

SACER. RITUALES, SACRIFICIOS Y OFRENDAS.

Cristina Déniz Sosa

SACER.
RITUALES,
SACRIFICIOS
Y OFRENDAS.

Cristina Déniz Sosa

Sala de Arte Contemporáneo • Santa Cruz de Tenerife • Del 12 de julio al 30 de agosto de 2019



SACER.
RITUAL,
SACRIFICIO
Y OFRENDA.

FOTOGRAMAS DE UNA NUEVA OPORTUNIDAD

SACER.
RITUAL,
SACRIFICE AND
OFFERING.

STILL IMAGES OF A NEW OPPORTUNITY



Santa Elena, madre del Emperador Constantino, viajó a Tierra Santa para buscar la Santa Cruz pero encontró mucho más que eso...

Saint Helen, mother of the Emperor Constantine, travelled to Holy Land in search of the Holy Cross but found much more than that...

A partir de nuestro conocimiento sobre las culturas primitivas, el uso del hueso de origen animal ha estado ligado a la producción de utensilios funcionales como anzuelos, peines, agujas, armas, además de objetos religiosos o rituales, lo que constituye el arte mobiliario que se exhibe en nuestros museos de arte prehistórico.

Cristina Déniz Sosa se apropia del hueso vinculándolo al género de la *naturaleza muerta*, de larga tradición en la Historia del Arte, ya sea en forma de representaciones de ofrendas a los dioses, o como categoría pictórica autónoma a partir de la época del Renacimiento.

La creadora conecta además con la predilección por la práctica del *objeto encontrado* de dadaístas y surrealistas: objetos perdidos, encontrados, elegidos y tratados con absoluta devoción. Testimonios de la existencia de su propio mundo interior y de su necesidad, innata en el ser humano, de coleccionar y preservar.

Su propuesta artística y singular plantea espacios acotados en los que este material inanimado dialoga con otros elementos ajenos en composiciones equilibradas de fondo y figura.

No son pocos los autores plásticos contemporáneos que emplean partes del esqueleto óseo animal (o humano) como elemento protagonista de sus fórmulas artísticas. Teresa Correa, Teresa Margolles, Cildo Meireles, Gabriel Orozco o Doris Salcedo excavan, rastrean, limpian y montan huesos en la construcción de sus aportaciones creativas. Otros artistas, como Christian Boltanski, Carmen Calvo o Georgia O'Keeffe han contribuido a provocar en Cristina Déniz Sosa conciencia sobre el tiempo, la memoria y la ausencia; sobre

A s far as our knowledge on primitive culture goes, the use of animal bones has been linked to the production of functional tools such as fish hooks, combs, needles, weapons, as well as religious or ritual objects, which constitute mobiliary art exhibited in our prehistoric art museums.

In the Classical Greek period, as a representation of offerings, and in latter centuries, since the Renaissance, as an autonomous genre, *still life* participates in the singular and artistic proposal that the artist Cristina Déniz Sosa considers in these delimited places in which this inanimate material speaks with other external elements in balanced compositions of figure and background.

The creator also has a predilection for the practise of the dada and surrealist *found objects*: lost objects, found again, chosen and treated with absolute devotion. Evidence of the existence of her own inner world and her need, innate in human beings, of collecting and preserving.

Not just a few artists of contemporary visual art use parts of the animal (or human) skeleton as the main element of their artistic formulae. Teresa Correa, Teresa Margolles, Cildo Meireles, Gabriel Orozco or Doris Salcedo excavate, seek, clean and assemble bones for the construction of their creative contributions. Other artists such as Christian Boltanski, Carmen Calvo or Georgia O'Keeffe have made Cristina Déniz Sosa aware of time, memory and absence; of selection, collection and treatment of this chosen organic material which is not an adornment, nor a tool.

Her academic formation and trajectory, not yet as old as she is- Las Palmas of Gran Canar-

el retiro, la recolección, y el tratamiento de esta materia orgánica elegida, que no es ni objeto de adorno ni herramienta.

Su formación académica y su trayectoria, aún no muy larga como su edad- Las Palmas de Gran Canaria, 1981- se ha ido nutriendo de mucho trabajo y espaciadas puestas en la escena museográfica. Crece con la esencia de una herencia familiar de carpinteros, hacedores de exvotos, que guía su necesidad de dejarse llevar por la práctica artística.

No dista mucho su forma de acercarse al arte de aquélla que planteaba en su primera exposición: *La última vez que me rompo sin motivo*, 2008, distancias cortas, intimidad¹, cuerpos heridos y notoriamente reparados, o la fragmentación de la identidad femenina a modo de exvotos, en su serie *Mujercitas*. Ni su apuesta por vincular la joyería artística contemporánea al medio natural, al mar o a la vegetación, como en la serie *Albura* o en la muestra individual *Memento Absentia*, 2013²; tampoco ha abandonado la predilección por la solemnidad del marco o la delicada atención manual a la materia, ya sea metal o animal, tal es el caso de esta exposición.

Sacrificio y ritual

Salir a pasear y encontrar, volver cargada con una bolsa de huesos de animales. Hallazgo casual pero buscado de un botín insólito que conmoverá a la artista y activará su pensamiento estético.

1. Albadalejo González, Juan Carlos. Catedrático de Escultura de la Universidad de La Laguna. Sala de exposiciones La Palmita de la ULPGC. Las Palmas de Gran Canaria, abril-mayo 2008.

2. Galería Saro León, Las Palmas de Gran Canaria, mayo-junio de 2013.



Lugar del hallazgo / Findspot
Balos, Gran Canaria

ia, 1981- have nourished from much work and separate museum exhibitions. She is raised with the essence of a family inheritance, of carpenters, healers, votive offering makers, which guides her need to flow through artistic practise.

Her way of approaching art is not far from the way she laid out her first exhibition: *La última vez que me rompo sin motivo*, 2008, short distances, intimacy¹, wounded and notoriously repaired bodies or the fragmentation of fem-

1. Albaladejo Gonzáles Juan Carlos. Professor of Sculpture of the University of La Laguna. Art Gallery La Palmita. Las Palmas of Gran Canaria, April-May 2008.



Lugar del hallazgo / Findspot
Barranco del Toro, Gran Canaria

Sacrificio y ritual conviven durante la obtención y preparación del material óseo.

El ritual comienza con la incursión en el espacio natural, la búsqueda que deriva en obsesión, liberadora pero también sacrificada, de pequeños tesoros terrenales y accesibles que se convertirán en preciosos poemas, delicadas sentencias, que a veces devienen en ensoñaciones, quizás algo tristes, pero conmovedoras. Cristina Déniz Sosa cree en lo que hace, transmite verdad. La verdad de los propios huesos que no perderán su origen, añadiendo la carga simbólica ligada al lugar del encuentro y su destino en la cadena alimentaria. Huesos de animales pulidos por el viento y la brisa, la bruma y el alisio, rastros fósiles quemados

inine identity as votive offerings in her series *Mujercitas*. In the same way her intention to link contemporary artistic jewellery with natural means, the sea or vegetation as she did in the *Albura* series or in the individual exhibition *Memento Absentia*, 2013²; she has not abandoned her predilection for the solemnity of the frame or the delicate manual attention of matter, let that be metal or animal, such is the case of this exhibition.

Sacrifice and ritual

Leave to seek and find, return loaded with a bag of animal bones. Casual yet a sought encounter of a single loot which will move the artist and will activate her aesthetic thinking. Sacrifice and ritual live together during the gathering and preparation of the bone material.

The ritual begins with an incursion within nature, the liberating yet also sacrificed search leads to obsession over small telluric and accessible treasures which will become beautiful poems, delicate maxims, which sometimes evolve into dream states, somewhat sorrowful but moving. Cristina Déniz Sosa believes in what she does, she transmits truth. The truth of the actual bones which will not lose their origin, adding the symbolic charge linked to the place where she found them and their destiny in the food chain. Animal bones polished by the wind and the breeze, the mist and trade winds, fossil traces burnt by the sun and the drought, discovered in their habitat after years of accumulation and which, decontextualised, will lengthen their lives and will become objects of aesthetic contemplation.

2. Galería Saro León, Las Palmas of Gran Canaria, May-June 2013.



por el sol y la escasa lluvia, hallados en su hábitat durante años de recopilación y que, descontextualizados, alargarán su vida y serán objeto de contemplación estética.

Ya en el taller continúa el proceso artístico, la labor metódica y callada de la Sacer-dotisa, soledad sonora musitada por *La llorona*³. Maceración, blanqueo, desinfección..., los huesos sufren una fase de transformación para abandonar su traza residual y convertirse en insólitos objetos de marcada pureza y pátina cercana a la porcelana. Huye de teñir o descalcificar el hueso para ablandarlo,

3. Lasha de Sela: *La llorona*, 1997.

At her studio she continues with the artistic process, the methodology and silent labour of the priestess, muttered loneliness sound by *La llorona*³. Tenderisation, whitening, disinfection..., the bones go through a phase of transformation, so as to abandon their residual trace to become incredible objects of marked purity and a patina close to porcelain. She does not dye or decalcify the bones in order to soften them, nor to transfer images to their surface. She prefers to keep the duality between nature and the environmental impact, the chance of their finding and the exquisite treatment, death and eternity. Guarded by profusely embossed frames, open chests, refined display cabinets, sumptuous fabrics of clean colours – deliberately selected – the disposition on the support or the adequate container confers on the humble bone, the dignity of a noble material: fragile animal skeletons suspended or transfigured on small altars. Her association with equivalents in a large radial planimetry – *Sagrada Vértebra de Todos los Huesos Rotos*, 2018-2019, or *Exvotos*, 2019 – overwhelms the spectator, intimidated by the magnificence of history, life and the passing of time.

Offerings

Cristina takes care of the animals through life and death. She does not practise the carnivorous diet a wide percentage of humans do, she protects animals throughout her life and, once dead, she sacralises them, exposing the material remains in a different context, providing them with an unexpected existence in an exhibited relic manner, and entitled following the repertoire and the Christian iconography.

3. Lasha de Sela: *La llorona*, 1997.

Detalle del proceso en el estudio /
Process detail in the studio

o de transferir imágenes a su superficie. Prefiere mantener la dualidad entre la naturaleza y el impacto ambiental, el azar del encuentro y el trato exquisito, la muerte y lo eterno. Custodiados por marcos profusamente repujados, cofres abiertos, refinadas vitrinas, telas suntuosas de colores limpios – seleccionadas deliberadamente – la disposición en el soporte o contenedor adecuado confiere al humilde hueso la dignidad de un material noble: esqueletos de frágiles animales suspendidos o transfigurados en pequeños altares. Su asociación con homólogos en una gran planimetría radial – *Sagrada Vértebra de Todos los Huesos Rotos*, 2018-2019, o *Exvotos*, 2019 – abruma al espectador intimidado por la grandiosidad del paso del tiempo, de la historia y de la vida.

Ofrenda

Cristina cuida a los animales, durante la vida y la muerte. No comparte la dieta carnívora de un amplio porcentaje de humanos, protege a los animales durante su vida y, una vez muertos, los sacraliza exponiendo sus restos materiales en otro contexto, dotándolos de una inesperada existencia a la manera de reliquia exhibida, y nombrados siguiendo el repertorio e iconografía cristianos.

Desde el medio natural, tamizadas por el paso en el taller, estructuras óseas de insectos, aves, mamíferos o criaturas marinas, establecen una sana relación con elementos divergentes: latón, vegetación marina, telas o pigmentos. Una veintena de relicarios, y dos sobrecogedores altares –intervenciones *site-specific*–, habitan las paredes de esta sala de exposiciones: cráneos, vértebras, pequeños esqueletos, diminutos huesecillos de aves, nidos, una gran corona – *Pasión* – de cuernos de cabra, conchas marinas, caballitos de mar o el caparazón de un cangrejo, se convierten en santuarios, paisajes, jardines o trofeos, transfigurados y redimidos. En este sentido, *Transfigu-*

From a natural place, sieved through time in her studio, bone structures of insects, birds, mammals or sea creatures establish a healthy relationship with divergent elements: brass, sea vegetation, fabrics or pigments. About twenty reliquaries and two impressive altars –*site-specific* interventions–, inhabit the walls of this exhibition gallery: skulls, vertebrae, small skeletons, tiny little bones of birds, nests, a large crown – *Passion* – of goat horns, sea shells, seahorses or the carapace of a crab, become sanctuaries, landscapes, gardens or trophies, transfigured and redeemed. In this sense, *Transfiguration* incorporates the video support to the subtle skeleton of a crowned little bird. The lost plumage rocks on water with that back and forth.



Detalle del proceso en el estudio
/ Process detail in the studio



Lugar del hallazgo / Findspot
Barranco de los Conejos, La Graciosa

ración incorpora el soporte video al sutil esqueleto de un pajarito coronado. El plumaje perdido se mece en el agua en ese ir y regresar.

La artista y su obra participan así del entorno, ofreciendo estos despojos del ciclo de la vida, salvándolos del olvido, cambiando su propia percepción, quizás la nuestra, pero compartiendo emoción. A la vez, sus composiciones ofrecen una experiencia íntima y estética, tan pronto hiriente como analgésica, pero también de posicionamiento ante temas colectivos. Cada

The artist and her work participate this way, offering these waste products from the cycle of life, saving them from forgetfulness, changing perception, maybe ours but sharing emotion. At the same time, her compositions offer an intimate and aesthetic experience; as much as it is hurtful it becomes an analgesic yet biased facing collective issues. Each work triggers a thought, a feeling, a melancholic return to the past and to the certainty that there is always the possibility of inhabiting a new scenario, imaginary or not. What

obra provoca un pensamiento, un sentimiento, un retorno melancólico al pasado y la certeza de que siempre existe la posibilidad de habitar un nuevo escenario, imaginario o no. Lo que vemos no es un material inerte, sino un elemento vivo, fuerte, que puede seguir originando significados. Porque la estructura intacta sigue permaneciendo: celebración y sacrificio.

Dar una nueva oportunidad a los restos de una vida que, gracias a las normas de la museografía, se convierte en intocable. Sacraliza así el despojo óseo que se había transformado en maldito. La quietud y la permanencia, la transcendencia del miedo a la muerte que invita a ser mirada a los ojos. Tiempo cíclico que va y regresa. El vestigio-reliquia tocado por la Sacerdotisa, queda enmarcado y exhibido. Un final épico.

we see is not an inert material but a living element, strong, still capable of creating meaning. As the structure, untouched, still prevails: celebration and sacrifice.

A new opportunity is given to the remains of a life which, thanks to the rules of museography, becomes untouchable. Sacralising this way the bone residue that had become cursed. Stillness and presence, the transcendence of fear towards death, inviting us to gaze. Cyclical time that comes and goes. The relic-vestige touched by the priestess, remains framed and exhibited. An epic finale.



Lugar del hallazgo / Findspot
Faneroque, Gran Canaria



Sagrada Vértebra de Todos los Huesos Rotos, 2018-2019
Proceso de instalación mural /
Process of mural installation



(Páginas siguientes / next pages)

Sagrada Vértebra de Todos los Huesos Rotos, 2018-2019
Huesos rotos de animales, pintura dorada y latón
/ Broken bones of animals, gold paint and brass
300 x 10000 cm



LA RELIQUIA
(A)GARRA

ANIMALES SAGRADOS EN LA OBRA DE CRISTINA DÉNIZ

THE RELIC
HOLDS/
THE RELIC
CLAW

SACRED ANIMALS IN THE WORK OF CRISTINA DÉNIZ



Detalle del proceso en el estudio /
Process detail in the studio

Cristina Déniz nos presenta en *Sacer. Rituales, sacrificios y ofrendas* toda una serie de piezas que nos remiten a aquello que Hans Belting denomina el enigma de la muerte en su relación con la creación artística. En *Antropología de la imagen*, Belting analiza cómo el surgimiento de imágenes, la creación de los primeros exvotos, estatuas o pinturas de las culturas primigenias, estuvo estrechamente ligado a ritos funerarios y a una forma de comprensión de la muerte a través de los rituales comunitarios. El origen de estas primeras imágenes utilizando cráneos, huesos y órganos de los muertos, surgió como un posible mecanismo de defensa ante el desamparo producido por el hecho de que el antiguo miembro de la comunidad, convertido ahora en cadáver, quedara reducido a una simple imagen: "el enigma que ha rodeado siempre al cadáver se convirtió en el enigma de la imagen: éste radica en una paradójica *ausencia*, que se manifiesta tanto desde la *presencia del cadáver* como desde la *presencia de la imagen*"¹. Por lo tanto, siguiendo a Belting, podríamos entender que los exvotos, las reliquias y los objetos que configuran el imaginario de *Sacer* responden a esta pulsión por dar cuenta de en qué queda convertido un cuerpo cuando ya no es sino referente de una ausencia, de un ser que ya no está, que ya no es.

La creación de estas imágenes utilizando los restos orgánicos (los huesos, cráneos) buscaba principalmente despojar a la muerte de su capacidad de destrucción de la temporalidad, de generar una concepción de la muerte dentro de la vida, principalmente a través de los ritos. Todos estos cráneos de animales, huesos, vértebras, dientes, cuernos, plumas de cuerpos que pueblan la obra de Cristina Déniz quedan reducidos a restos de

1. BELTING, H. (2007) *Antropología de la imagen*, Buenos Aires: Katz: 180.

Cristina Déniz introduce *Sacer. Rituals, sacrifices y offerings* a whole series of pieces that take us back to that which Hans Belting refers to as the enigma of death in relationship with artistic creation. In *An Anthropologist of Image*, Belting analyses how the emergence of images, the creation of the first votive offerings, statues or paintings from primitive cultures, was strictly linked to funeral rites and to some kind of understanding of death through community rituals. The origin of these first images using skulls, bones and organs from the dead, started as a possible defence mechanism before the abandonment produced by the fact that an old member of community, now a corpse, is reduced to a simple image: 'the enigma that has always encircled the corpse became the enigma of the image: this one consists in a paradoxical *absence* which is manifested as much through the *presence of the corpse* as through the *presence of the image*'¹. Therefore, according to Belting, we could understand that the votive offerings, the relics and the objects that compose the imagery of *Sacer*, respond to this impulse acknowledging what a body becomes when it is no more than a reference of an absence, of a being that is no longer there, that no longer *is*.

The creation of these images using the organic remains (bones, skulls) was searching primarily to deprive death from its ability to destroy temporality, of generating a concept of death within life, mainly through rituals. All of these animal skulls, bones, vertebrae, teeth, horns, feathers of bodies which populate the work of Cristina Déniz, come down to the remains of bodies that are no more, now converted after the process of artistic transformation into *images*.

1. BELTING, H. (2007) *Antropología de la imagen*, Buenos Aires: Katz: 180.

cuerpos que ya no son, convertidos ahora, tras el proceso de transformación artístico en *imágenes*. Es aquí donde Déniz nos devuelve, a través del uso de huesos animales, una pregunta que pareciera milenaria pero que, al tratarse de restos no ya humanos, sino animales está aún sin resolver: ¿cómo podemos honrar estos objetos, qué clase de rito puede asociarse a estas ausencias que son el cadáver, el resto animal?

La nuda vida animal y los restos sagrados

Estos restos, estos “difuntos” que representan los huesos plantean, además, el problema del espacio donde poder honrarlos: “el difunto evoca la conocida *cuestión del dónde*. Al perder el cuerpo, ha perdido también su lugar. Quizá la concepción de un más allá fue en un principio la concepción de un lugar adonde el difunto se habría marchado. Pero el cuerpo permanecía, así que se le asignó en este mundo un lugar en el que pudiera ‘descansar’”². Este espacio de descanso, la tumba, como señala el término *mnema* que lo conforma, es un “lugar para la memoria”, un espacio para ser recordado y honrado, y por lo tanto un lugar que los muertos nunca pueden llegar a ocupar del todo. El problema de la tumba y del espacio “natural” que deberían ocupar estos restos implica considerar qué clase de rito o sacrificio puede ofrecérsele en dicho espacio y en qué consistirá, por lo tanto, el carácter *sacer*, sagrado, de restos animales.

El concepto de *sacer* o *sacratio* está marcado, según diferentes autores, por una ambivalencia entre lo puro y lo impuro, como defiende Durkheim³, lo santo y lo maldito según Freud

2. *Ibid.*: 192.

3. ‘Hay dos clases de sacralidad: una fausta y otra infausta, y entre estas dos formas opuestas no sólo hay solución de con-

It is here where Déniz, through the use of animal bones, suggests a question that seems to be the millennial one but that, considering we are talking about remains that are no longer human but animal, is still unsolved: how could we honour these objects, what class of rite could be associated to the absences which are the dead bodies, the animal remains?

The bare animal life and the sacred remains

These remains, these ‘deceased’ represented by the bones, also suggest the problem of the space where such could be honoured: ‘the deceased evokes the well-known *question of where*. After losing the body, it has also lost its place. Perhaps the conception of a life beyond was, to begin with, a concept of a place where the diseased could have gone. Yet the body remained, so a place where they could ‘rest’ in this world was provided². This place of rest, the tomb, as the term *mneme* points out, is a ‘place for the memory’, a space to remember and to honour and, therefore, a place where the dead will never be able to take over completely. The problem of the tomb and the ‘natural’ space these remains should occupy, implies considering what type of rite or sacrifice could be offered in such a space and what it would consist on, thus, the *sacer* character, sacred of animal remains.

The concept of *sacer* or *sacratio* is marked, according to different authors, by an ambivalence between the pure and the impure as Durkheim defends³, the holy and the cursed ac-

2. *Ibid.*: 192.

3. ‘There are two types of sacredness: a splendidous and an unspeldorous, and between these two opposite forms, not only is there a solution to continuity, one same object can pass

Detalle del proceso en el estudio / Process detail in the studio



o por la impunidad de matar y la exclusión del “sacrificio”, como sostiene Giorgio Agamben en su concepción del *homo sacer*: “Hombre sagrado es, empero, aquél a quien el pueblo ha juzgado por un delito; no es lícito sacrificarle, pero quien le mate, no será condenado por homicidio. En efecto, en la primera ley tribunicia se advierte

tinuidad, sino que un mismo objeto puede pasar de una a otra sin cambiar de naturaleza. Con lo puro se hace lo impuro y al revés. La ambigüedad de lo sagrado reside en tales transformaciones’ (DURKHEIM, E. (1993) *Las formas elementales de la vida religiosa*, Madrid: Alianza: 642-44).

According to Freud or the impunity of killing and the exclusion of sacrifice, as Giorgio Agamben states in his concept of *homo sacer*. ‘Sacred man he is, however, whom the town has judged for a felony; it is not legal to sacrifice them, but whoever killed them would not be condemned for murder. Indeed, in the first tribunicial law it is warned that “if someone kills one who is sacred over plebiscite, they will not be considered a murderer”. This is why an impure and evil man is often considered to be sacred’⁴. This characteristic life of the *homo sacer* is what Agamben denominated *bare life*: that which is exposed to any type of violence with absolute impunity and which is, therefore, radically unaffiliated to the sphere of sacrifice and rights. We could understand, therefore, that the character *sacer*, ‘sacred’ of the pieces of Cristina Déniz consists in highlighting the bare life which is the animal life, this life ‘[...] *sacer* to which we can give death licitly’⁵. In fact, Agamben reminds us of how the Latins referred to animals that were sacrificed in funeral rites, mainly pigs and piglets, as *sacres*. The *bare life* is that to which we cannot give any type of sacrifice, no type of rite and this is something that, using the same images of the Christian cult towards relics, Cristina Déniz reminds us: the impossibility of a rite dedicated to the commemoration of animal life and therefore, the objectification to which such remains are reduced to.

from one to the other without changing its nature. The pure is made with the impure and vice-versa. The ambiguity of the sacred lies in such transformations’(DURKHEIM, E. (1993) *Las formas elementales de la vida religiosa*, Madrid: Alianza: 642-44).

4. AGAMBEN, G. (1998) *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*, Valencia: Pre-textos: 94.

5. *Ibid.*: 112.

que 'si alguien mata a aquel que es sagrado por plebiscito, no será considerado homicida'. De aquí viene que se suele llamar sagrado a un hombre malo e impuro"⁴. Esta vida característica del *homo sacer* es lo que Agamben denomina *nuda vida*: aquella expuesta a cualquier tipo de violencia con total impunidad y que es, por lo tanto, radicalmente ajena a la esfera del sacrificio y el derecho. Podríamos entender, por lo tanto, que el carácter *sacer*, "sacro" de las piezas de Cristina Déniz consiste en poner de relieve la nuda vida que es la vida animal, esta vida "[...] *sacer* a la que se puede dar muerte lícitamente"⁵. De hecho, Agamben nos recuerda cómo los latinos se referían a los animales que se sacrificaban en los ritos fúnebre, principalmente cerdos o lechones, como *sacres*. La *nuda vida* es aquella a la que no se le puede otorgar ningún tipo de sacrificio, ningún tipo de rito y esto es algo que, utilizando imágenes propias del culto cristiano a las reliquias, Cristina Déniz nos recuerda: la imposibilidad de un rito dedicado a la conmemoración de la vida animal y por lo tanto, la objetualización a la que quedan reducidos estos restos.

Que la *nuda vida* de los animales con cuyos restos trabaja Cristina Déniz sean "sagrados" en el sentido de que sea imposible ofrecerles un sacrificio, no quiere decir que, en el proceso de manipulación de los mismos hasta convertirlos en pieza artísticas, no haya una forma de ritual y, por lo tanto, una práctica espiritual determinada. Ann Cvetkovich, en su estudio sobre la depresión cultural y la importancia de prácticas cotidianas y espirituales como forma de habitar el aquí y ahora de una forma más cualificada, defiende que se puede entender práctica espiritual co-

4. AGAMBEN, G. (1998) *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*, Valencia: Pre-textos: 94.

5. *Ibíd.*: 112.

The fact that the *bare life* of the animal remains with which Cristina Déniz works with are 'sacred' in the sense that it is impossible to offer them a sacrifice, does not mean that in the process of manipulation of these, turning them into an artistic piece, there is no ritual and, therefore, a determined spiritual practice. Ann Cvetkovich, in her study over cultural depression and the importance of spiritual and daily practices as a way to inhabit the here and now in a more qualified way, defends that spiritual practise as a 'creative practise' could be understood as far as both are connected with the ordinary and they are daily practices whose meaning resides not in the final result but in the process itself: 'Like spiritual practise, creative practise involves not knowing, trusting the process and to a holistic intelligence that encompasses body, mind, and senses in order to see what happens'⁶. These practises, creative practice of transformation of objects, but also exercises like going out for a walk and looking systematically for a determined type of object (animal remains), imply a repetition and a way of being there, looking to rethink as a last resort about the ethical question of how we can understand our relationship with the *other*:

It is also reminiscent of Foucault's interest in traditions of ascetism and 'practices of the self' that provide a model for new ways of inhabiting the disciplinary regimes that constitute the modern self. It reconceives the rational sovereign subject as a sensory being who crafts a self through the process and through porous boundaries between self and other, and between the human

6. CVETKOVICH, A. (2012) 'The Utopia of Ordinary Habit: Crafting, Creativity and Spiritual Practice' in *Depression*, Durham&London: Duke University Press: 202.

Detalle del proceso en el estudio
/ Process detail in the studio

mo una "práctica creativa" en la medida en que ambas están conectadas con lo ordinario y son prácticas cotidianas cuyo significado reside no en el resultado final sino en el propio proceso: "La práctica creativa, al igual que la práctica espiritual, implica no saber, confiar en el proceso y en una inteligencia holística que abarca cuerpo, mente y los sentidos, para ver lo que ocurre"⁶. Estas prácticas, prácticas creativas de transformación de objetos, pero también prácticas como la de salir a caminar, y buscar sistemáticamente un tipo de objeto determinado (restos animales) implican una repetición y una forma de estar presente que busca, en última instancia, repensar la pregunta ética de cómo podemos entender nuestra relación con lo *otro*:

También tiene reminiscencia del interés de Foucault en las tradiciones del ascetismo y la 'practica del ser' que aportan un modelo de nuevas formas de habitar el régimen disciplinario que constituye el ser moderno. Reconoce el tema de la soberanía racional como un ser sensorial que crea un ser a través del proceso y a través de límites porosos entre el ser y el otro, y entre lo humano y lo no humano, incluyendo animales y cosas⁷.

Cristina Déniz al pasear, encontrar estos objetos, manipularlos y convertirlos, realiza una forma de ritual, de preguntarse mediante el proceso de alteración de estos objetos, cómo podemos honrarlos y, al hacerlo, nos plantea la pregunta ética a la que se refiere Cvetkovich usando a Foucault; cómo podemos ser sin una aniquilación total del

6. CVETKOVICH, A. (2012) 'The Utopia of Ordinary Habit: Crafting, Creativity and Spiritual Practice' en *Depression*, Durham&London: Duke University Press: 202.

7. *Ibíd.*: 192.



and the non-human, including animals and things⁷.

As Cristina Déniz walks, finds these objects, manipulates them and turns them into something, she creates a kind of ritual by asking herself throughout the process of altering these objects how to honour them and, by doing so, considers the ethical question to which Cvetkovich refers to using Foucault; how can we be without a total annihilation of the other and what kind of being is the one found by Cristina Déniz in her artistic process.

7. *Ibíd.*: 192.



otro y qué clase de ser es el que se está encontrando Cristina Déniz en su proceso artístico.

El objeto que pisamos: el foro del pensamiento animal

Al tratar de responder esta pregunta -qué clase de ser es el que emerge en la práctica de Cristina Déniz- y antes de enunciar su condición de “cosa” u objeto podemos afirmar, indudablemente, que estas piezas estarían conectadas con lo que Francisco Ferrándiz denomina el *giro forense*: la fascinación contemporánea por el hueso y el cadáver, y con la ciencia forense como forma de esclarecimiento de cuestiones políticas e históricas. En *La calavera de Mengele. El advenimiento de una estética forense*, Thomas Keenan y Eyal Weizman exponen cómo se produce un giro político conceptual desde los 80 en la forma en la que

The object we step on: the forum of animal thinking

When we try to answer this question -what kind of being emerges out of Cristina Déniz’s practice- and before we state its condition of ‘thing’ or object, we can confirm without a doubt that these pieces would be connected with what Francisco Ferrandiz refers to as the *forensic turnaround*: the contemporary fascination for the bone and the corpse and forensic science as a form of clarification of political and historical matters. In *Mengele’s Skull: the Advent of a Forensic Aesthetics*, Thomas Keenan and Eyal Weizman expose how a conceptual political turnaround is produced as from the 80s in the way in which we manage the traumatic past of the ‘era of the witness’, to the ‘era of the bones’. Using a historical case, they expose this new sensitivity that finding human remains mobilises a scientific and theoretic system which intends to respond two main matters: ‘What happened? How did you die?’:

In order to answer this question, the investigators needed to reconstruct the events and the effects of a life as if they had been recorded or fossilised in the bones. Clyde Snow named his working process identifying human remains osteo-biography or the biography of the bones. The bones, no longer those of a living human being, nor a simple object either, could bear the trace of a lived life. Snow explained that the skeleton contains a ‘brief yet very useful and informative biography of an individual [...] if you know how to read it’⁸.

8. KEENAN T. and WEIZMAN E. (2015) *La calavera de Mengele. El advenimiento de una estética forense*, Barcelona: Sans Soleil: 32.

Lugar del hallazgo / Findspot
Charco de La Paloma, Gran Canaria

gestionamos el pasado traumático de la “era del testigo” a la “era de los huesos”. Utilizando un caso histórico, exponen esta nueva sensibilidad que al encontrarse restos humanos moviliza un sistema científico y teórico que pretende responder a dos preguntas principales: “¿qué pasó?, ¿cómo moriste?”:

Para responder a esta pregunta, los investigadores necesitaron reconstruir los eventos y los efectos de una vida como si hubieran sido grabados o fosilizados en los huesos. Clyde Snow llamó a su proceso de trabajo identificando restos humanos osteobiografía o la biografía de los huesos. Los huesos, ya no un ser humano vivo pero tampoco un simple objeto, soportaban la huella de una vida vivida. Snow explicó que el esqueleto contiene ‘una breve pero muy útil e informativa biografía de un individuo [...] si sabes cómo leerla’⁸.

El hueso, en este ejercicio de lectura que nos exige, nos remite a esta política de los objetos de la que habla Bruno Latour en *Making Things Public*: se convierte en ese objeto que divide a la gente, que genera un espacio de reunión para poder generar acuerdos o desacuerdos. Este espacio de reunión y discusión es el *foro* que nos hace comprender que, si bien la ciencia forense surge como sistema de comprensión y reconstrucción del pasado reciente, puede entenderse también, para estos autores, como una nueva forma de práctica proyectiva “involucrada en la invención y la construcción de nuevos foros por venir”⁹.

8. KEENAN T. y WEIZMAN E. (2015) *La calavera de Mengele. El advenimiento de una estética forense*, Barcelona: Sans Soleil: 32.

9. *Ibíd.* 47-48. Cfr. Weizman, E. *Forensic Architecture: Notes from Fields and Forums*, 2011.

The bone, in this demanded reading exercise, takes us back to this politic of objects Bruno Latour spoke about in *Making Things Public*: it becomes that object which divides people, that generates an area in which we can gather and reach agreements or disagreements. This space to meet and discuss is the *forum* which makes us understand that, if forensic science emerges as a system of comprehension and reconstruction of the recent past, it could be also understood, by these authors, as a new form of projective practice ‘involved in the invention and the construction of new forums to come’⁹.

Nevertheless, it is worth pointing out an important difference between the studio objects of this *forensic aesthetic* and the objects of *Sacer. Rituals, sacrifices y offerings*: these are not dug out remains and therefore do not participate strictly in the logic of ‘unburying’ so typical in this new sensibility. On the contrary, the pieces of Cristina Déniz are found objects, loaded with a peculiar fetishistic connotation, understanding the icon as Jean Pouillon does: ‘significance, no more than significance’¹⁰. Following the interpretation of Manuel Delgado, the fetishistic character of these objects would be similar to the one given by the dada and surrealist avant-gardes to their ‘found objects’: ‘the fantasy object [...] is a *magical object*, that is to say an object provided with a significant unmeasurable power [...] *Things* she found -the *objects trouvés*-, in which special emanations were automatically perceived and a sort of magnetic field was acknowledged expanding

9. *Ibíd.* 47-48. Cfr. Weizman, E. *Forensic Architecture: Notes from Fields and Forums*. 2011.

10. POUILLON, J. (1975) *Fetiches sans fetichisme*, Paris: Gallica: 214.

No obstante, cabe hacer una diferencia importante sobre los objetos de estudio de esta *estética forense* y los objetos de *Sacer. Rituales, sacrificios y ofrendas*: éstos no son restos desenterrados y, por lo tanto, no participan estrictamente de esta lógica del “desentierro” propia de esta nueva sensibilidad. Por el contrario, las piezas de Cristina Déniz son objetos encontrados y cargados de una cierta connotación *fetichística*, entendiendo el fetiche como lo hace Jean Pouillon “significación, nada más que significación”¹⁰. Siguiendo la interpretación de Manuel Delgado, el carácter fetichístico de estos objetos sería semejante al que la vanguardia dadaísta y surrealista otorgó a sus “objetos encontrados”: “el objeto fantástico [...] es un *objeto mágico*, es decir, un objeto provisto de un poder significador desmesurado [...] Cosas con las que daba –los *objects trouvés*– y de las que automáticamente se percibían emanaciones especiales, a la vez que se constataba cómo a su alrededor se extendía una suerte de campo magnético irresistible”¹¹. Estos objetos encontrados de Cristina Déniz, por lo tanto, nos generan la pregunta de, por un lado, qué tipo de foro por venir necesitamos “construir” para ser capaces de generar una pregunta ética similar a aquella que nos hacemos al encontrarlos con restos humanos y, por otro, no dejar de lado el que, precisamente por la objetualización a la que se ven sometidos los restos animales, carentes de cualquier tipo de derecho, puedan ser manipulados hasta el punto de conferirles unos atributos “mágicos” o fetichísticos.

Pero estos restos con los que trabaja Cristina Déniz no son algo que se pueda simplemente

around them”¹¹. These found objects by Cristina Déniz, therefore, generate a question. On the one hand, on what type of forum to come would we need to ‘construct’ so as to be able to generate an ethical question, similar to the one we ask ourselves when we find a human corpse and, on the other hand, to not leave aside that precisely due to the objectification animal remains are submitted to, deprived from any kind of rights, they can be manipulated up to the point where ‘magical’ or fetishistic features are conferred upon them.

However, these remains Cristina Déniz works with are not something one can simply find, they can be, in the same process of finding them, *stepped upon*. This is a matter Hélène Cixouse questions in her book *Amor del lobo y otros remordimientos* where she rescues a story by Thomas Bernhard in order to speak about what we have considered to be the core of the work by Cristina Déniz: the ethical question of objectification of the other. In a passage of *Die Ursache* (the thing), Bernhard tells us about the moment in which, after the war, we walk along an area where we step over a sort of soft object and we believe it is ‘the hand of a doll (*ein Puppenhand*). My classmates too had believed it was the hand of a doll, but it was the hand of a boy, torn away from a boy’¹². In the process of objectification of corpses, it would seem as if it would be logical to lose the status of matter, of the organic, of generating “politics of the flesh”, but what happens is not that we are no longer seen as a *body*, flesh actually becomes *thing*. This is what obsesses Hélène Cixous: precisely the fact that the way in which we find that part of a body, the corpse, is by stepping

10. POULLON, J. (1975) *Fetiches sans fetichisme*, París: Gallica: 214.

11. DELGADO, M. (1992) ‘Objetos poderosos’ en *La magia*, Barcelona: Montesinos: 88-89.

11. DELGADO, M. (1992) ‘Objetos poderosos’ en *La magia*, Barcelona: Montesinos: 88-89.

12. CIXOUS, H. (2009) *El amor del lobo y otros remordimientos*, Madrid: Arena: 81.

Reliquia II, 2018
Pata de pardela / Shearwater leg

te encontrar, sino que pueden ser, en el propio proceso de encontrarlos, *pisados*. Esta es una cuestión que problematiza Hélène Cixouse en su *Amor del lobo y otros remordimientos* donde rescata un relato de Thomas Bernhard para hablar de lo que hemos sugerido como central en la obra de Cristina Déniz: la pregunta ética por la cosificación del otro. En un pasaje de *Die Ursache* (la cosa) Bernhard nos relata el momento en el que, tras la guerra, caminamos por un escenario en el que pisamos una suerte de objeto blando y creemos que se trata de “[...] creí, al mirar aquel objeto blando [...] que se trataba de una mano-de-muñeca (*ein Puppenhand*). Mis compañeros de clase, también ellos, habían creído que se trataba de una mano-de-muñeca, pero era una mano-de-niño arrancada a un niño”¹². En el proceso de cosificación de los cuerpos pareciera que lo lógico fuera que perdiéramos el estatuto de matérico, de orgánico, esto es, de generar “políticas de la carne”, pero lo que ocurre no es que ya no se nos vea como un *cuerpo* sino que la carne deviene *cosa*. Esto es lo que obsesiona a Hélène Cixous: precisamente el hecho de que la forma de encontrarnos con esa parte de un cuerpo, con un cadáver, sea la de pisarlo y, en un primer momento, confundirlo con una muñeca, con una cosa, para posteriormente entender que no era *Die Ursache* (la cosa) sino una *Kinderhand-arrancada-a-un-niño*¹³.

Sugiero que podemos entender que las reliquias de Déniz, siendo quizás la más obvia la *Reliquia II*, representan también esta mano-arrancada, esta *nuda vida* animal de la que hablábamos con Agamben que vive en este constante estado de guerra. Esta garra o mano animal cosificada

12. CIXOUS, H. (2009) *El amor del lobo y otros remordimientos*, Madrid: Arena: 81.

13. *Ibíd.*:83.



on it and, momentarily, confusing it with a doll, with something, to then understand that it was not *Die Ursache* (the thing), but a *Kinderhand-torn-out-of-a-boy*¹³.

I suggest that we can understand that the relics of Déniz, the most obvious one being perhaps *Reliquia II*, also represent this torn-hand, this *bare animal life* we spoke about with Agamben, which lives in this constant state of war. This objectified claw or animal hand reminds us of what Jacques Derrida referred to as Derrida, ‘animal thinking’ as the demand of thinking not only in animality but also in humanity and understanding that the Other is that which pushes us towards the movement of generating objects whose mar-

13. *Ibid.*: 83.



Detalle del proceso en el estudio
/ Process detail in the studio

nos recuerda a lo que Jacques Derrida denominó, “el pensamiento animal”, como la exigencia de pensar no solo la animalidad, sino también la humanidad y de entender que el Otro es aquello que nos empuja al movimiento de generar objetos cuyos márgenes siempre estén abiertos en este intento de *devenir animal* que consiste en: “verse visto desnudo bajo una mirada cuyo fondo es sin fondo, inocente y a la vez quizás más cruel, quizás sensible e impasible, buena y malvada, ininterpretable, ilegible, indecible, abismal y secreta”¹⁴. Las piezas de Cristina Déniz nos devuelven una mirada absolutamente cosificada, incapacitada de culto, sacrificio, rito o memoria, pero nos plantean la pregunta de cómo ser capaces de encontrarnos con los restos de estas vidas no-honradas sin convertirlos en meras cosas. No podemos tratar al Otro como una mano-pisada, como un ser-a-la-mano, esto es lo que subyace al nuevo horror, a esa nueva ausencia de rostro animal y es la principal pregunta que nos devuelven las reliquias de *Sacer*.

REFERENCIAS

AGAMBEN, G. (1998) *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*, Valencia: Pre-textos.

BELTING, H. (2007) *Antropología de la imagen*, Buenos Aires: Katz.

CIXOUS, H. (2009) *El amor del lobo y otros remordimientos*, Madrid: Arena.

14. DERRIDA, J. (2008) *El animal que estoy si(gui)endo*, Madrid, Trotta, 2008, p. 262.

gins are always open in this attempt of *becoming animal* which consists in: “to find yourself naked under a gaze whose depth is depthless, innocent and at the same time perhaps more cruel, maybe sensitive and impassible, good and evil, uninterpretable, illegible, unutterable, enormous and secret”¹⁴. The pieces of Cristina Déniz return the gaze absolutely objectified, incapacitated from culture, sacrifice, rite or memory, but they make us consider the question of how to be able to encounter the remains of these not honoured lives without turning them into mere *things*. We cannot treat the Other as a hand that has been stepped upon, as a being-to-the-hand, this is what lies beneath the new horror, that new absence of animal countenance and it is the main question these *Sacer* relics ask us.

REFERENCES

AGAMBEN, G. (1998) *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*, Valencia: Pre-textos.

BELTING, H. (2007) *Antropología de la imagen*, Buenos Aires: Katz.

CIXOUS, H. (2009) *El amor del lobo y otros remordimientos*, Madrid: Arena.

CVETKOVICH, A. (2012) ‘The Utopia of Ordinary Habit: Crafting, Creativity and Spiritual Practice’ in *Depression*, Durham&London: Duke University Press.

14. DERRIDA, J. (2008) *El animal que estoy si(gui)endo*, Madrid, Trotta, 2008, p. 262.

CVETKOVICH, A. (2012) 'The Utopia of Ordinary Habit: Crafting, Creativity and Spiritual Practice' en *Depression*, Durham&London: Duke University Press.

DELGADO, M. (1992) 'Objetos poderosos' en *La magia*, Barcelona: Montesinos.

DERRIDA, J. (2008) *El animal que estoy si(gui)endo*, Madrid, Trotta, 2008.

DURKHEIM, E. (1993) *Las formas elementales de la vida religiosa*, Madrid: Alianza.

KEENAN T. y WEIZMAN E. (2015) *La calavera de Mengele. El advenimiento de una estética forense*, Barcelona: Sans Soleil.

NANCY, J.L. (2006) *Noli me tangere. Ensayo sobre el levantamiento del cuerpo*, Madrid: Trotta.

POUILLON, J. (1975) *Fetiches sans fetichisme*, París: Gallica

DELGADO, M. (1992) 'Objetos poderosos' en *La magia*, Barcelona: Montesinos.

DERRIDA, J. (2008) *El animal que estoy si(gui)endo*, Madrid, Trotta, 2008.

DURKHEIM, E. (1993) *Las formas elementales de la vida religiosa*, Madrid: Alianza.

KEENAN T. and WEIZMAN E. (2015) *La calavera de Mengele. El advenimiento de una estética forense*, Barcelona: Sans Soleil.

NANCY, J.L. (2006) *Noli me tangere. Ensayo sobre el levantamiento del cuerpo*, Madrid: Trotta.

POUILLON, J. (1975) *Fetiches sans fetichisme*, París: Gallica



Sagrada Vértebra, 2019
Vértebra de cabra /
Goat vertebra
23 x 25 x 8 cm





Exvotos, 2019
 Latón / Brass
 Medidas variables
 / Dimensions variable





Reliquia II, 2018
Pata de pardela / Shearwater leg
8 x 14 x 6.5 cm





Jardín del Edén, 2018-2019
 Técnica mixta / Mixed technique
 Medidas variables / Dimensions variable



Sutura, 2019
Pelo y agujas de cirugía /
Hair and surgery needles
12 cm ø

Redención, 2019
Técnica mixta / Mixed technique
17 cm ø



Jardín del Edén, 2018-2019
Técnica mixta / Mixed technique
Medidas variables / Dimensions variable





Jardín del Edén VI, 2019
Técnica mixta /
Mixed technique
10.5 x 8.5 cm



Pensamiento, 2019
Técnica mixta
/ Mixed technique
34 x 27.5 cm



Reliquia IV, 2019
Técnica mixta
/ Mixed technique
3.5 x 11.5 x 7.5 cm



Jardín del Edén V, 2019
Técnica mixta /
Mixed technique
48 x 53 cm





Santuario, 2018-2019
Huesos de tortuga y coral
/ Turtle and coral bones
69.5 x 40.5 x 22.5 cm





El pecado está a la puerta, acechando, 2019
 Mándibula de cabra, dientes y nidos /
 Goat's jaw, teeth and nests
 Medidas variables /
 Dimensions variable



El pecado está a la puerta, acechando, 2019
Mándibula de cabra, dientes y nidos /
Goat's jaw, teeth and nests
Medidas variables /
Dimensions variable



El pecado está a la puerta, acechando, 2019
Mándibula de cabra, dientes y nidos /
Goat's jaw, teeth and nests
Medidas variables /
Dimensions variable



Ángel caído, 2018-2019
Cadera de cabra / Goat hip
34 x 27.5 x 8 cm



Santo y mártir, 2019
Técnica mixta / Mixed technique
34 x 27.5 cm



VÉRTEBRAS

Sumergirse en la desolación
en la orilla umbría
donde el avance y el retroceso
antes significaban vida.

>>>><<<<

Llegada la hora del hallazgo,
la carne se desvela despojada,
y es entonces cuando el residuo
-puro-
refulge en su abandono.

>>>><<<<

Vaivén del líquido lecho
de muerte
que acaricia el vuelo suspendido
con la suavidad fulminante
del último abrazo.

>>>><<<<

Arqueología apócrifa con deriva
hacia el desconcierto.
La búsqueda como ceremonia
que consagra
fauna ignota en reconstrucción.

>>>><<<<

Si sagrada se considera
la vida,
¿acaso no es merecedora
su huella
de culto y veneración?
El lugar del palpito,
armazón frágil en apariencia,
deviene, sin embargo,
santuario.

>>>><<<<

Corazón fragmentado, ya sin músculo
mas aún respirando amor
y dolor
por la amarga herida del tiempo.
Se brinda como cabal ofrenda
de lo efímero, que no cede
ante la desidia del olvido.

>>>><<<<

Sólo cabe ser peregrino
-pagano-
de una idolatría ancestral
recién descubierta.
Cuando el rescate se efectúa
con mirada limpia,
no existe menoscabo
que disminuya
el valor concedido
a la nueva reliquia.

>>>><<<<

Los testimonios evidencian
que aquí, alguna vez,
respiraba la naturaleza.
El ritual del azar
recobra esta presencia
y le otorga la dignidad
debida a todo aquello
que fue -y es-
aunque no exista.

>>>><<<<

Quizá el motivo
de estar en el mundo
sea ir dejando rastros

cuyo desorden aparente
reclame la restauración
de los actos cotidianos,
para dotarlos
así
de algún sentido.

>>>><<<<

Mientras no lleguen
el polvo y la ceniza,
la senda quedará marcada
por las plegarias
que reclaman
la sanación.
Hitos que exigen dádivas
para la materia perecedera
-bocas, ojos, manos-
extramuros de la lógica,
como secretos
de un arcano indescifrable.

>>>><<<<



Espina, 2019
Técnica mixta / Mixed technique
49 x 40 cm



Pasión, 2019
Cuernos de cabra / Goat horns
160 cm ø





AJUAR

Criaturas transparentes y luminosas

- rojas, negras y sin color -

del mar desecado.

De la tierra calcinada

animales inmediatos

de fuego extinguido,

exangües

y de piel cuarteada.

Astas, aristas para atravesar

la oscuridad.

Mandíbulas que muerden

con fruición

la bruma que habita

el lado oculto.

Fúnebre altar,

oblación justa

ofrecida

para trasvolar

el umbral

de la incógnita.





Trofeos, 2018-2019
Cráneos de gatos y perro
/ Cats and dog skulls
Medidas variables
/ Dimensions variable







Transfiguración, 2019
Esqueleto de ave, plata y vídeo
/ Bird skeleton, silver and video
28 x 21 x 5 cm

Mari Carmen Rodríguez Quintana (Las Palmas de Gran Canaria, 1965) es licenciada en Geografía e Historia, Sección Historia del Arte por la Universidad de Salamanca. Es conservadora del Centro Atlántico de Arte Moderno-CAAM.

Ha comisariado algunos proyectos entre los que se encuentran: *Lola Massieu. Inquietud abstracta*, CAAM, +F. *Artistas post-conceptuales en Canarias. 2000-2017*, San Martín Centro de Cultura Contemporánea (co-comisariado con Cristina Déniz y Gopi Sadarangani); además de colaborar en diversas publicaciones de arte contemporáneo.

Elena Castro Córdoba (Madrid, 1993) es graduada en Filosofía por la Universidad Complutense de Madrid, ha realizado un máster en estudios culturales feministas y medios de la comunicación, en la universidad de Goldsmiths, Londres. Actualmente es personal investigador en la Universidad Complutense de Madrid con la beca FPU y realiza un doctorado en estudios feministas.

Ha organizado y participado en eventos, entre los que destacan *Sexual Harrassment in Higher Education* (Goldsmiths University, Londres, 2017) o *Ontologías Feministas. Divina y Precaria Juventud* (Museo La Neomudejar, Madrid, 2019). Ha comisariado la exposición *Nueva Sinceridad* en la Sala Amadís (Injuve Madrid, 2018), participado en talleres como *Storm and Drunk* (Madrid, 2019) y escrito textos para el CAAM (Las Palmas de Gran Canaria, 2018) y la Quinta da Cruz (Viseu, 2019).

Eduvigis Hernández Cabrera (Treinta y Tres, Uruguay, 1961) ha publicado los libros de relatos *Muerte natural y otros suicidios* (Ediciones Baile del Sol, 2007); *Fantástica fabula* (Alharafishedita, 2010), *La lógica del rastro* (Gas Editions, 2012) y el cuaderno *Verbo Cisne* (Rumores de ArteMisia, Aulaga Literaria, 2014). De 2017 es *Venerada Virginia*, un conjunto de 12 relatos publicado en la colección Sitio de Fuego de Ediciones Baile del Sol.

Mari Carmen Rodríguez Quintana (Las Palmas de Gran Canaria, 1965) holds a degree in Geography and History, Art History Section, from the University of Salamanca. She is curator of the Centro Atlántico de Arte Moderno-CAAM.

She has curated various projects, among them: *Lola Massieu. Abstract Restlessness*, CAAM, +F. *Post-conceptual artists in the Canary Islands. 2000-2017*, San Martín Centro de Cultura Contemporánea (co-curated with Cristina Déniz and Gopi Sadarangani). She has collaborated as well in several contemporary art publications.

Elena Castro Córdoba (Madrid, 1993) has a degree in Philosophy from the Complutense University of Madrid, and a Master's degree in feminist cultural studies and media from the University of Goldsmiths, London. She is currently a researcher at the Complutense University of Madrid with the FPU scholarship and is doing a doctorate in feminist studies.

She has organized and participated in events such as *Sexual Harrassment in Higher Education* (Goldsmiths University, London, 2017) and *Feminist Ontologies. Divina y Precaria Juventud* (La Neomudejar Museum, Madrid, 2019). He has curated the exhibition *Nueva Sinceridad* at Sala Amadís (Injuve Madrid, 2018), participated in workshops such as *Storm and Drunk* (Madrid, 2019) and wrote texts for CAAM (Las Palmas de Gran Canaria, 2018) and Quinta da Cruz (Viseu, 2019).

Eduvigis Hernández Cabrera (Treinta y Tres, Uruguay, 1961) has published the short story books *Muerte natural y otros suicidios* (Ediciones Baile del Sol, 2007); *Fantástica fabula* (Alharafishedita, 2010), *La lógica del rastro* (Gas Editions, 2012) and the notebook *Verbo Cisne* (Rumores de ArteMisia, Aulaga Literaria, 2014). In 2017 *Venerada Virginia*, a set of 12 stories, is published in the collection Sitio de Fuego of Ediciones Baile del Sol.



Cristina Déniz Sosa

Las Palmas de Gran Canaria 1981.

Vive y trabaja en Gran Canaria como conservadora del Centro Atlántico de Arte Moderno, CAAM.

Formación

Licenciada en Bellas Artes en la Universidad de La Laguna, Tenerife, 2004.

Especializada en Joyería en la Escola Massana, Barcelona, 2005.

Maestría en Gestión y Creación de Empresas Culturales y Artísticas de la ULPGC, 2012.

Exposiciones individuales

Memento Absentia, en la Galería Saro León. Las Palmas de Gran Canaria, mayo-junio, 2013.

Ars Longa, en la Galería Artetica. Roma, abril-mayo, 2011.

La última vez que me rompo sin motivo. Sala de Exposiciones La Palmita de la ULPGC. Las Palmas de Gran Canaria, abril-mayo 2008.

Exposiciones colectivas

Mujer y creación: una mirada de género al patrimonio artístico, ULPGC, Las Palmas de Gran Canaria, 2017.

Espai Joya, Contemporary Jewellery Yearbook, Barcelona, 2016.

Joya Madrid, Contemporary Jewellery Yearbook, Madrid, 2016.

Contemporary Jewelry Exchange 2015.

Espacio Oculto, Mercado de Arte Invierno, Madrid. Diciembre, 2014.

Arte en la Sede Institucional: el Patrimonio de la ULPGC se expone. Galería de Arte de la ULPGC. Las Palmas de Gran Canaria, mayo, 2010.

Proyecto de arte de correo internacional por la Escuela de Arte de Quartu Sant Elena. Cagliari, marzo, 2010.

Bronce 100%, en el Museu Nacional do traje e da Moda de Lisboa, mayo, 2007.

1ª Mostra de Llibres d'Autor, en la Galería Olokuti, Barcelona, abril, 2007.

Bronce 100%, en la Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, marzo, 2007.

Bienal de Artes Plásticas de Tenerife, La Recova, Santa Cruz de Tenerife. Junio, 2006.

Atlánticas Colectivas, en la Bienal Fotonoviembre, Tenerife, noviembre-diciembre, 2005.

Colectiva itinerante de escultura de Caja Canarias, Tenerife, julio-diciembre, 2005.

GOBIERNO DE CANARIAS
CANARY ISLANDS GOVERNMENT

Consejera Educación, Universidades, Cultura y Deportes
Minister for Education, Universities, Culture and Sports
María José Guerra Palmero

Viceconsejero de Cultura y y Patrimonio Cultural
Deputy Minister of Culture and Cultural Heritage
Juan Márquez Fandiño

Director General de Cultura
Managing Director of Culture
Rubén Pérez Castellano

Directora General Promoción Cultural
Managing Director of Culture Heritage
María Antonia Perera Betancor

Coordinación Departamento Artes Plásticas
Coordination of the Fine Art Department
Carlos Díaz-Bertrana
Alejandro Vitaubet González

CENTROS DE ARTE CONTEMPORÁNEO. TENERIFE
CENTERS OF CONTEMPORARY ART. TENERIFE

Dirección / Director
Carlos Díaz-Bertrana

Gestión de Exposiciones / Exhibition Management
Dolly Fernández Casanova

Administración / Administration
Mercedes Arocha Isidro

Coordinación Exposiciones Instituto de Canarias Cabrera Pinto
Exhibition Management Instituto Canarias Cabrera Pinto
Nora Barrera Luján

Departamento de Educación y Acción Cultural
Department of Education and Cultural Action
José Luis Pérez Navarro

Dirección de Montaje / Installation Management
Carlos Matallana Manrique

Montaje de Exposiciones / Exhibition Installation
José Antonio Delgado Domínguez

EXPOSICIÓN / EXHIBITION

Coordinación / Exhibition Management
Raquel Martín Marrero

Dirección de Montaje / Installation Management
Carlos Matallana Manrique

Montaje / Installation
Israel Pérez López
Héctor Pinto Campos

Diseño gráfico / Graphic Design
Pedro Déniz

Agente de Seguros / Insurance Agent
Hermeiza e hijos, S.L.

Transporte / Transport
Loyter

CATÁLOGO / CATALOGUE

Textos / Texts
Mari Carmen Rodríguez
Elena Castro Córdoba
Eduvigis Hernández Cabrera

Diseño y maquetación / Design and Layout
La Caja de Brillo / PSJM

Fotografías / Photographies
Teresa Arozena

Traducciones / Translations
Daniel Valcárcel

Impresión / Printing
Litografía Gráficas Sabater, S.L.

ISBN: 978-84-7947-728-8
D.L.: TF 842-2019

AGRADECIMIENTOS / ACKNOWLEDGMENTS

La artista desea expresar su agradecimiento a todo el personal implicado y a cada una de las personas que han colaborado en el proyecto, en especial a Iván Arencibia, Álvaro Blanco, Marta Plasencia, Mari Carmen Rodríguez, Eduvigis Hernández, Belinda Mireles, Tito Déniz, Elena Castro Córdoba, a mis compañeros de caminatas y cazatesoros, Pedro Rodríguez y Auxi García, a mi familia.



Este libro se acabó de imprimir en los talleres de Litografía Gráficas Sabater
el 4 de octubre de 2019. Para sus textos se empleó la fuente tipográfica Roboto
sobre un papel Creator Vol de 170 gr.