.

There are studies and scientific publications on this phenomenon, but, essentially, I find it poetic, an aporia, a paradox, a logical incongruence that is almost like an oxymoron. The positioning of the pieces and the interplay of their respective reflections is set up for the spectator to *blindly wonder* through the space.

Renato Della Poeta: I noticed that when you speak about the stone you use the word “natural”, but you’ve never used the word “chance”.

J.D.: That’s precisely because it isn’t down to chance. You can call it a controlled accident or a sought-after provocation, because these pieces have definitely been broken intentionally to generate these sculptures. But when it’s broken, marble doesn’t just break randomly, and nor does it do so in a controlled way. It breaks in accordance with its nature.

A.L.G.: I see that in your work, you always play between two extremes, in a kind of balance between lightness and weight, transparency and opacity. On the one hand, geometry and modernism, human intervention; on the other, natural materials. At the same time, with your titles you create language games that make reference to paradoxes, contradictions.

J.D.: In many aspects of my work I do indeed find myself constantly searching for the way to bring together or reconcile two opposites. Often they are only opposite in appearance, because often opposites need and complement one another. Everything that is created belongs to a register that is broader than the duality between opposites. I want the pieces to be meeting points, a chance to reflect on different realities. My works are connected through physical balance, but also

theoretical or linguistic balance, as they seek balance between opposing concepts: the modern and the primitive, the solid and the fragile...

A.L.G.: I find the parallelism between “wonder” and “wander” interesting. The title “Every Blind Wondering Ends in a Circle” plays with this linguistic similarity and evokes both the physical search of walking, and a conceptual search through reflection. Both searches end in a circle, not in the negative sense of the word, but in the sense of a balance, a point of tension, a point of interest.

J.D.: The circle symbolises total balance and could be considered a geometrically perfect form. It is often thought that all searches develop along a linear path, which progresses in a straight line and moves you away from your starting point, when, in reality, it’s probably more like a circle and, at times, takes you back to the start, which is where we find our answer.

A.L.G.: It’s interesting to apply this concept to art history and to your relationship with art history. It could be argued that in history there is no straight line of progress, but instead a path full of curves and twists. Likewise, the path of your work and the inspiration you draw from art history, is not a linear path, but rather a circle, a journey to reinterpret the works and reflections of other artists to give them another direction. It’s like a return to the origin.

J.D.: A circle represents the return to the origin. You often get an idea, the first idea, the first glimmer of an idea about what you could do, and then this first idea gets lost in the process, in the development of other results. After a while, you finally realise that that first idea was the good one, the one that appeared most naturally, and with the least amount of intervention.

After looking for other, more elaborate solutions, you realise that the best was the first one, the origin.

R.D.P.: There are common factors in the subjects we have spoken about: duality/contrast, moving without direction (*aporia* etymologically means “without path”) and circularity towards perfection. A visual way to generate a circle is to look from a fixed point at two parallel lines that are moving away: the ends of the lines will eventually join and form a closed circle. I think there’s a very large psychological factor in this idea of the circle, a sensation of balance, but also one of tension, an almost resolved sense of anxiety that becomes a pleasant sensation.

A.L.G.: There is ambiguity in the concept of balance. A *point of balance* can be stable, or something that is on the verge of falling. This dividing line is important.

R.D.P.: The idea of the vicious cycle is a fallacious logical structure that consists in trying to demonstrate one thing through another, and the latter through the former. It is a kind of illogical reasoning, in which to explain one thing, you need to explain the other. This fallacy doesn’t seem negative to me, on the contrary, I feel that this interdependence, this balance between opposites is something that can give rise to beauty in a work of art. What do you think about that?

J.D.: I think that it’s closely connected with the title. You often find that as far as you may want to go, the answer is always at the origin. So to explain the latter, you need the former, but to explain the former you need the latter, because the origin without the search wouldn’t give you anything, and the search without the origin wouldn’t either.

If you stay still, you won't find anything and if you go off in a straight line you won't either. But if you come back to your starting point you'll have your path and your starting point and the two can complement each other.

R.D.P.: This is the path that gives meaning to where you are. If you remain still, you won't find any meaning as to why you're there, but as long as you make the journey, you will find the meaning.

J.D.: I remember many years ago, almost twenty now, there was a time when I almost became homeless. Not excessively worried, I thought I would start travelling to wherever I could and then I would see what I could do when I got there. I spoke with the tutor of an arts grant I had with the Ministry of Culture in Mexico and I talked about my situation in a way that was more personal than professional. I told her that I was going to go a long way away and see what happened. I remember she said to me "no, if you don't have a home, you won't go far. You can only travel far when you have an origin to come back to". The true traveller, the one who really travels far, will always have somewhere to return to.

A.L.G.: I wanted to ask you about your early years, about your studies in architecture. How much do they inform your work? Do you consider them important? If so, to what extent?

J.D.: I really like this question, because it gives me the chance to explain something that I don't often have the chance to explain. I am, undoubtedly, influenced by my academic years as an architecture student. After all they took up five whole years of my life. I finished my degree with a very intense year which I gave my all for.

So these years evidently do strongly influence my work. However, I have noticed recently that people talk a lot about my past in architecture, my studies, etc... but not about the twenty years I have been a self-taught artist. I seldom come across a text that reveals that I never studied art officially and that I had to find my way to do art by myself, without having studied it. I basically learnt through the experience of working at the Office for Art Projects (OPA), doing exhibitions for other artists. I think it is important to underscore that my work is influenced by my architectural past, but is also imbued by twenty years of being self-taught and learning art as I went along.

R.D.P.: When did the change from architect to artist begin?

J.D.: When I was studying architecture, I was very interested in photography. I had a darkroom for developing photos and took academic courses in photography, which were my first art classes. I mainly did photography of architecture. The first works I did were with a group of friends from the faculty of architecture. We undertook *in situ* interventions in very specific contexts in the city during a single night. These interventions were based on strongly architectural ideas in the service of art. I then began to work as an artist by myself alone. But my first works were very architectural: *in situ* interventions connected with space, with scales of space, with light. I later worked with graphic pieces with an architectural focus. But at some point I began to feel trapped in this field, I felt that my work was missing something which could not be filtered through architecture, and that it had to be much freer, in all senses. Architecture is clearly at the service of a purpose, of a need; clients, users, town planning regulations, etc...

And one of the most beautiful elements of art is precisely that art is an exercise in freedom: the more absolute that freedom is, the more powerful the art. I began to find working with these two extremes very difficult, and I think that is when my search for balance began. It was more of a personal search into how to balance an architecturally-focused academic past with a present in which I was looking for something else, after having worked for other artists and exhibitions and having seen a lot of art.

A.L.G.: Looking at your artistic career you can tell you've gradually moved away from your architectural legacy. Your first works had a strongly architectural element to them, but your more recent works seem more like those of a sculptor, painter and conceptual artist in the true sense of the word.

J.D.: Over time I have slowly shed my architect's skin and replaced it with a different one. A little like the parable of the caterpillar and the butterfly. That's why I want to highlight the importance of my twenty years as a self-taught artist: during these years I have sought to find my personal voice in a widely artistic sense, accepting my past but at the same time detaching myself from it. I love architecture, but I prefer to work with more freedom. My architectural past should not be overplayed: sometimes I'm asked if I have an architecture studio or what my latest project was. I'd like to make it completely clear that I've never carried out an architectural project and I have never worked professionally as an architect. I just studied architecture.

A.L.G.: In your attempts to detach yourself from architecture and move closer to art as a space of freedom, how did you benefit from working at the OPA?

J.D.: OPA, in some way, was my art school, where I learned everything. From theory to technical skills. I was able to chat with artists and find out what they were doing, why they wanted what they wanted, why they asked for what they asked for, until I was able to physically build some of the pieces or plan how to build them. In other words, everything that entails directing, planning, programming and running a space. I also had to study many artists and see a lot of art to understand who we wanted to invite and why.

I was given many examples of what I wanted to do, and also what I didn't want to do. It was a very complete school, where I realised at first hand that art was an area with much greater freedom than architecture. And that was how I was able to shed my skin.

R.D.P.: While you worked at OPA you met many artists who influenced you and who helped you. And after, during your time as a self-taught artist, you must have had some influences from the art world. Which artists most inspired you?

J.D.: They've changed over time. A long time ago I was very interested in artists who had worked with space and architecture, like Gordon Matta-Clark. I liked Absalon, Atelier Van Lieshout, Andrea Zittel, architects that worked with architectural promiscuity in the service of art. Over time, I felt more drawn to certain Latin American legacies, like the whole of the Brazilian Neo-Concrete Movement, Lygia Clark, Lygia Pape, Hélio Oiticica, a lot of Latin American geometric work. I then went on to discover the great American masters of the sixties and seventies like Sol Lewitt, Donald Judd, minimalism and then the sculptural work of Richard Serra, who is a fundamental figure as one of the great sculptors of the 20th century.

Anthony Caro... Then, through OPA, I met other artists too, of my age, who I developed friendships with, like Anri Sala and Monica Sobunoska. I also worked with Pedro Cabrita Reis, who gave me a great deal of advice. It has been a learning process from different fields, which has come together over time.

A.L.G.: You have a lot of pieces that are comments on or reinterpretations of works by other artists, such as Donald Judd. I wondered if your years as a self-taught artist may have influenced you in that sense. You've said that you've learnt a lot from books and your own study of art history. Do you think your interest in revisiting the works of other artists depends to an extent on that?

J.D.: What I've never wanted is for all my work to be exclusively a reference to other artists. I could have dedicated my career exclusively to paraphrasing the work of others. But this was never my intention. Sometimes, while seeing certain works, I have felt a need, almost an impetus, to comment on them with my own pieces. They've been self-taught exercises that have helped me to bolster my understanding of art history and my positioning with respect to other artists.

R.D.P.: You have a series of works that are called *Topologies of Identity*. They are comments on works by other artists, in which you remove the artist and leave the work by itself. I read an interview in which you explain that in this series you were interested in removing the protagonism of the artist and placing all the emphasis on the work. It's an important step of your artistic career. What do you think about the relationship between the work and the artist?

Does a piece have its own life or does it always depend on the artist?

J.D.: I try to ensure the piece has its own life, but I also understand that in many cases the relationship between the personality of the artist and the work holds great importance. Undoubtedly, a work is the result of a way of life, of the presence the artist has in the world. But I like to think that a work can have its own life, a zero degree, and that it can have an impact on a public that has not point of reference. Naturally, if you have this kind of reference it can enrich the work. I value works that can stand up by themselves.

Today, more than ever, there is a tendency to put the artist on a pedestal, turn them into a media figure. A lot of curators play with this and are concerned about how famous an artist is, trying to make celebrities out of them, turning them into a kind of King Midas whose work has value thanks to their fame, no matter what they do. That seems a bit boring to me. I always find it funny when in monographs, at the end of the book, on the back cover, there's always a small photo of the artist. It's not in the body of the book, but always at the end, and nearly always in their studio or next to a piece - a piece, though, that has already appeared in the book. I wonder: does it really matter, and why? It's a question I have found no answer for.

R.D.P.: Are there works that are greater than the artist? An artist may have a very complex personality and his pieces are unable to transmit that complexity. But the opposite can also be the case: the works end up more complex, greater than the artist.

J.D.: There are cases when the artist, their personality, their lives are so great and interesting

that their work is reduced to a mere detail of their lives. That is the case for Hemingway. A lot has been said about Hemingway, independently of his great novels. His novels are excellent in themselves, but it's funny to think that Hemingway's life is almost better than his art.

R.D.P.: We've talked about photography, of your early photos when you were a student, and about the figures that served as inspiration for you in the world of painting and art. Yesterday, talking about the catalogue for your exhibition, we mentioned that it could be interesting to include a CD with a soundscape. Can I ask you again if you've ever done anything with music and sound, or if you would ever like to do so in the future? How important do you think the relationship is between different media, like painting, photography and music in the world of art?

J.D.: I've never worked with music. Once, many years ago, I did a project for a sound art festival in Mexico City, in 1999 I think, after being invited by Guillermo Santamarina. I did a piece which was more or less *in situ* in the house of Frida Kahlo and Diego Rivera, which was one of the festival's venues. But this kind of art has never really been my interest. I've never been a musician. I'm more of an avid music collector, especially vinyls. Thinking about that, the title of the exhibition "Every Blind Wondering Ends in a Circle" could refer to a record spinning round and round.

R.D.P.: A few years ago we had the chance of interviewing Wolfgang Laib, when we exhibited his work in Il Salotto. Since the 80's, Laib has been repeating the same themes, materials and works: pollen, wax, the *Milkstones*, the rice houses. When we asked him why he had decided to keep

following the same line, he answered that this was his way of finding beauty. He told us that everyone has their own way of finding beauty and that that was his. What would you say about that? When do you consider a particular line of working as finished? Does the exploration of a subject come to an end, or not?

J.D.: That's a good question. Because repetition is a complex subject that can be really interesting or not very, depending on who is doing it, and how or why it is done. There are artists who have spent their whole lives repeating, and among them there are interesting cases, and cases whose only meaning is a void of ideas or a commercial need. It must be horrible to produce work like a machine just to make money. But there are major artists whose repetition is the essence of the work itself, like On Kawara.

The bad examples aren't even worth mentioning. Personally, I'm interested in constantly looking for new challenges, pursuing ideas that arise in ways that, on occasion, I can't even describe. I think it is my own interests that open new lines and determine the directions my work takes. I prefer to be constantly searching. In the hope that the challenges never end. And they won't ever end if you don't stop moving, both on a professional and personal level.

A.L.G.: I love the fact that you show so much curiosity. When we began talking about this exhibition, the first thing you said to me was: "Aurelien, I already have an idea! I've just done an exhibition that left me wanting to explore a particular kind of piece, to create a homogeneous series and see how the pieces look when exhibited in a space."

We're really interested in giving artists the possibility of exploring a new path in their work, of experimenting, which is what we also did with Pieter Vermeersch.

J.D.: The Foundation obviously has the aim of serving as an exhibition platform. But it's also a laboratory, a platform for experimentation. I think it's really interesting that artists have the chance to put their ideas to the test, observe them and try them out, as if the artist was a scientist in a lab.

A.L.G.: Do you think your artistic career will continue in sculpture and sculptural installations or might you choose other paths?

J.D.: It's very likely that I choose other paths, but I don't suppose I'll move away from my focus on materials and three-dimensionality. Each time I move away from these things, I end up coming back to the usual suspects, the most basic ones: materials, cement, marble, glass, crystal, wood, stone.

R.D.P.: You often choose amber-coloured smoked glass. Why?

J.D.: For this exhibition, I wanted to try out different kinds of crystal, to better understand them and experiment with them. You'll never know if you like a material until you work with it for the first time. I wanted to take the chance of seeing what type of glass there was, how they could dialogue with other kinds of marbles that I hadn't ever used either.

It's also the first time I've worked with stone and marble together. Before I'd only used marble to tamp down the glass. I was working in my studio and I couldn't find a way to work with this glass.

I wasn't happy about the types of marble I had and one was broken. But I had stones that I was working with for other sculptures right there and so I said: "let's see how it works with a stone". It worked really well, I loved it. That is the kind of experimentation that arises in studio work when you're doing a project.

A.L.G.: When you do your sculptures, do you think first about the form or the material? Do you first think about the dimensions, the kind of tension or in the type of stone you want to use?

J.D.: Generally speaking, I start with an idea that I sketch out, a very rough sketch, just as a reminder so that I don't forget the idea. Then I look at the drawing again and begin to imagine roughly what it will look like. In my studio I have a series of materials to hand to play and experiment with. And then something similar to the marble and the stone might happen: through the studio process itself, thanks to unexpected events or external limitations, a new door opens. You have to improvise and that way a work can emerge that you could never have planned previously, a piece that results as part of a work process. In short, the birth of an art piece depends on various factors: sketching the idea, choosing the materials from those I have in the studio, and then the variable of what cannot be controlled, which is also part of the process.

R.D.P.: What advice would you give someone who wants to be an artist? Do you have a message you consider important for young artists?

J.D.: I think what I'm going to say is something of a cliché, but I completely believe in it: work and work and work and after, carry on working and working and working.

And when I say work I don't mean just being in the studio moving boulders around or painting. I'm referring more to the act of taking a decision. What I would advise a young artist is that they very seriously ask themselves if this is what they want to dedicate the rest of their lives to. Because if they do, it can't be a decision they take lightly.

There's no turning back. You have to decide with your whole being that you want to be an artist. It has to be a decision you make with absolute certainty. When you've made this decision, all you're going to do is work, because everything that happens next is connected with following through with that decision, all the time, every day. Even if you're unemployed and penniless and don't even have the money to pay the rent, all because of your choice to be an artist. Even that is, somehow, a way of working, because you're being consistent with the decision you've taken. My advice is: take the decision and follow it through to its ultimate consequences: work, work and work.

**DE APORÍAS,
LABERINTOS
Y DEMÁS
MISTERIOS.**



AURÉLIEN LE GENISSEL

“Every Blind Wondering Ends in a Circle” presenta en Il Salotto cuatro esculturas de la serie *Joint Effort* (Esfuerzo Conjunto), un grupo de obras recientes en las que Jose Dávila (Guadalajara, México, 1974) reflexiona sobre la atracción y la tensión entre los materiales, el equilibrio y la interrelación entre los elementos puntuales de una figura global. Esta exposición en la Blueproject Foundation se presenta como una oportunidad para el artista de exponer por primera vez estas esculturas de manera autónoma en el espacio expositivo construyendo de esta manera una propuesta más instalativa en la que las obras dialogan entre sí al tiempo que se integran en la propia sala de la fundación.

Una manera para Dávila de desarrollar y ahondar en una línea artística alimentada, desde hace años, por el minimalismo, la Historia del Arte y la reflexión espacial. Las obras que presenta “Every Blind Wondering Ends in a Circle” y, más generalmente, todas las obras pertenecientes a su serie *Joint Effort* (presentadas simultáneamente en lugares como la Hamburger Kunsthalle o el BALTIC Centre for Contemporary Art), captan un momento de suspensión y tranquilidad ominosa, una aparente quietud que es el resultado de la correspondencia entre las fuerzas, el equilibrio y la gravedad de la Tierra.

El trabajo escultórico de Dávila insiste en una oposición de materiales aparentemente antagónicos cuyas fuerzas y formas se equilibran para modelar un todo armónico que transforma sus creaciones en una suerte de efigies de nuestras dudas y contradicciones. Cuadrados límpidos y transparentes frente a piedras volcánicas naturales y opacas, la crudeza del mármol antiguo frente al modernismo formal del vidrio, la simplicidad de las correas de obra frente a la sofisticación de las formas redondas de las piedras de mármol... Numerosas son las aporías formales, visuales y materiales de las que se adueñan unas esculturas en las que conviven la fragilidad y la resistencia, la calma y la tensión, la geometría y el azar.

LA TEORÍA ESCONDIDA

Mucho se ha hablado de la influencia de la arquitectura en el trabajo de Jose Dávila. Y es indudable que su formación en esa disciplina sigue teniendo consecuencias importantes, como lo demuestra el proyecto de escultura en el espacio público que preparó para *Pacific Standard Time: LA/LA 2017*.

Pero menos se ha hablado del fermento intelectual que inerva una producción que es, a menudo, considerada como únicamente formalista y esteticista. Al echar un vistazo a su recorrido artístico, lo que más (y primero) sorprende es la propensión de Jose Dávila a pensar y ofrecer una serie de obras que

juegan con el *antagonismo*, la *aporía*, la *contradicción* o la *oposición*. Baste con observar las contradicciones, las paradojas o los desafíos vehiculados, en primer lugar, a través del lenguaje (es decir, de los títulos de sus obras y/o exposiciones): la ligereza frente a la pesadez (“The Elephant and the Feather”, “The Lightness of Weight”), la movilidad frente a la estabilidad (“State of Rest”, “Stones Don’t Move”, *Legacy is seldom stable*, “Every Blind Wondering Ends in a Circle”), el caos frente a la geometría, la ausencia frente a la presencia, la luz frente a la oscuridad (“Shadow as a Rumor”, “Elogio de la sombra”, “Only the Shadow Knows”), la historia frente a la novedad, o simplemente los juegos de lenguaje o las paradojas intelectuales (“2+2=5”, “All or Nothing”, *Man Is Right-Handed, Because He Is Left-brained, Imbalance of Perfection*, “Ningún lugar puede ser aquí”).

Una serie de figuras de estilo que, lejos de ser anecdóticas, demuestran el interés de Jose Dávila por una búsqueda constante, un cuestionamiento incesante y una fructífera indagación en nuestra manera de pensar. “Todo fracaso tiene una parte también poética”, explica el artista en una entrevista, dejando entrever que quizás la fuerza de sus obras resida no en ese estado de equilibrio o de quietud del que algunas veces se ha hablado, sino en la energía, la frustración, el caos que encierra el interesante pero abrumador diálogo de contrarios que se esconde bajo esas obras llenas (a primera vista) de armonía y tranquilidad. La fuerza tranquila, la contradicción creadora son los enigmas que Dávila pone a disposición del espectador. “Cada obra de arte es un misterio para el espectador”, explica el artista en resonancia con el título (“Aporías”) que ha dado a las cuatro obras presentadas en la Blueproject Foundation.

Al hablar con él sobre la exposición, Jose Dávila decidió bautizar con este término griego, de raíces indudablemente filosóficas, sus cuatro esculturas. Según la RAE, una aporía es “un enunciado que expresa o que contiene una inviabilidad de orden racional”. Una definición “negativa” que choca con la compleja historia de este término. Desde Anaximandro, que la utilizó para pensar las complejidades del Ser y el Devenir, hasta Heráclito, que le dio sus letras de nobleza con su teoría de la armonía de los contrarios, hasta Heidegger, que la aplicó a su análisis del *Dasein* en *Ser y Tiempo* o Derrida que la utilizó para una de sus obras¹.

Muchas veces asociada a una contradicción o paradoja insoluble, la aporía puede también representar una falsa contradicción, como vemos a menudo en ciertos diálogos de Platón². Etimológicamente, el término viene del griego antiguo ἀπορία, que significa “imposibilidad de paso”. Una manera de recordarnos la proximidad

¹ Derrida, J. *Aporías*. Madrid: Editorial Paidós, 1998.

² Eütifros. “Pero, Sócrates, no sé cómo explicarte mi pensamiento; porque todo cuanto sentamos parece girar en torno nuestro sin ninguna fijeza.”

entre las dificultades conceptuales y las cuestiones espaciales (la geometría en primer lugar) que existía en los pensadores de la Grecia Antigua y que encontramos también en la obra de Jose Dávila. Así lo vemos, por ejemplo, en el título de la exposición “Every Blind Wondering Ends in a Circle” que nos muestra claramente esa relación, que siempre existe en el trabajo del artista, entre las paradojas, las contradicciones, los desafíos lógicos e intelectuales y esa oposición o confrontación a nivel material o físico. El equilibrio en su trabajo es el reflejo de la incerteza intelectual, la tensión física es la imagen de la lucha lógica y el diálogo de los materiales opuestos resulta una metáfora de la dialéctica conceptual. No es casualidad que el título de la exposición que presentamos sorprenda por el uso del verbo “(to) wonder” (reflexionar/pensar) en lugar del más apropiado “(to) wander” (vagar/pasearse).

Podríamos esperar que fuese un paseo en el mundo real el que nos llevase al mismo punto. En su lugar, como en tantos otros casos, Dávila se desliza del plano material al conceptual proponiendo un título que remite a los límites de la razón en su infinita búsqueda de conocimiento y certeza. Lo que Dávila propone en la muestra es una suerte de paseo, físico e ideal, que nos llevará de vuelta al punto de partida, no sin antes haber experimentado el choque de materiales, los juegos visuales y los desafíos artísticos que encierra la modernidad.

Una búsqueda que nunca acaba, como le gusta recordar al propio artista, cuyas obras están llenas de contradicciones lógicas, provocaciones intelectuales e ilusiones ópticas. Las aporías que propone Dávila en la exposición se asemejan en este sentido más a preguntas que nacen de las contradicciones y los diálogos entre elementos dispares y (presuntamente) opuestos que a imposibilidades reales que provoquen la inmovilidad y la impotencia en el espectador. Dávila siempre busca poner de manifiesto “la lucha entre diferentes fuerzas”, es decir, la relación entre dos (o más) materiales, dos formas, dos colores, dos líneas... Pero no como una simple oposición frontal, lectura reductora de lo que sería una aporía, sino también como una posible cooperación; de ahí el título *Joint Effort* de alguna de sus obras en las que la propia existencia del todo (las correas o las piedras) depende de la colaboración de las diferentes partes. Incluso más allá de la cooperación, como una especie de complementariedad, una experiencia; un reto lanzado a la estética y al pensamiento para saber de qué manera funcionan los polos antagónicos juntos o las diferentes formas yuxtapuestas. En este sentido, hay algo en estos trabajos de la interrelación compleja entre las partes y el Todo, lo Uno y lo Múltiple³ de cierta filosofía griega antigua, especialmente de Heráclito, y la posterior escuela Eleática, para quienes las aporías eran generadoras de conocimiento, sabiduría y belleza.

³ “All the elements need the other”, también dice Dávila sobre su serie *Joint Effort* en una entrevista.

LA SOMBRA DE LO MODERNO

BCN
2017

Pero ¿qué pone en diálogo Jose Dávila en sus trabajos? En lo que respecta a “Every Blind Wondering Ends in a Circle” la respuesta es clara: el modernismo racionalista, simbolizado, como explica, por los vidrios ortogonales y transparentes, frente a la confusa antigüedad, ejemplificada por los cortes azarosos de las piedras naturales (mármol y piedra volcánica...). De manera más general, el artista mexicano, anclado de ese modo en una corriente de lo más contemporánea, propone una reinterpretación, a veces crítica, a veces lúdica, a veces abstracta, del discurso de la modernidad. “Me gusta mucho leer sobre Historia del Arte (...), informarme de qué está pasando en el mundo del arte todos los días” dice para explicar su práctica artística antes de añadir que “el arte no es un concurso de originalidad” y que “uno lo que hace es entrar en un camino de continuación de ciertas ideas que otra gente ha trabajado y por eso me interesa hacer esos guiños, para dejar evidente mi postura de que estamos trabajando en una línea continua”.

Como explica el propio Dávila en la entrevista que ofrecemos en este catálogo, quizás se haya sobrevalorado la influencia de su formación en arquitectura a la vez que se infravaloraban todos los años en los que ha tenido que ser un “autodidacta del arte” y aprender directamente de la experiencia, como en con la Oficina para Proyectos de Arte (OPA) de Guadalajara, México. Una posición de “aprendiz” o de (falso) amateur que se observa claramente en la importancia de la Historia del Arte en su trabajo (y más aún en sus primeros años). Desde sus magníficas reinterpretaciones del cuadrado de Josef Albers (su serie *Homage to the Square*) hasta su relectura de Donald Judd (*Exercise of the Possible* o *Judd Series*) pasando por los guiños a Richard Prince (la serie *Cowboys*) u otros artistas. Quizás buena parte de la práctica de cada artista siempre haya precisamente consistido, y siga consistiendo, más que nunca, en demostrar una cierta *legitimidad* como artista. Una problemática que, en el caso de Jose Dávila, adquiere una especial importancia por ser, al fin y al cabo, un artista que viene de otra disciplina (en este caso, la arquitectura). Ese diálogo con la historia del arte, esa “línea continua” que Dávila intenta desarrollar con sus predecesores es exactamente lo que esconden las aporías que construyen sus obras. Una manera para Dávila de deconstruir el discurso moderno, de progreso y utopía, sin caer en un fatalismo nihilista. Los diálogos matéricos y los experimentos visuales que podemos ver en sus trabajos son una manera para Dávila de poner en cuestión los excesos de la modernidad.

De esta manera los vidrios funcionales y prácticos se ven cortocircuitados por las piedras naturales y caóticas en esta serie de *Aporías*, transformando esos enormes tótems o estatuas utilitarias en gigantes con pies de barro, guardianes llenos de dudas y contradicciones. Las bellas placas de mármol pintadas en la serie *Joint Effort* deben su existencia a unas simples correas de uso diario, de tintes industriales, el aura de las obras de Donald Judd se ve desmantelada por el uso de materiales (aún más) humildes en *Judd Series* (2007-2009), las perfectas esculturas de formas geométricas se ven privadas de su armonía natural con la presencia de piedras en sus intersticios o descansando encima de ellas (*Legacy is seldom stable*, 2017). Como lo hacía de alguna manera Jacques Derrida, los grandes discursos se ven desmantelados desde el interior por la manera en la que Dávila pone de manifiesto sus contradicciones, sus limitaciones (sus aporías, al fin y al cabo) con obras llenas de diálogos subterráneos, referencias escondidas y bellezas inestables. El minimalismo, la arquitectura modernista estructuralista (*Dwelling Developments*, 2000), la escultura griega, el relato hollywoodense (*The Stranger, The Stranger and The Stranger*), el modernismo (el autor en *Topologías de la identidad*), el propio gesto del artista (*Exercise of the Possible*, 2007) son *topoi* que irrigan un trabajo que se ha ido desmarcando progresivamente de la referencia evidente y la fastidiosa herencia. Nunca es tan bueno el trabajo de Jose Dávila como cuando su abstracción geométrica, llena de sorpresas visuales y sutiles trazos de luz y formas, esconde el profundo legado que atesora, ofreciendo un resultado tan (falsamente) sencillo como refinado.

Nunca es tan bueno, en definitiva, como cuando consigue desarrollar un lenguaje propio, alejándose del legado desde el que indudablemente trabaja. “Lo entiendo como un compendio personal de elementos que forman un lenguaje. Un lenguaje que tú te vas haciendo propiamente”, explica Dávila sobre el trabajo de artista. “Como cuando un niño se pone a jugar y crea de alguna manera su propio mundo y sus propias reglas y se inventa cosas dentro de toda una estructura que él se crea para jugar”.

Los cuadrados, la gravedad, la luz, las fuerzas, los materiales o el equilibrio son algunos de los elementos que pueblan el mundo del artista, como si de un alquimista contemporáneo se tratara, buscando la manera de contraponer los diferentes ingredientes para descubrir nuevas vibraciones, sensaciones o imágenes. Dávila utiliza de esta manera las formas esenciales (cuadrado, círculo, rectángulo...), las líneas, la luz, el azar como elementos de un lenguaje que trasciende lo meramente escultórico para adentrarse en lo instalativo y, de alguna manera, en lo pictórico.

En “Every Blind Wondering Ends in a Circle”, la propia sala expositiva se convierte entonces en el lienzo en el que el artista dispone esos elementos, creando entonces un cuadro tridimensional, un cuadro real a la manera en la que habla de “cuadro tridimensional” de Josef Albers para hablar de sus móviles homónimos. Lo interior y lo exterior, la experiencia propia del espectador, adquieren en la exposición una importancia central como, en muchos casos, en su trabajo.

“Mi idea es que no es un objeto para ser visto, es la experiencia que ese objeto te da al ser utilizado para observar” explica acerca de las obras de los andamios (*Temporality is a question of Survival*, 2001 o *Nomadic Platform*, 2005) en la que su función esencial (práctica o utilitaria) desaparece para dejar paso al uso que el espectador hace del espacio. Una implicación que no siempre resulta evidente en los trabajos de Dávila, pero cuya indudable importancia proviene de su formación en arquitectura, de su constante diálogo con la tradición artística (que ha ido hacia un arte de la experiencia más que de la contemplación) y de los “misterios” (reales, visuales y conceptuales) que siempre propone al espectador.

En “Every Blind Wondering Ends in a Circle”, las obras invitan al espectador a perderse en un laberinto de Ariadna, pero sin que el hilo o el Minotauro den sentido ya a la búsqueda (“Ariadna se ha ahorcado”, decía Deleuze), en una suerte de deambulación azarosa tan característica de la postmodernidad. No es casualidad que todo acabe en un círculo, figura perfecta, ideal, idealizada; figura de un eterno retorno que nos trae de vuelta al origen sin haber solucionado nunca la cuestión del sentido. Figura sobre todo asociada a un infinito que llena de trascendencia un recorrido lleno de reflejos inesperados y tangibles diálogos, de sorprendentes destellos y símbolos inabarcables.

ENTREVISTA A JOSE DÁVILA



RENATO DELLA POETA
& AURÉLIEN LE GENISSEL

Aurélien Le Genissel: ¿Podrías volver a explicarnos lo que nos contaste ayer sobre la exposición?

Jose Dávila: Lo más importante de recalcar es que he realizado este proyecto específicamente para la fundación, y estas piezas específicamente para este espacio. Ha sido una oportunidad porque es la primera vez que exhibo este cuerpo de obra como un proyecto independiente. En recientes ocasiones había expuesto alguna de estas piezas, pero siempre solas, dialogando con alguna otra pieza mía o de otro artista. Es la primera vez que puedo poner en juego este cuerpo de esculturas en sí mismo, para que estas piezas puedan dialogar entre sí. Gracias a este proyecto, estas esculturas existen ahora como conjunto y llevan el título de Aporía. La aporía es una paradoja lógica insoluble. Estas piezas se componen de dos materiales: cristal y piedra, lo moderno y lo primitivo. Las piedras que utilizo, tanto la piedra volcánica como el mármol, se han roto de manera natural y esta ruptura ha generado formas que pertenecen a la propia naturaleza de la piedra. Por otro lado, el cristal es un material simbólico del modernismo, de los rascacielos y de la arquitectura internacional. A diferencia de la piedra, el cristal está cortado artificialmente, según la geometría perfecta, platónica, ortogonal de la línea recta trazada por la mano humana. Estas piezas crean un diálogo entre los materiales, pero a la vez se relacionan entre ellas y con el espacio. Los reflejos en los cristales generan fantasmagorías, ilusiones ópticas que amplían el espacio y esto nos lleva al título “Every Blind Wondering Ends in a Circle”.

Un *blind wondering* es para mí una deriva, una búsqueda ciega, sin rumbo. Cuando la gente camina perdida sin rumbo, acaba caminando en círculos, como cuando te pierdes en el bosque. Existen estudios y publicaciones científicas sobre este fenómeno, pero yo lo encuentro esencialmente poético,

una aporía, una paradoja, una incongruencia lógica que es casi como un oxímoron. El posicionamiento de las obras y el juego de sus respectivos reflejos están pensados para que el espectador haga un *blind wondering* en el espacio.

Renato Della Poeta: He notado que cuando hablas de la piedra utilizas la palabra “natural”, pero nunca has utilizado la palabra “casual”.

J.D.: Es que, justamente, creo que no ha sido una casualidad. Se podría hablar de un accidente controlado o de una provocación buscada, porque efectivamente estas piezas se han roto intencionalmente para generar estas esculturas. Pero, al romperlo, el mármol no se rompe de manera casual, y tampoco de manera controlada, se rompe obedeciendo a su propia naturaleza.

A.L.G.: Veo que en tu trabajo siempre juegas entre dos polos, en una especie de balanceo entre la ligereza y la pesadez, la transparencia y la opacidad. Por un lado, la geometría, el modernismo, la mano del hombre; por el otro, los materiales naturales. Al mismo tiempo en tus títulos creas unos juegos lingüísticos que remiten a paradojas, contradicciones.

J.D.: Efectivamente, en muchos aspectos de mi trabajo me encuentro constantemente buscando la manera de congeniar o conciliar dos opuestos. Muchas veces son opuestos solo en apariencia, porque a menudo los opuestos se necesitan y se complementan. Todo lo que se crea pertenece a un registro más amplio que la dualidad entre opuestos. Busco que las obras sean puntos de encuentro y ocasión de reflexión sobre distintas realidades. Mis obras tienen que ver con el equilibrio de manera física, pero también de manera teórica

o lingüística, en tanto que buscan el equilibrio entre conceptos opuestos: lo moderno y lo primitivo, lo sólido y lo frágil...

A.L.G.: Me parece muy interesante el paralelismo en inglés entre *wonder* y *wander*. *To wonder* significa preguntarse cosas, *to wander* significa caminar sin meta u objetivo. El título “Every Blind Wondering Ends in a Circle” juega con esta semejanza lingüística y evoca tanto la búsqueda física del andar, como la búsqueda conceptual de una reflexión. Ambas búsquedas acaban en un círculo, no en el sentido negativo de la palabra, sino en el sentido de un equilibrio, un punto de tensión, un punto de interés.

J.D.: El círculo simboliza el equilibrio total y se podría considerar la forma geoméricamente perfecta. Se suele pensar que toda búsqueda es un camino lineal que avanza recto y te aleja del punto de partida, cuando en realidad probablemente es más bien un círculo y a veces te lleva de vuelta al punto de partida, que es donde está la respuesta.

A.L.G.: Es interesante aplicar este concepto a la Historia del Arte y a tu relación con la Historia del Arte. Se puede argumentar que en la historia no hay una línea recta de progreso, sino un recorrido de curvas y vueltas. A la vez, el recorrido de tu obra, y la inspiración que encuentras en la Historia del Arte, no es una trayectoria lineal, sino un círculo, una vuelta a reinterpretar obras y reflexiones de otros artistas para darles otra dirección. Es como una vuelta al origen.

J.D.: El círculo representa la vuelta al origen. Muchas veces tienes una idea, la primera idea, el primer atisbo de qué hacer, y luego esta primera idea se pierde en el proceso, en el desarrollo de otros resultados.

Al cabo de un tiempo finalmente te das cuenta de que esa primera idea era la buena, la que salió de manera más natural, menos mediada. Después de tratar de encontrar otras soluciones más elaboradas, te das cuenta de que la mejor era la primera, el origen.

R.D.P.: Hay unos factores comunes en los temas que hemos hablado: la dualidad/contraposición, el vagar sin sentido (“aporía” significa etimológicamente “sin camino”) y la circularidad hacia la perfección. Una manera visual de generar un círculo es mirar desde un punto fijo dos líneas paralelas que se alejan: al final los extremos de las líneas se juntan y acaba formándose un círculo cerrado. Me parece que hay un factor psicológico muy grande en este tema del círculo, una sensación de equilibrio pero también de tensión, una ansiedad casi resuelta que se convierte en una sensación agradable.

A.L.G.: Hay una ambigüedad en el concepto de equilibrio. Un *punto de equilibrio* puede ser algo estable, o algo que está a punto de caer, esta frontera es importante.

R.D.P.: Encontré una palabra interesante: *dialelo*, que es sinónimo de círculo vicioso. La definición sería la siguiente: un dialelo es una estructura lógica falaz que consiste en intentar demostrar una cosa mediante otra, y esta segunda mediante la primera. Es un razonamiento ilógico en el cual para explicar una cosa es necesario explicar la otra. Esta falacia no me parece negativa, por el contrario, me parece que esta interdependencia, este equilibrio entre opuestos, es algo que puede producir la belleza de una obra de arte. ¿Qué opinas?

J.D.: Creo que tiene mucho que ver con el título. Suele pasar que, cuanto más lejos te quieres ir, más está la respuesta en el origen.

Entonces, para explicar la segunda necesitas la primera, pero para explicar la primera necesitas la segunda, porque el origen sin la búsqueda no te hubiera dado nada y la búsqueda sin el origen, tampoco. Si te quedas parado, no encuentras nada y si sigues recto, tampoco, pero si vuelves al origen tendrás tu recorrido y tu origen y los dos se complementan.

R.D.P.: Es este recorrido el que da sentido a donde estás. Si te quedas parado, no vas a encontrar el sentido del por qué estás allí, mientras que si haces el recorrido sí lo encuentras.

J.D.: Recuerdo que hace muchos años, hace ya casi veinte, hubo un momento en el que prácticamente me quedé sin casa. Entonces, sin preocuparme mucho por ello, pensé que iría viajando a donde pudiera y vería después qué hacer.

Hablé con una tutora de una beca de arte que tenía con el ministerio de cultura en México y le platicué la situación, de una manera más personal que profesional. Le dije que me iba a ir lejos a ver qué hacía. Recuerdo que me dijo: “No, si no tienes casa no te vas a ir lejos, solamente te vas lejos cuando tienes un origen al que regresar”. El verdadero viajero, el que se va muy lejos, es el que tiene siempre a donde regresar.

A.L.G.: Yo quería preguntarte sobre tus primeros años, sobre tus estudios de arquitectura. ¿Cuánto pesan en tu obra? ¿Los consideras importantes? ¿En qué medida?

J.D.: Me gusta mucho esta pregunta porque me da la oportunidad de explicar algo que pocas veces tengo la oportunidad de explicar. Sin duda, estoy influenciado por mis años académicos de

estudiante de arquitectura, que no fueron pocos, fueron cinco. Terminé la carrera con un año muy intenso en el que me entregué por completo.

Por lo que, evidentemente, pesan mucho.

Por otro lado, he notado recientemente que se habla mucho de mi pasado arquitectónico, de mis estudios de arquitectura... pero nunca de los veinte años que llevo como autodidacta.

Pocas veces encuentro un texto que cuente que nunca estudié arte oficialmente y que tuve que encontrar la manera de hacer arte por mí mismo, sin haberlo estudiado. Aprendí básicamente a través de la experiencia de trabajar en la Oficina para Proyectos de Arte (OPA), haciendo exposiciones para otros artistas, y aprendí de los libros. Creo que es importante subrayar que mi obra está influenciada por mi pasado de arquitecto, pero también está impregnada por veinte años de ser autodidacta y de aprender arte en el camino.

R.D.P.: ¿Cuándo empezó este cambio de arquitecto a artista?

J.D.: Cuando estudiaba arquitectura, estaba muy interesado en la fotografía. Tenía un cuarto oscuro para revelar y tomé cursos académicos de fotografía, que fueron mis primeras clases de artes plásticas. Hacía principalmente fotografía sobre arquitectura. Mis primeras obras fueron con un conjunto de compañeros de la facultad de arquitectura. Hacíamos intervenciones *in situ* en contextos muy específicos de la ciudad durante una sola noche. Estas intervenciones se basaban en planteamientos muy arquitectónicos al servicio del arte. Luego empecé a trabajar solo como artista. Pero mis primeras obras eran muy arquitectónicas: intervenciones *in situ* que tenían que ver con el espacio, con la escala del espacio, con la luz.

Después trabajé con obras gráficas de tema arquitectónico. Pero llegó un momento en el cual me sentí atrapado en este tema, sentía que a mi obra le faltaba algo que no podía estar filtrado a través de la arquitectura, que tenía que ser mucho más libre en todos los sentidos.

La arquitectura está obviamente al servicio de una función, de una necesidad; clientes, usuarios, leyes urbanas, etcétera. Y una de las cuestiones más bellas del arte es justamente que el arte es un ejercicio de libertad, y donde más absoluta es la libertad, más potente es el arte. Congeniar estos dos polos empezó a costarme mucho trabajo y creo que de allí se desprendió mi búsqueda de un equilibrio.

Era más bien una búsqueda personal de cómo equilibrar el pasado académico arquitectónico con un presente en el que buscaba ya otra cosa, después de haber trabajado para otros artistas y para exposiciones, habiendo visto mucho arte.

A.L.G.: Observando tu trayectoria artística se puede notar cómo te has ido desprendiendo de tu herencia de arquitecto. Tus primeras obras tenían una impronta fuertemente arquitectónica, pero tus obras más recientes son las de un escultor, pintor, artista conceptual propiamente dicho.

J.D.: Con el tiempo, he ido mudando la piel de arquitecto a otra piel. Un poco como la parábola de la oruga y la mariposa. Por esto quiero recalcar la importancia de mis veinte años de trabajo artístico autodidacta: durante estos años he buscado mi voz personal en un sentido ampliamente artístico, aceptando mi pasado pero desprendiéndome de él. La arquitectura me encanta como tal, pero yo prefiero trabajar con más libertad.

No hay que exagerar mi pasado de arquitecto: a veces me preguntan si tengo un despacho de arquitecto, cuál fue mi último proyecto. Que quede claro que yo nunca hice una obra de arquitectura, y nunca trabajé profesionalmente como arquitecto, tan solo estudié arquitectura.

A.L.G.: En este intentar desprenderse de la arquitectura y acercarte al arte como espacio de libertad, ¿qué te aportó trabajar en la OPA?

J.D.: OPA de alguna manera fue mi escuela de arte, donde lo aprendí todo. Desde la teoría hasta la técnica. Pude platicar con los artistas, charlar con ellos para saber lo que estaban haciendo, por qué querían lo que querían, por qué pedían lo que pedían, hasta, luego, construir físicamente algunas de las piezas o planear cómo hacerlas. Es decir, todo lo que conlleva dirigir, planear, programar y llevar un espacio. También tenía que estudiar a muchos artistas y ver mucho arte para entender a quién queríamos invitar y por qué.

Me dio muchísimos ejemplos de lo que quería hacer y también de lo que no quería hacer. Fue una escuela completísima, donde me di cuenta en primera persona que el arte era un terreno de muchísima más libertad que la arquitectura. Y así pude, poco a poco, ir mudando de piel.

R.D.P.: Mientras trabajabas en la OPA conociste a muchos artistas que te influenciaron, que te ayudaron. Y después, en tus tiempos de autodidacta, debiste tener algunos referentes. ¿Quiénes fueron los artistas que más te inspiraron?

J.D.: Han ido cambiando, con el tiempo. Hace muchos años estaba muy interesado en artistas que habían trabajado con el espacio y la arquitectura, como Gordon Matta-Clark.

Me gustaban Absalon, Atelier Van Lieshout, Andrea Zittel, arquitectos que trabajaban con la promiscuidad arquitectónica llevada al servicio del arte. Con el tiempo, me sentí más atraído por ciertas herencias latinoamericanas, como todo el movimiento neo-concreto brasileño, Lygia Clark, Lygia Pape, Hélio Oiticica, mucho trabajo geométrico latinoamericano.

Después fui descubriendo a los grandes maestros americanos de los sesenta y setenta, como Sol Lewitt, Donald Judd, el minimalismo y después la escultura de Richard Serra, que es fundamental para mí como el gran escultor del siglo XX. Anthony Caro... Luego, a través de la OPA, conocí a otros artistas también, de mi edad, con quien me hice amigo como Anri Sala y Monika Sosnowska. Trabajé con Pedro Cabrita Reis, que me dio muchos consejos. Ha sido un aprendizaje a través de intereses distintos que se han ido amalgamando con el tiempo.

A.L.G.: Tienes muchos trabajos que son comentarios o reinterpretaciones de obras de otros artistas, por ejemplo Donald Judd. Se me ocurre que quizás tus años de autodidacta te han influenciado en este sentido. Has dicho que has aprendido mucho de los libros y del estudio independiente de la historia del arte. ¿Crees que tu interés por visitar las obras de otros artistas dependa en alguna medida de esto?

J.D.: Lo que no he querido es que toda mi obra fuera exclusivamente una referencia a otros artistas. Podría haberme dedicado exclusivamente a parafrasear obras de otros. Pero esta nunca fue mi intención. A veces, al ver ciertas obras, he sentido una necesidad, casi un ímpetu, de comentarlas con obras mías.

Han sido ejercicios autodidactas que me han ayudado a reforzar mi comprensión de la historia del arte y mi posicionamiento respecto a otros artistas.

R.D.P.: Tienes una serie de obras que se llaman *Topología de la identidad*. Son comentarios sobre obras de otros artistas, en las cuales quitas al artista y dejas solamente la obra. He leído una entrevista en la que explicas que en esta serie te interesa quitarle protagonismo al artista y dárselo todo a la obra. Es un pasaje importante de tu recorrido artístico. ¿Qué piensas de la relación entre obra y artista? ¿La obra tiene vida propia, o depende siempre del artista?

J.D.: Yo intento que la obra tenga su vida propia, pero también entiendo que en muchos casos es muy importante la relación entre la personalidad del artista y la obra. Sin duda, una obra es el resultado de una manera de vivir, de la presencia en el mundo que tiene el artista. Pero me gusta pensar que la obra pueda tener su vida propia, un grado cero, y llegar a tener un impacto sobre un público que no tenga ninguna referencia. Naturalmente, tener este tipo de referencia puede enriquecer la obra. Pero valoro las obras que se pueden sostener por sí solas. Hoy más que nunca, hay una tendencia a exaltar al artista como una personalidad mediática. Muchos comisarios juegan con esto, se preocupan mucho por la fama del artista y tratan al artista como una *celebrity*, una especie de Rey Midas cuya obra tiene valor gracias a su fama, haga lo que haga. Eso me parece incluso aburrido. Me parece muy gracioso que en las publicaciones monográficas, al final del libro, en la parte de atrás, siempre haya una pequeña foto del artista. No en el cuerpo del libro, sino siempre al final y casi siempre en su estudio o al lado de una obra – una obra que, sin embargo, ya aparece en el cuerpo del libro.

Yo me pregunto: ¿realmente importa, y por qué? Es una pregunta para la cual no tengo respuesta.

R.D.P.: Pregunta chistosa: ¿pueden existir obras que son más grandes que el artista? Puede darse el caso de que el artista tenga una personalidad muy compleja, y sus obras no lleguen a transmitir esta complejidad. Pero también puede darse el caso contrario: que las obras acaben siendo más complejas, más grandes que el artista.

J.D.: Hay casos en los que el artista, su personalidad, su vida, son tan grandes e interesantes que sus obras se reducen a ser un detalle más de su vida. Es el caso de Hemingway. Se habla mucho de Hemingway, independientemente de sus grandes novelas. Sus novelas son buenísimas en sí mismas, pero es chistoso que la vida de Hemingway es casi mejor que su arte.

R.D.P.: Hemos hablado de fotografía, de tus primeras fotos cuando eras estudiante, y de tus referentes en el mundo de la pintura y del dibujo. Ayer, hablando del catálogo de la exposición, comentamos que podría ser interesante incluir un CD con un paisaje sonoro. Quisiera volver a preguntarte si alguna vez has hecho algo con música, con sonido o si quieres hacerlo en un futuro. ¿Cuán importante es para ti la relación entre distintos medios como pintura, fotografía o música en el mundo del arte?

J.D.: Yo nunca he trabajado con la música. Una vez, hace muchos años, hice un proyecto para el Festival de Arte Sonoro de la ciudad de México, creo en el año 99, a raíz de una invitación de Guillermo Santamarina. Hice una obra más bien *in situ* en la casa de Frida Kahlo y Diego Rivera que era uno de los espacios del festival.

Pero este tipo de arte nunca ha sido particularmente de mi interés, nunca he sido músico. Soy más bien un ávido coleccionista de música, sobre todo de vinilos. En este sentido, el título de la exposición “Every Blind Wondering Ends in a Circle” puede remitir a un disco vinilo que da vueltas.

R.D.P.: Hace un par de años tuvimos la oportunidad de entrevistar a Wolfgang Laib, cuando expusimos su obra en *Il Salotto*. Desde los años 80 hasta hoy, Laib ha ido repitiendo los mismos temas, materiales y obras: el polen, la cera, las *Milkstones*, las casas de arroz. Cuando le preguntamos por qué decidió seguir siempre esta misma línea, nos contestó que esta es su manera de encontrar la belleza. Nos dijo que cada persona tiene su manera de encontrar la belleza, y su manera es esta. ¿Qué opinas sobre esto? ¿Cuándo consideras acabada una línea de trabajo? ¿La exploración de un tema se acaba o no se acaba?

J.D.: Es una buena pregunta. Porque la repetición es un tema complejo que puede ser muy interesante o muy poco interesante, dependiendo de quién lo haga, de cómo y por qué. Hay artistas que se han repetido toda la vida y, entre ellos, casos interesantes y casos cuyo único sentido es un vacío de ideas o una necesidad comercial. Debe de ser horrible producir como una maquina para seguir ganando dinero. Pero hay grandes artistas cuya repetición es la esencia misma de la obra, como On Kawara.

Los ejemplos malos no vale la pena ni mencionarlos. Personalmente, me interesa estar constantemente buscando nuevos retos, persiguiendo intereses que me surgen a veces de maneras que no puedo ni siquiera describir. Mi manera de trabajar es estar muy atento a los intereses que van surgiendo.

Creo que son mis propios intereses los que me van marcando pautas y determinando la dirección de mi trabajo. Prefiero estar siempre buscando. Con la esperanza de que no se acaben los retos. Y no se acabarán si uno nunca deja de moverse, a nivel tanto profesional como personal.

A.L.G.: Me gusta mucho que demuestres tanta curiosidad. Cuando empezamos a hablar de esta exposición lo primero que me dijiste fue: “¡Aurélien, ya tengo una idea! Acabo de hacer una exposición que me dejó con las ganas de explorar una tipología de obra, de crear una serie homogénea y ver cómo quedaba el conjunto expuesto solo en un espacio.”

Nos interesa mucho dar la posibilidad a los artistas de explorar un nuevo camino en su obra, de experimentar, cosa que hemos hecho también con Pieter Vermeersch.

J.D.: La fundación tiene el objetivo evidente de servir de plataforma de exposición. Pero también es un laboratorio, una plataforma de experimentación. Considero muy interesante que el artista tenga la oportunidad de poner a prueba ideas nuevas, observarlas y testarlas como en un laboratorio.

A.L.G.: ¿Piensas que tu trayectoria artística seguirá en la línea de la escultura y de las instalaciones escultóricas o es posible que escojas otros caminos?

J.D.: Es muy probable que coja otros caminos, pero no creo que me aleje de lo matérico y tridimensional que he estado trabajando hasta ahora. Cada vez que me alejo, acabo regresando a los sospechosos habituales, los materiales más básicos: cemento, mármol, vidrio, cristal, madera, piedra...

R.D.P.: Eliges a menudo cristales de un color ámbar, ahumado. ¿Por qué?

J.D.: Para esta exposición me interesaba probar distintos tipos de cristal, para conocerlos, para experimentar. Nunca vas a saber si un material te gusta hasta que no trabajas con él por primera vez. Quise tomarme la libertad de ver qué tipo de cristales había, como podían dialogar con otro tipo de mármoles que tampoco había usado nunca. Es también la primera vez que trabajo con piedra y mármol juntos, anteriormente había utilizado exclusivamente mármoles para apisonar los cristales. Estaba trabajando en el estudio y no encontraba la solución para este cristal, no me convencían los mármoles que tenía y uno se había roto. Pero tenía piedras con las que trabajo para otras esculturas allí al lado y dije: “Bueno, vamos a ver cómo funciona con una piedra”. Funcionó muy bien, me encantó. Este es el tipo de experimentación que surge en el trabajo de estudio cuando estás haciendo un proyecto.

A.L.G.: ¿Cuando haces tus esculturas, piensas primero en la forma o en el material? ¿Piensas primero en la dimensión, en el tipo de tensión, o en el tipo de piedra que quieres utilizar?

J.D.: Generalmente parto de una idea que dibujo, un dibujo muy esquemático, tan solo un recordatorio para que no se me olvide la idea. Luego veo el dibujo y lo empiezo más o menos a imaginar. En el estudio tengo una serie de materiales a mano para jugar y experimentar con ellos. Entonces puede suceder lo que pasó con el mármol y la piedra: a través del propio proceso en el estudio, a causa de imprevistos o limitaciones externas, se te abre una nueva puerta. Tienes que improvisar y de esta manera surge una obra que no

podrías haber planeado previamente, una obra que se desprende como parte de un proceso de trabajo. Resumiendo, el nacimiento de una obra depende de varios factores: el boceto de la idea, la selección de materiales que tengo en el estudio, y luego la variable de lo incontrolable que es también parte del proceso.

R.D.P.: ¿Qué consejo darías a alguien que quiera ser artista? ¿Hay algún mensaje que consideras importante para los jóvenes artistas?

J.D.: Creo que voy a decir algo que es una especie de cliché, pero creo profundamente en ello: trabajar y trabajar y trabajar, y después de esto, trabajar y trabajar y trabajar. Cuando digo trabajar no me refiero exclusivamente a estar en el estudio cargando piedras o pintando. Me refiero más bien al hecho de tomar una decisión. Lo que aconsejaría a un joven artista es plantearse seriamente y profundamente si realmente se quiere dedicar a esto en la vida. Porque si se quiere dedicar a esto tiene que ser una decisión muy profunda, no hay marcha atrás. Tiene que tomar una decisión hasta los huesos, de que va a ser artista, sí o sí. Cuando hayas tomado esta decisión, todo lo que vas a hacer será trabajar, porque todo lo que sigue tendrá que ver con cargar con esa decisión, todo el tiempo, todos los días. Incluso si estás desempleado y sin dinero y no tienes con qué pagar el alquiler porque decidiste ser artista, casi es una forma de trabajar, porque estás siendo congruente con la decisión que has tomado. Mi consejo es: toma la decisión y llévala hasta las últimas consecuencias, trabajar, trabajar y trabajar.

