



# JESÚS PALOMINO

CREATIVE INQUIRY  
PREPARING AN EDUCATED ELECTORATE  
WITH THE WILL OF SOCIAL JUSTICE  
RATHER THAN SIMPLY SELF-INTEREST

CAC MÁLAGA  
CENTRO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE MÁLAGA

5 ABRIL - 9 JUNIO 2013  
5 APRIL - 9 JUNE 2013

## AYUNTAMIENTO DE MÁLAGA

**Francisco de la Torre Prados**  
Alcalde

**Damián Caneda**  
Concejal de Cultura, Juventud y Deportes

**Susana Martín**  
Directora del Área de Cultura, Educación y Turismo

**María Teresa Barrau**  
Secretaria de la Comisión

## CAC MÁLAGA

**Fernando Francés**  
Director

**M<sup>a</sup> José García**  
Gerencia

**Marta Taboada**  
Adjunta Dirección

**Eva Sarrión**  
Asistente Gerencia

**Helena Juncosa**  
**Teresa López-Doriga**  
Exposiciones

**Victoria Ruiz**  
**Natalia Motta**  
Actividades Culturales

**Ester García**  
Biblioteca

**Inés Fernández**  
**Pilar Díaz**  
**Celia Fernández**  
Actividades Pedagógicas

**Gema Chamizo**  
**Alberto Ricca**  
**Sara Guerra**  
Comunicación e Imagen

**Mihail E. Plesanu**  
**Fernando Sarria**  
Departamento Técnico

**Alicia Bustamante**  
Administración

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Dirijase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra <<http://www.conlicencia.com>>  
Tel.: 91 702 19 70 / 93 272 04 47

**cacmálaga** Centro de Arte  
Contemporáneo de Málaga

Alemania, s/n. 29001 Málaga.  
Tel. +34 952 12 00 55. Fax: +34 952 21 01 77  
[cacmalaga@cacmalaga.eu](mailto:cacmalaga@cacmalaga.eu)  
[www.cacmalaga.org](http://www.cacmalaga.org)

## EXPOSICIÓN

**Fernando Francés**  
Comisario

**Helena Juncosa**  
Gestión Cultural y Comunicación, S. L.  
Organización y Coordinación

**Mihail E. Plesanu**  
**Fernando Sarria**  
Montaje

**TDM. Transportes y Montajes de Arte, S. L.**  
Transporte

**Ferrer & Ojeda Asociados**  
Seguro

## CATÁLOGO

**Fernando Francés**  
**Francisco Javier San Martín**  
Textos

**Alberto Ricca**  
Diseño

**Laura E. Suffield**  
Traducción

**Jose Luis Gutiérrez**  
Fotografía

**Imprenta J. Martínez, S. L.**  
Impresión

ISBN: 978-84-940836-3-1

Depósito Legal: SA-164-2013

© de las obras, Jesús Palomino  
© de los textos y las fotografías, sus autores  
© de la edición, Gestión Cultural y Comunicación, S. L. – CAC Málaga

## AGRADECIMIENTOS

Pilar Aragón  
María Teresa Barrau  
Rosalía Benítez  
Encarnación López  
Rafael Ortiz  
Ana Pérez  
Fernando Yñiguez

Área de Cultura del Ayuntamiento de Málaga  
Área de Medio Ambiente del Ayuntamiento de Málaga. Servicio Técnico de Limpieza  
Galería Rafael Ortiz, Sevilla  
Joyería Ismael

Nuestro agradecimiento muy especial  
a Jesús Palomino sin cuyo apoyo, implicación y entusiasmo  
esta exposición no hubiera sido posible.

Obra de cubierta:

*ATLAS OF ABANDONED OBJECTS Poster Edition, 2013*

## índice | contents

Presentaciones / Foreword	7
Letra blanca sobre fondo blanco: escritura y entropía FRANCISCO JAVIER SAN MARTÍN	13
Obras expuestas / Exhibited Works	40
Currículum	89
Traducción / Translation	90

## **FRANCISCO DE LA TORRE PRADOS**

### **Alcalde de Málaga**

El Centro de Arte Contemporáneo de Málaga presenta la exposición del artista sevillano Jesús Palomino. Obras realizadas con objetos cotidianos e industriales que simbolizan y transmiten mensajes que tienen que ver con temas de actualidad, como son los Derechos Humanos, la ecología, el diálogo cultural, entre otros.

En la década de los noventa comenzó su andadura artística y ha expuesto su trabajo en Camerún, Venezuela, Serbia, Mongolia, Texas, Irlanda o China. Sus intervenciones están siempre vinculadas a los espacios, lugares y paisajes, creando un vínculo especial con la sala expositiva y con un marcado acento urbano.

De esta manera, el artista mantiene un diálogo continuo con el espectador y le invita a reflexionar sobre temas de actualidad, haciendo hincapié en el lado social de los temas actuales. Su exposición no dejará indiferente a nadie y despertará cierta actitud crítica en quien la observe.

Una vez más, la propuesta expositiva del CAC Málaga es una oportunidad única para conocer a uno de los mas reconocidos artistas nacionales. Además, es otro ejemplo del firme compromiso del Centro por situar a Málaga como referente del arte contemporáneo internacional.

## FERNANDO FRANCÉS

Director del CAC Málaga

La idea de hogar está implícita en la persona, más allá de lo que significa físicamente una casa. Esa idea aborda un sentimiento fuerte, unos lazos con una tierra, con un grupo. Materiales sabiamente colocados forman un habitáculo y precisamente es lo que muchos entienden por hogar. Pero es algo más y a veces, con los elementos adecuados, traspasa la arquitectura de un propio edificio. El artista Jesús Palomino recurre en su trabajo a la idea del nómada, más allá del enfoque geográfico. Presenta a la persona errante como alguien que ha acumulado experiencia cultural, política, social o de cualquier otro tipo gracias a la no permanencia en un lugar estanco. Una acumulación de distintas “vidas y hogares” diferentes, que se llevan en un maleta y que en ocasiones es una carga pesada y en otras nos mantiene unidos con un lazo invisible a nuestra esencia.

Precisamente en ese diálogo que mantiene con los actores sociales y con la experiencia vivida en otros mundos, el artista redonda en otras desigualdades, más allá de un plano meramente económico, intentando hacer hincapié en las diferencias culturales. A menudo, esas distancias son las que hacen que nunca se evolucione en otros planos, como son el social o económico. El CAC Málaga presenta una exposición *site specific* en la que Jesús Palomino explica su visión particular frente a fenómenos contemporáneos, como es la Primavera Árabe y su influencia en el mundo occidental.

Jesús Palomino ha mencionado en más de una ocasión que el conocimiento viaja, al igual que lo hacen las personas. Por eso sus intervenciones tratan de hacer reflexionar sobre cuestiones que se pasan por alto diariamente, en cualquier parte del mundo, y que afecta a todos por igual, al margen de su nacionalidad. A veces el conocimiento encuentra un muro insalvable e incapaz de traspasar y es

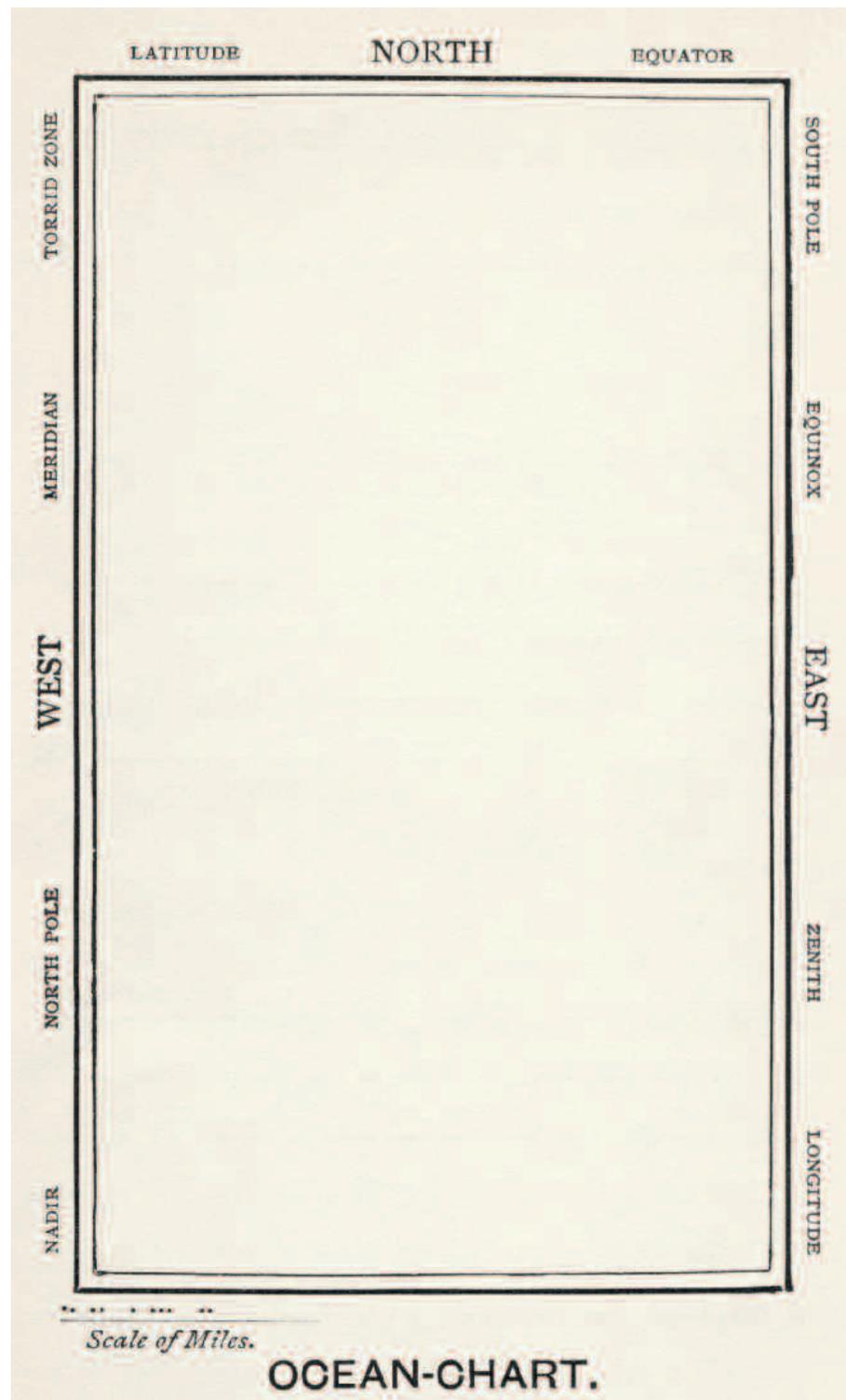
ahí cuando empiezan a vulnerarse los principios básicos. Su obra *MOUNTAIN* (2013) es muy ilustrativa en este aspecto: una montaña de papel triturado, que son carteles de la Declaración Universal de los Derechos Humanos en árabe. Con esta idea juega y en pocas palabras se dice mucho.

Algo similar ocurre con *GOLD ONE TO ONE* (2013), otra de las instalaciones de esta exposición compuesta por dos anillos de oro que podrán tocar los visitantes y que después permanecerán durante un año instalados en el centro. Dos aros, aparentemente de gran valor, pero que paradójicamente van a estar al alcance de los visitantes, como si se tratara de un objeto cualquiera. Una de las lecturas que se puede sacar es que hay que poner al alcance de todos algo que aparentemente tiene un gran valor. De nuevo, una doble simbología que lleva implícita una reflexión profunda sobre el reparto de la riqueza en el seno social.

Sus instalaciones son sencillas, emplea objetos cotidianos pero con una carga emotiva importante. Si estos objetos, que puede ser una puerta abandonada en la calle (*VERTICAL ABANDONED OBJECTS*, 2013) o cualquier otro que se encuentra en la vía pública, son fotografiados y presentados por el artista como una suerte de mapa urbano. De manera que no están allí por casualidad y que quedarán inmortalizados en el objetivo de una cámara.

La calle como escenario ocupa parte del protagonismo en estas intervenciones. El espacio público en el que tienen lugar reivindicaciones, en el que salen y afloran las preocupaciones del grupo. La conjunción del espacio exterior dentro de un edificio, en una sala expositiva, es un acto que quiere reflejar el artista y un punto de vista interesante en su obra.

Pero hay revoluciones que se hacen de una forma silenciosa, aunque estén latentes en el seno social. Ese “conflicto” se libra diariamente y refleja la supervivencia de las vidas en entornos hostiles, bien sea por una crisis económica, política, histórica o cultural (*INVISIBLE WAR*, 2010). Hay veces que el silencio lo dice todo y evoca un sentimiento más fuerte que cualquier grito.



**Henry Holday**  
Ilustración para / Illustration for  
*The Hunting of the Snark* de / by Lewis Carroll, 1876

## LETRA BLANCA SOBRE FONDO BLANCO: ESCRITURA Y ENTROPÍA

Francisco Javier San Martín

“Había comprado un mapa del mar  
en el que no figuraba ni un vestigio de tierra;  
y los marinos descubrieron maravillados  
un mapa que todos podían comprender”.

LEWIS CARROLL, *La caza del Snark*, 1876

### Manchas en el Cubo blanco

Democracia tóxica, dinero opaco, guerras invisibles, población deslocalizada, espacios públicos como vertederos... es evidente que Jesús Palomino está hablando de nuestro tiempo. Su arte, implicado en la realidad socio-política, se refiere a nosotros mismos en este lugar y momento precisos. Una realidad más que nunca cargada de negatividad, en la que la guerra militar es sólo una cresta de violencia concentrada que destaca en el encefalograma de una sociedad atiborrada de basura mediática y ansiolíticos, donde los conflictos de relieve, Irak y Afganistán últimamente, son pantallas que ocultan la proliferación de las guerras regionales, donde el teatro parlamentario, en el que izquierda y derecha no tienen inconveniente en compartir disfraces y papeles, se rige por la ley del beneficio electoral, en el que el poder financiero ha tomado definitivamente el mando de la improducción, donde las diferencias de renta entre ricos y pobres en cada país o entre países ricos y pobres, no deja de crecer, donde la destrucción del planeta es un asunto relegado en la agenda política ante la preeminencia de la industria y la extracción de combustibles fósiles, donde la corrupción es una práctica global, tanto como la televigilancia y el control de los individuos, donde las batallas del capital aumentan incesantemente el ejército de reserva de parados y obliga al desplazamiento de millones de personas, donde la innovación científica

y tecnológica convive con la extensión del hambre y la presencia de viejas y nuevas enfermedades... Jesús Palomino ha adelgazado la presencia formal de su arte en la misma medida que ha engrosado su compromiso con la realidad: la escueta instalación *MIGRANT ITEMS*, en la que muestra sobre el suelo de la sala un grupo de productos alimenticios procedentes de países diversos, aunque comprados en tiendas de Málaga y Sevilla, es un síntoma de este clima estético en el que se mueve el artista.

Los objetos reunidos en esta parodia de instalación forman una colección de residuos de un lugar perdido, destellos opacos de la posibilidad de identificación con un territorio perdido que sólo vive en la mente del inmigrante, porque su cuerpo ha sido forzado a desplazarse, a perder el contacto físico con su lugar de procedencia. Esos objetos banales –algo así como *Brillo Boxes* o *Campbell's Soup Cans* de la emigración– representan para el consumidor occidental una forma de cercano exotismo, mientras que para las comunidades a las que van dirigidos quieren, pero no pueden, funcionar como fetiches de un lugar deseado.

Colocados en el cubo blanco subrayan una vez más el problema de la distinción entre los objetos de arte y los testimonios –reliquias o residuos– de la vida. Marc Augé propuso tres características del espacio antropológico: es *identificadorio*, porque marca la relación del individuo con una entidad espacial y cultural; es *relacional*, pues en su interior fluyen las conexiones y los relatos y, respecto al exterior, marca la frontera de lo diferente; es, por último, *histórico*, pues su vitalidad cultural se cimenta en los estratos de personas y acontecimiento pasados, reales o míticos,



Jesús Palomino  
*MIGRANT ITEMS FROM HASSELT, 2012*

que conforman el presente de la comunidad<sup>1</sup>. Exactamente todo lo que *no* pueden ofrecer estos alimentos fuera de lugar.

*MIGRANT ITEMS* es una pieza profundamente enraizada en el trabajo de Jesús Palomino. Como sus construcciones precarias –también migrantes– de finales de los noventa, denuncia el imparable flujo de personas obligadas a trasladarse del campo a la ciudad o de un país a otro, empujadas por una declaración de guerra que el poder ha hecho universal. Como esas construcciones precarias realizadas en un interior, *Alejandro Sales House*, por ejemplo, en las que la estructura inestable y los materiales frágiles contrastaban poderosamente con la solidez, la limpieza y la permanencia del espacio institucional, también estos productos alimenticios destacan, abandonados en el pavimento, por su pobreza y su limitado aura estético, como una mancha en el immaculado espacio estético, y además implican un enunciado irónico, por su carácter de productos de primera necesidad, en un contexto como el museístico en el que nada parece ser de primera necesidad y en el que el único alimento que podríamos esperar es el espiritual.

### ***Broyeuse de papier***

*MOUNTAIN* es una montaña de papel impreso triturado, una forma de geología textual acelerada. Precipitando a través del triturado la fuerza resolutive y unificadora de la entropía, la definitiva fusión de lo real, *MOUNTAIN* no se propone como monumento desde un punto de vista escultórico, ni siquiera precario, sino más bien como un testimonio antagonista: un monumento dedicado al declive de todos los monumentos. En su alternancia blanco y negro repite con insólita exactitud uno de los ejemplos que Robert Smithson ofreció como modo de visualizar la entropía: “Imaginemos un cajón de arena dividido en dos mitades con arena negra en una y arena blanca en otra. Hagamos que un niño corra por él cientos de veces en el sentido de las agujas del reloj hasta que la arena se mezcle y comience a volverse

gris. Si, a continuación, el niño corre en sentido contrario a las agujas del reloj, el resultado obtenido no será la restauración de la división original, sino un mayor grado de grisura y un incremento de la entropía”<sup>2</sup>. Desde este punto de vista, *MOUNTAIN* representaría un estado final –ruinoso– de las arquitecturas precarias que se edificaban en los años de cambio de siglo. Arquitecturas surgidas ya como ruinas coloreadas, espejos opacos de la ruindad del poder, definitivamente trituradas, a punto de ser absorbidas por la tierra.

En su célebre texto sobre los nuevos monumentos, Smithson describió su fragilidad temporal: “En lugar de estar realizados con materiales naturales, tales como el mármol, el granito, u otros tipos de roca, los nuevos monumentos están hechos con materiales artificiales, plástico, cromo, y luces eléctricas. No están contruidos para durar, sino contra la duración. Están implicados en una reducción sistemática del tiempo a fracciones de segundo, más que en la representación de los largos espacios de los siglos”<sup>3</sup>. Y en este sentido, *MOUNTAIN* es también una escultura de corto alcance temporal. Está formada por residuos de un texto, un discurso

solemne, la Declaración Universal de los Derechos Humanos. Se ha triturado papel, pero ante todo un razonamiento y una aspiración a la igualdad. La máquina trituradora es un mecanismo digestivo sin poder de asimilación –destruye todo pero nada aprende– y su parte final es un dispositivo fecal. Ante la masa de papel triturada, que cae por su propio peso, es difícil no pensar en *Asphalt Rundown* de Robert Smithson, como modelo neo-monumental o incluso en alguna de las versiones de *Cloaca* de Wim Delvoye, como



Jesús Palomino  
*PARTIALLY BURIED PAPER CONTAINER*, 2010



Jesús Palomino  
*HEAP OF UDHR*, 2009

ironía de los desechos, contrapartida de la opulencia bulímica. Pero aún así, Jesús Palomino no propone un arte de catástrofe, con las ruinas como evidencia del accidente, sino más bien lo contrario, una forma de *optimismo* del conocimiento que, ante la destrucción sistemática del lenguaje, busca aún con más ahínco un espectador curioso y cómplice. Marcel Duchamp pedía un espectador artista capaz de terminar la obra, como Nietzsche pedía un lector filósofo capaz de empuñar a su vez el martillo de la crítica. En este sentido, cuando el texto ha sido triturado, cuando la tipografía ha perdido la geometría de su sentido, cuando todo tiende a vaciarse, a hacerse ausente o lejano, es cuando Palomino parece querer convocar –a través del intercambio de complicidad– a un espectador capaz de llenar nuevamente el espacio museístico, de aumentar la temperatura de la sala de exposición, de producir un murmullo entre sus paredes silenciosas. Como escribió Michel Onfray: “Las obras de arte han dejado de existir como pruebas de la existencia de lo Bello, sino como encriptados que necesitan de la inteligencia, la cultura, la educación, la documentación, la iniciación del espectador que toma contacto con ellas. Acabada la inercia de los fieles ante las verdades del sacerdocio estético, esta conmoción radical asigna al espectador un papel central: se convierte en *revelador*, en sentido fotográfico, de la imagen fijada por el artista”<sup>4</sup>.

Pero *MOUNTAIN* es, además de detritus, paisaje. Paisaje de montaña y también paisaje después de la batalla. Situado en las antípodas de lo sublime de la naturaleza, se encuentra en la órbita de la escultura performativa, muy próximo a lo que Virilio denominó *paysage d'événements*, que “no es sólo un lugar, sino también la suma de todos los acontecimientos que se producen en él”<sup>5</sup>. Hojas de árbol movidas por el viento, nubes cambiantes, aludes, arenas movedizas... acontecimientos que hacen de un paisaje no sólo un espacio natural, sino también un lugar en la historia. Un aspecto interesante del trabajo de Jesús Palomino reside en el hecho de que sin hacer propiamente *performances*, todas sus obras, ya sean construcciones o carteles, plantillas o colecciones de fotografías, tienen una

evidente base performativa. *MOUNTAIN* es buena prueba de ello: como escultura tiende a lo informe; como material, proviene del triturado. Esta performatividad de la escultura la situaría entre el *incidente* y el *accidente*: mientras el primero se refiere a lo imprevisto que ocurre a lo largo de un proceso, el segundo alude a lo imprevisible como definición. Mientras haya acción –triturado de papel– el accidente se producirá antes o después, como explica Virilio, por el “desgaste de las posibilidades de que no ocurra”<sup>6</sup>.

### Joyas colectivas

Dos pequeños aros de oro a disposición del público: joyas para compartir, para palpar, de mano en mano, para activar el papel del espectador en el espacio de exhibición. “El arte es algo que sucede cuando el público hace algo –ha declarado en alguna ocasión Lawrence Weiner–, cuando lo encuentras totalmente hecho no es arte”. Declaración sólo aparentemente paradójica de un artista que ha hecho su arte casi exclusivamente con escritos sobre la pared. En realidad *GOLD ONE TO ONE*, esos dos aros de oro de ocho centímetros de diámetro que el



Jesús Palomino  
*ORO*, 2010

público puede manipular, es más bien una anti-joya o, más propiamente, una *joya disminuida*, por emplear el concepto de Beuys al hablar de su característico rojo ocre sangre. La joya es un objeto suntuario que aúna la nobleza del material y su valor económico, a los que se añade, para *saturar* su valor, el componente decorativo de la joyería, que es el que constituye su delito. En *GOLD ONE TO ONE*, Palomino ha llevado el concepto de joya a su más ortodoxo enunciado lo-osiano: puro oro, pura superficie, geometría pura: el grado cero de aquello a lo que apenas podemos seguir llamando joya<sup>7</sup>. Y sin embargo el oro, con su torrente simbólico, está –paradójicamente– aún más presente después de la supresión de lo superfluo.

Una joya es un concentrado de belleza que exige distancia y expectación; Palomino la hace pasar de mano en mano como el testigo de un relevo, como dispositivo simbólico de participación y como metáfora de construcción de subjetividad colectiva. Invita al espectador a tocar el objeto de arte –*prière de toucher*– pero a diferencia del pecho femenino en caucho de Duchamp, custodiado por el deseo onanista, *GOLD ONE TO ONE*, habla de experimentar colectivamente, de crear un prototipo de *alianza*, ya que esta pieza puede leerse como una especie de anillo de dimensión social, capaz de crear comunidad a partir de una experiencia táctil.

### Polisemia y desaparición

A diferencia del arte, cuyo campo de actuación es tan amplio como difuso, la propaganda actúa de manera directa e incisiva sobre la realidad, con la pretensión de modificar los deseos y las decisiones del receptor a través de la movilización de sentimientos latentes. El cartel es, por su propia naturaleza funcional, repetitivo y promiscuo pues ha de imponerse, a través de una “ciencia publicitaria”<sup>8</sup>, a la saturación de sus iguales en la enmarañada red visual de la civilización consumidora. A pesar de que su dispositivo formal sea semejante al del cuadro, el cartel

es radicalmente diferente de la pintura, que exige la contemplación prolongada como regla ineludible. La *pregnancia* gestáltica, regla de oro del cartel publicitario, es irrelevante en pintura, en los tiempos difusos del arte.

Un escueto texto denotativo formado únicamente por dos palabras, *FREE MONEY* acumula, sin embargo, una gran densidad connotativa, un amplio “campo de dispersión”, como le gustaba decir a Roland Barthes. Varias significaciones parásitas, alimentándose de la ambivalencia del enunciado, elevando la confusión para incidir más profundamente en la conciencia del destinatario. Una ambigüedad que hace más penetrante el texto publicitario. En el caso de los carteles de Jesús Palomino, la *confusión* consigue reunir en estas dos palabras los mecanismos de la *agit-prop*: en su versión imperativa *–Liberad al dinero–* predomina la agitación, la *proximidad* de un objetivo concreto a conseguir; pero en sus versiones más enunciativas *–Dinero libre, Dinero gratis–* comienzan a predominar los mecanismos de la propaganda, los de un objetivo estratégico o una tarea a largo plazo.

El mismo texto, *FREE MONEY*, ocupa en solitario la superficie de cuatro carteles enlazados, y va *degradándose* desde un negro sólido hasta un blanco total, de manera que el mensaje acaba desapareciendo literalmente ante los ojos del espectador. “Espacio en blanco tras espacio en blanco; en otras palabras, esa condición infinitesimal conocida como entropía”<sup>9</sup>.

Blanco sobre blanco: un cartel albino, desde el punto de vista de la patología de pigmentación, o un cartel camuflado, desde el punto de bélico, como el uniforme caqui del soldado, cuyo nombre proviene de la palabra urdu *kahki*, polvo, e implica la idea de hacer desaparecer al soldado en el ambiente del territorio bélico<sup>10</sup>. En cualquier caso, un cartel *anómalo*, un texto pálido, enfermizo. Es interesante resaltar que la densidad comunicativa de esta rotunda consigna basa su eficacia en el recurso a una significación estructural del color. El “fundido en blanco” propio del lenguaje cinematográfico, o el “degradado”, más propio del diseño cromático, ofrece una nueva y nada halagüeña acepción del concepto,

entre pictórico e ideológico, de *matización*, puesto que ya no alude a un mínimo cambio visual, a algo imperceptible, ni a una leve divergencia, a algo indebatible, sino brutal y escuetamente a su propia desaparición: el fantasma de la ballena blanca. En el plano vocal, al silencio impuesto, la desaparición de la voz por la mordaza. En el plano visual, aunque en las antípodas de sus versiones formalistas, al desierto del monocromo. Entre los dos extremos de la claridad y la desaparición, dos *grises*: colores intermedios, etapas de un desvanecimiento en la niebla<sup>11</sup>, quizás matices de un lenguaje *atenuado*, pero aún capaz de retazos de significación. En su extraordinario libro sobre el color, Johannes Itten valora la intrínseca diversidad de este color tan a menudo asociado a la monotonía, la suciedad y la vejez: “No hay más que un máximo de negro y un máximo de blanco, pero hay una extraordinaria cantidad de tonos grises, oscuros y claros; el gris no está de parte de los extremos, sino de la cantidad y la variación”<sup>12</sup>.

En marcado contraste con la definición cromática de sus arquitecturas precarias, repletas de color, que en alguna ocasión el artista describió como un arma de los pobres, toda esta exposición en el CAC Málaga parece descolorida, con tendencia a adelgazar los objetos, a hacerlos desaparecer en la blancura del muro, como un canto de cisne, profundamente intenso, sobre la laguna helada.

Enfrentado al definitivo cartel blanco ¿cuál es entonces el *estímulo* que recibe el espectador? ¿Debería leer este texto como algunos ciegos que son capaces de percibir el color de una flor por su perfume? ¿Sería entonces este perfume, más bien este *hedor* del dinero<sup>13</sup>, su presencia y su presión en la vida diaria, lo que estimularía los mecanismos sinestésicos del espectador, capaz entonces de leer lo ilegible? No lo sabemos exactamente, pero sí parece cierto que este texto blanco es invisible, pero no *inútil*, como en la estremecedora observación de Thomas de Quincey en el funeral de su hermana: “En ese ritual se expone, por última vez el féretro y todas las miradas recorren la inscripción en la que se consigna el nombre, el sexo, la edad, la fecha en la que abandonó la tierra, una

inscripción inútil, porque se deja caer en la oscuridad, como si se tratara de un mensaje dirigido a los gusanos”<sup>14</sup>.

Como en otras piezas de Palomino, el público que recoge los posters va erosionando ese bloque compacto que en un principio aludía al minimalismo y lo extiende en una dimensión física inimaginable para la escultura-estatua. “Quiero ser un virus infiltrado en el sistema”, declaró en alguna ocasión Felix Gonzalez-Torres. Pero sabemos de la dialéctica de extensión e intensión: Mario Merz tomó las palabras del general Giap del Vietcong para marcar un mapa textual sobre su arquitectura nómada: “Se il nemico si concentra perde terreno, se si dispersa perde forza”; estrategia militar tomada del comportamiento de los gases: espacio y energía inversamente proporcionales. Cuando la obra, como en el caso de esta de Palomino, se dispersa, es ya incapaz de formar un monumento, pero se extiende como un leve pero persistente perfume.

Aún así, en *FREE MONEY*, la pieza no sólo se disuelve en la atmósfera urbana, sino que para remarcar la dificultad del acto de comunicación, el artista ha empleado la metáfora visual de la invisibilidad, el progresivo acercamiento entre figura y fondo hasta su mutua anulación. Un *pantone* que se disuelve en la nada, en la imperceptibilidad y el silencio. Como en una reacción en cadena invertida, la energía movilizadora de la consigna *FREE MONEY* a medida que se amplifica en el espacio social, también se debilita: un sonido que se apaga y un texto que se desvanece, formando de manera tan concisa como elocuente, una metáfora de la dificultad de comunicación independiente en el sistema mediático. Como el *Ready made malhereux* de Duchamp, estos carteles situados en la intemperie, aunque sea de un interior, acumulan deterioro físico y dificultad para



**Jesús Palomino**  
*ACANTILADO (Sobre condiciones de trabajo), 2008*

comunicar: enfermos en el muro a punto de perder su energía para llamar nuestra atención, pero aún activos.

Cuando “leemos entre líneas”, no tanto en su sentido de interpretación, sino en tiempo de censura, cuando del discurso sólo aflora una parte escrita que esconde otra oculta que el lector podrá completar con su conocimiento e imaginación, estamos leyendo el espacio blanco del papel, es decir, estamos pronunciando un discurso cuya palabra ha sido silenciada. En 2009 Ignasi Aballí, otro artista de blancos, realizó *Llegir entre línies*, ampliaciones fotográficas de los espacios en blanco del texto. Y Javier Peñafiel comenta, con extraña precisión que “hace eso para desvelar que toda visibilidad incorpora una mentira, pero que el sentido final también miente, que lo falso no es lo contrario de lo verdadero, sino de lo que no tiene sentido”<sup>15</sup>. O, para referirnos a esta pieza concreta de Palomino: el blanco no es un final mudo, sino en todo caso un territorio de incertidumbre en el que el texto adquiere capacidad para afirmarse en la mente del espectador. Éste es capaz de *leer el blanco* cuando, antes o después, arriba o abajo, pero adyacente al texto, hay alguna marca, un rastro del texto que nos permite tomar impulso y ejercer nuestra libertad.

*FREE MONEY* acaba en póster blanco que ya no remite al heroísmo del monocromo, sino a la nivelación entrópica que ha acabado con la diferenciación del color, con la pertinencia de la sintaxis, con la vida de las figuras. En *FREE MONEY*, si nos atenemos de una forma mecánica a la secuencia de los cuatro carteles, seguramente interpretemos la pieza como una forma de afirmación del discurso por desaparición, pero si intentamos profundizar aún más en su complejidad semántica quizás descubramos que se trata, a la inversa, de un proyecto de desaparición del discurso por afirmación. De cualquier forma, ante el apocalipsis del texto, quizás sea preferible relativizar la visibilidad y la legibilidad: el contenido de una obra puede ser de naturaleza tangible tanto como intangible. Como en las novelas de serie negra, la ausencia de un objeto importante adquiere

el mismo rango que la presencia de otro insignificante. Un cartel que nada muestra, que no dice nada, posiblemente sea el signo clandestino de un texto de alta densidad simbólica. O, como escribió el propio Mario Merz en un texto luminoso en el doble sentido del término: *Se la forma scompone la sua radice è eterna*.

### **Fetichismo crítico**

En la impresión *stencil*, la plantilla, es a la vez una herramienta central y marginal. Aunque sea ella la que posibilita la imagen sobre el muro y su repetición en diferentes lugares, una vez realizada la serie su papel deviene prescindible, o quizás no, pero ya en calidad de elemento de archivo o fetiche, de documentación o como objeto de deseo. *STOP WAR ON PEOPLE / STOP WAR ON WORKERS* forma un díptico de aluminio apoyado sobre la pared de la galería, en la que estas escuetas frases están perforadas. Por la claridad y limpieza de su diseño, así como por su colocación entre el suelo y el muro, remiten al minimalismo histórico; pero el mensaje que llevan inscrito ambas piezas se relaciona más concretamente con la corriente crítica que desde los años noventa se impuso la tarea de deconstruir el minimalismo en términos semánticos, inscribiendo sobre la afasia original de las esculturas de Judd o Morris elementos capaces de situarlos en otro plano de significación, capaz de inscribirse en un discurso crítico en torno al feminismo, el poscolonialismo, etc. En este caso, la dificultad para definir esta pareja de objetos aumenta por el carácter profundamente ambiguo de su presentación: su aspecto immaculado, la superficie reflectante, parecen contradecir la evidencia de su funcionalidad; la propia solidez metálica de los objetos los sitúa en un espacio de cruce entre herramienta y escultura, un utensilio que ha sido liberado de su función para constituirse como objeto. El fetiche no sólo tiene connotaciones negativas, sino que con su poder de evocación del deseo, es testigo del impulso que lo originó, mantiene la llama –oculta, pero en potencia– de aquello para lo que fue realizado. En cualquier caso, podría

encontrarse perfectamente en esa categoría de objetos que el grupo curatorial *El Espectro Rojo* calificó como “fetiches críticos”<sup>16</sup>.

Y en relación a la tipografía y el lenguaje –*STOP WAR ON PEOPLE / STOP WAR ON WORKERS*– dos conceptos son remarcables: anestésica y concisión. Centrada sobre el plano, la tipografía aspira a desaparecer como significante, como elemento de seducción que acompaña al contenido textual. Es, en cierto modo, una tipografía *ready made*, tomada del vocabulario *stencil* de mercancías y señalética precaria o provisional, y ha sido elegida por el artista para insinuar que no se la tenga en cuenta, que no supone un valor añadido al mensaje, Y respecto a éste, la extrema concisión de su enunciado deja de lado los juegos de palabras, la ironía, la retórica, el humor, la paradoja o el sarcasmo de tantas consignas posmodernas, surgidas al calor de las metáforas sesentayochistas –*debajo de los adoquines está la playa*– para volver a esa sobriedad y precisión de los viejos *slogans* –*¡proletarios de todos los países, uníos!*. Vuelta a las consignas literales después de las consignas literarias. Brian O’Doherty pone el dedo en la llaga: “Resulta fácil reírse de las consignas de una época cuando esta ha acabado. Tenemos tendencia a mirar por encima del hombro las grandes ideas después que han fracasado”<sup>17</sup>.

Como es bien sabido, uno de los problemas de la comunicación publicitaria moderna estriba en la dificultad para conseguir que el consumidor recuerde la marca anunciada. Y esto es debido a que la publicidad en el capitalismo cognitivo es esencialmente autorreferencial y su finalidad comunicativa queda relegada en beneficio de su supuesto valor visual y estético. Esta situación paradójica de una comunicación que no comunica por hipertrofia estética, fue ya anunciada desde 1951 por MacLuhan en *The Mechanical Bride*. O, predicha de forma provocativa por alguien tan poco sospechoso como Gertrude Stein: “En el comienzo estaba la palabra. Luego se juntaron dos palabras, luego se armó una oración, luego un párrafo, y más tarde se olvidaron de la palabra”<sup>18</sup>.

También es sabido que la máxima comunicación no es necesariamente la óptima y sin embargo los mensajes que nos rodean sólo se hacen visibles por su presencia redundante: un exceso de información que, convertida en ruido, ya no informa, sino que aumenta el desconocimiento. “Cuanto mayor es el flujo de información –escribe Paul Virilio– tanto mayor conciencia tenemos, por lo general, de su esencia fragmentaria e incompleta”<sup>19</sup>. El impacto comunicacional de estos mensajes de Palomino radica en buena medida en la radical desnudez de su expresión y su presentación, en su aparición como un concentrado del deseo, algo así como una vuelta a los orígenes del lenguaje que implica marchar a contracorriente de la seducción retórica. O, dicho de otra manera, un discurso alternativo que busca alternativas también en la proposición discursiva.

*CREATIVE INQUIRY PREPARING AN EDUCATED ELECTORATE WITH THE WILL OF SOCIAL JUSTICE RATHER THAN SIMPLY SELF-INTEREST* es el texto de otra pintada en la sala, que en este caso da título a la exposición. Hay un fuerte contraste entre la contención argumentativa de la frase, pronunciada en el contexto



Jesús Palomino  
*GREEN SPACE CLOSED*, 2007

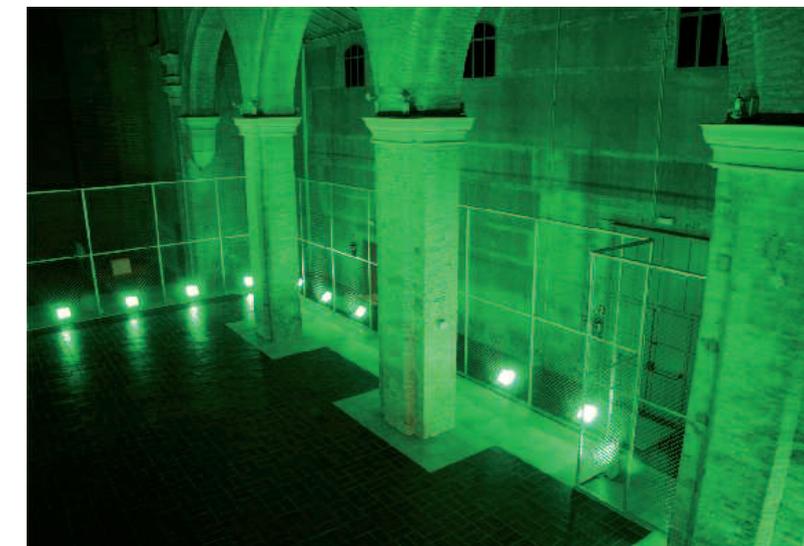
de una conferencia, en la que se mezcló con otros muchos argumentos, y la rotundidad de su instalación en el espacio expositivo: un formato y una posición mural de gran énfasis, que concentra el discurso, en este caso la consigna, en un *display* propio de las verdades eternas, las frases inolvidables y las utopías inaplazables. Como un proceso contradictorio con el triturado de la Declaración Universal de los Derechos Humanos, en *MOUNTAIN*, una frase aislada, un discurso concreto, se monumentaliza y adquiere un valor escultórico.

### Guerras invisibles

“La guerra de verdad nunca llegará a los libros”.

WALT WHITMAN, *Días ejemplares*, 1885

*Guerra invisible* es una expresión pavorosa, produce espanto: al poder real del enemigo le añade el poder inabordable de lo incorpóreo. Posiblemente la pregunta clave sería: ¿esta guerra se refiere exclusivamente al terreno de lo bélico, y distinguiría entonces entre los conflictos armados que aparecen en los medios y por lo tanto *visibles* y aquellos otros, tan a menudo llamados “olvidados” aunque en



Jesús Palomino  
*BIG GREEN SPACE CLOSED*, 2008

realidad son simplemente relegados por la información oficial; o en un sentido más amplio se refiere a la guerra de exterminio que el capitalismo ha emprendido contra la humanidad, a la guerra de la exclusión y la precarización, a la guerra del control y vigilancia total, a la guerra que ciencia y tecnología mantienen contra los cuerpos, a la guerra contra todos los individuos y todos los pueblos? En cualquiera de los casos y parafraseando a Von Clausewitz, la primera de las formas de guerra no es más que la continuación de la otra por otros medios. Un célebre contemporáneo del militar prusiano, Honoré de Balzac, advirtió sobre la invisibilidad con palabras que, si eran ciertas y terribles a mediados del siglo XIX, parecen serlo aún mucho más a comienzos del XXI: "Todo poder será tenebroso o no será, pues la potencia que se hace visible está amenazada". En cualquier caso, la algarabía patriótica, las manifestaciones multitudinarias de belicismo y las gestas informativas de los corresponsales de guerra, han pasado a la historia, pertenecen al dudoso patrimonio del siglo XX. Todas las guerras son ya invisibles, pues pueden "herir la sensibilidad del espectador": las "olvidadas" porque ni siquiera aparecen en los medios, y las que están en el primer plano informativo, porque sólo muestran el aspecto no bélico de la guerra o, en un ejercicio de cinismo supremo, sólo despliega su faceta de "cooperación" o "ayuda humanitaria".

### Una estética residual

"Yo sigo interesado en una obra que tiene un contenido fuera de sí misma, en mantenerme cerca del público, pero no en el teatro"<sup>20</sup>.

BARRY LE VA, 1974

Un paseante camina por la ciudad sin rumbo fijo ni meta. No se dirige a ningún lugar concreto, aunque el diccionario nos da un nombre preciso para esa actividad tan difusa: está *deambulando*. A su paso, encuentra un colchón tirado en la acera, más adelante



Jesús Palomino  
AGAINST APATHY Poster Edition, 2006

un tablón apoyado en la fachada trasera de un edificio, luego un trozo de pizza abandonado y piensa, quizás, que la variedad de los objetos que encuentra hace de la calle algo así como un supermercado de objetos averiados. Puede que haya tenido ocasión de leer a Baudrillard y reflexiona que en la vida de los objetos que según el filósofo francés "transcurre entre la tienda y el desván", a falta de este último espacio de relegación privado, es la calle la que se ha convertido en desván. De cualquier forma, la sucesión de desechos que encuentra en su paseo despierta su intuición –Bernstein con extrema concisión la define como "la inteligencia que comete un exceso de velocidad"– y descubre que no se trata de objetos aislados, de abandonos descoordinados, sino que hay un difuso orden que los aglutina en su abandono, algo así como un mecanismo de agrupamiento de especies biológicas que no han sabido adaptarse al medio, y piensa en formar –aquí hay que decir ya que el paseante es Jesús Palomino y la ciudad es Bruselas, capital política de la UE, en el otoño de 2012– series o *familias* de objetos expulsados del hogar, excluidos del funcionamiento social. Hay que insistir en la idea de intuición, la facultad de comprender las cosas sin necesidad de razonamiento, porque Palomino no es un científico en su laboratorio, sino un artista que pasea. Ya desde sus comienzos, el artista tenía una decidida vocación ambulante y una especial sensibilidad por lo abandonado, por objetos y espacios que sólo se conjugan en pasado, y situaba sus intervenciones en lugares fuera de uso, depósitos ferroviarios, fábricas, espacios marginados de la producción de riqueza.

El *objet trouvé* surrealista se centró en el terreno de lo maravilloso, el hallazgo de un pasaporte que permitía el traslado desde la plana realidad hasta el etéreo espacio de la imaginación. Pero hay un grave problema en esta negociación entre realidad e imaginación: el encuentro-rescate por parte del artista le confería a éste un valor en la taxonomía estética. El *objet trouvé* hace énfasis en el encuentro y, por lo tanto, en la supremacía del artista sobre el propio objeto: no importa

tanto qué ha sido encontrado como quién lo encontró, su nombre y su posición en el sistema administrador de la belleza. Ese estado de cosas se invirtió radicalmente en el contexto de la deriva situacionista, en la que esta pieza de Palomino parece encajar mejor. Los paseantes situacionistas estaban más atentos a la experiencia física y psicológica de la ciudad, que a la confección de documentos que la testifiquen o que la cartografíen, como gustaban decir ellos, que al puro rescate de objetos abandonados. Porque el documento de un objeto abandonado ya no se refiere tanto a la sensibilidad del artista que lo encontró, como al propio objeto y, en todo caso al *acto* específico del abandono por parte de propietario que en cierto momento lo expulsó de su vida y lo empujó a la intemperie. Y es el artista, con su interés marginal y su documentación pobre, el que hace posible la reactivación de un circuito de interés.

Pero además, el objeto surrealista navegaba en las aguas de lo *insólito* y adornaba el encuentro con el aura de lo único e irrepetible, mientras que los objetos que le salen al paso a Jesús Palomino aparecen anulados por la lógica de lo vulgar y repetitivo. Y no empleo el adjetivo vulgar porque se trate de objetos corrientes abandonados por inservibles, sino porque su proliferación en la ciudad consumista los hace ubicuos. Por otra parte, el acercamiento de Palomino tiene una orientación específica: estos objetos indigentes que ha fotografiado en Bruselas son, literalmente residuos urbanos, pero también guiños formales y contextuales al *ready made* de Duchamp, al minimalismo de John McCracken, a la *Eccentric Abstraction* de Eva Hesse o a las *Scatter Pieces* de Barry Le Va, el más radical de los escultores de la entropía de comienzos de los años setenta.

Los objetos, en su abanico de relaciones y su disposición espacial, forman un sistema de significación<sup>21</sup>. Cuando encuentran su orden en el discurso hogareño, de la oficina o en el espacio urbano, forman frases comprensibles que la economía llama funcionalidad. Aislados de la frase, expulsados de la colocación habitual que les daba sentido, se convierten en erratas disfuncionales. La ciudad en la

civilización del consumo es ella misma un organismo digestivo que expulsa ciertas sustancias, bien por indigeribles o bien porque ya ha extraído de ellas toda su sustancia alimenticia. También es una ciudad lenguaje, un texto urbano, en el que estos objetos desechados aparecerán como tachaduras, errores del discurso en un acontecer urbano regulado por el *logos*. De ahí que la denominación *Atlas*, con su voluntad de sistematización y totalidad resulte indisimuladamente irónica. El atlas señala los puntos de interés geográficos, económicos o políticos en función de una taxonomía del valor y, en ese sentido, un *ATLAS OF ABANDONED OBJECTS* constituye una flagrante aberración cartográfica, un derroche de localización de puntos económicamente inertes y socialmente irrelevantes. Es un atlas

que niega la diferencia entre lo crucial y lo anecdótico, puesto que en este contexto no existe realmente lo anecdótico, sino la presión del poder que quiere hacerlo aparecer como tal. Un trozo de pizza en el suelo no es comparable a un semáforo, o un colchón tirado a un monumento, pero en la geografía de la realidad, aquella que se disocia de la representación cartográfica, puede ser incluso más significativo. Creo que es en esta perspectiva desde la que Jesús Palomino sigue la idea de *vuelta a la filología* de Edward Said, en la que “las palabras –en este caso, los objetos abandonados– no son meras figuras pasivas, sino agentes vitales en la transformación histórica y política”<sup>22</sup>.

Además, estos objetos abandonados sólo aspiran a adquirir una lógica *provisional* en el espacio urbano, pues su destino ineluctable en la economía del desecho es el vertedero, mientras que la autoridad clasificatoria del *ATLAS* los *fija* para una posteridad, como accidentes



Jesús Palomino  
Cartel / Poster *ATLAS OF ABANDONED OBJECTS* Poster Edition, 2013

geográficos de un territorio económico que el poder ya no podrá erosionar. Los objetos abandonados en la calle son una anomalía visual en el contexto de la sociedad del espectáculo, y forman una especie de antítesis de los objetos coleccionables, en los que su valor conjura el tiempo para hacerlos permanentes y con ello simbólicamente inmortal al coleccionista.

Entonces, sólo quedarían dos salidas que expliquen este *ATLAS* inusual: la *estética*, en la orientación que señalábamos del objeto encontrado, o la *política*, en el sentido de un contra-mapa de denuncia. A la primera parece responder el hecho de que el artista describa su actividad como “encuentro fortuito” en el espacio urbano, que no dejará de recordar la célebre “rencontre fortuite” de *Les Chants de Maldoror* de Lautréamont. Pero es a la segunda, sin duda, a la que parece obedecer esta colección fotográfica de desechos, porque lo “maravilloso” ya no se rinde exclusivamente a la poética, sino también y sobre todo, al perverso sistema de circulación de los objetos en el sistema capitalista, al consumo irracional y la obsolescencia programada y, en definitiva, a la imposibilidad sistemática de satisfacer el deseo, que provoca el abandono en el espacio público de un objeto tan íntimo, tan ligado al cuerpo, como un colchón. O de un tapacubos, que pasa de la propiedad privada a, literalmente, la impropiedad.

En el siglo XIX, el dandi era una expresión de lo que Baudelaire teoriza como el “culto al ego”, el predominio absoluto de la individualidad. El *flâneur* en las calles de París, o el dandi en los salones encarnaban la sensibilidad característica del arte. El dandismo es un último destello de heroísmo estético en el traspaso de poderes de un sistema aristocrático decadente a una democracia emergente. Un siglo después, con el espacio urbano acosado por la privatización corporativa e institucional, el despreocupado *flâneur* de mirada distraída, ha sido sustituido por la del ambulante, el sin techo o el desplazado, cuya mirada furtiva explora un espacio desposeído. En este paisaje de desorden, los objetos abandonados que ha documentado Jesús Palomino, forman una especie de decoración de lo

precario, de mobiliario de la indigencia, *bibelots* a la intemperie que sólo los desposeídos coleccionarán.

El objeto que mejor condensa la intimidad hogareña, un colchón, expuesto a la intemperie, expulsado como signo de una lengua muerta. Objetos refugiados. El protocolo del valor consumista ha creado una *desafección* sobre los objetos deseados. La obsolescencia programada que se desarrolló en el pasado siglo se muestra ahora como un conflicto de orden psicológico: el amor apagado por lo que fue un deseo irreprimible, la pasión que se consume en su fuego frío y anuncia la separación entre sujeto y objeto. Por eso los colchones en los que brilló la pasión son ahora un recuerdo apagado. Jesús Palomino hace las veces del “vigilante de la salud” y recrea en estas fotografías el fulgor húmedo de una relación rota, el amor que se ha roto por su eslabón más débil, la tragedia de la intimidad expuesta en público. Tableros, somieres, tapacubos, envases, colchones: una vida que muestra en plena calle su derrota.

- 
- 1 Marc Augé, *Los no lugares. Espacios del anonimato*, Gedisa, Barcelona, 2008, pág. 83.
  - 2 Robert Smithson, citado en Yve-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh, Hal Foster y Rosalind E. Krauss, *Arte desde 1900*, Akal, Madrid, 2006, pág. 505.
  - 3 Robert Smithson, “La entropía y los nuevos monumentos”, *Artforum* junio de 1966. Recogido en Robert Smithson, catálogo de la exposición en el IVAM, Valencia, 1993, pp. 65-71.
  - 4 Michel Onfray, *Archéologie du présent. Manifeste pour une esthétique cynique*, Grasset, París, 2003, pág. 23.
  - 5 Paul Virilio, *Un paisaje de acontecimientos*, Paidós, Buenos Aires, 1997.
  - 6 Paul Virilio, *Ce qui arrive*, catálogo de la exposición en la Fondation Cartier pour l'art contemporain, noviembre 2002 - marzo 2003.
  - 7 Adolf Loos, *Ornamento y delito y otros escritos*, Gustavo Gili, Barcelona 1972.
  - 8 La expresión es de Abraham Moles; ver el Prólogo del libro de Françoise Enel, *L'Affiche: fonctions, langage, rhétorique*, Maison Mame, Tours, 1971, pág. 13.

- 9 Robert Smithson, “La entropía y los nuevos monumentos”, artículo citado, pág. 67.
- 10 “Esta palabra derivó del nombre que los militares británicos dieron a la coloración ‘polvorienta’ adoptada por los uniformes de las tropas coloniales en Afganistán, India y Pakistán (a partir de la costumbre que tenían sus soldados de camuflar el blanco original manchándolo de polvo”, ver Rosa Gallego y Juan Carlos Sanz, *Diccionario Akal del color*, Akal, Madrid, 2001, pág. 209.
- 11 Gilbert Lascault, “Elementos para un dossier sobre el gris”, en *Revue d’Esthétique. La práctica de la pintura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1976, pág. 125.
- 12 Johannes Itten, *Art de la couleur. Édition abregée*, Dessain et Tolra / Larousse, París, 2004, pág. 31.
- 13 Rafael Sánchez Ferlosio, *Non olet*, Destino, Barcelona, 2003. No huele es la expresión que, presuntamente, utilizó el emperador Vespasiano en relación al dinero en respuesta a su hijo Tito, cuando éste le recriminaba el cobro de impuestos sobre el uso de los urinarios públicos en la ciudad de Roma.
- 14 Thomas de Quincey, *Bosquejos de infancia y adolescencia. 1785-1800*, edición y traducción de Andrés Barba, sextopiso, Madrid, 2012, pág. 43.
- 15 “Una conversación entre Javier Peñafiel y Glòria Picazo”, en *Veu entre línies. Un projecte de Javier Peñafiel amb la complicitat de Glòria Picazo*, catálogo de la exposición en La Panera, Lleida, 2010, pág. 17.
- 16 El Espectro Rojo, *Fetiches críticos. Residuos de la economía general*, catálogo de la exposición en el CA2M, Móstoles, mayo-agosto de 2010.
- 17 Brian O’Doherty, *White Cube. L’espace de la Galerie et son idéologie*, JRP/Ringier, Zúrich, 2008, pág. 112.
- 18 Gertrude Stein, citada en Morton Feldman, *Pensamientos verticales*, La caja negra, Buenos Aires, 2012.
- 19 Paul Virilio, *Estética de la desaparición*, Anagrama, Barcelona, 1988, pág. 50.
- 20 Cit. En Robert Pincus-Witten, “Barry Le Va. La invisibilidad del contenido”, en Richard Armstrong y Richard Marshall, *Entre la geometría y el gesto. Escultura norteamericana. 1965-1975*, catálogo de la exposición en el Palacio de Velázquez, mayo-junio de 1986, Ministerio de Cultura, Madrid, 1986, pág. 180.
- 21 Publicado hace casi medio siglo, *El sistema de los objetos* de Jean Baudrillard, sigue siendo una aportación inestimable al carácter discursivo de los objetos. Hay traducción española en Siglo XXI editores, México, 1969.
- 22 Edward Said, *Humanismo y crítica democrática*, citado por Jesús Palomino en *Moving Around (sobre nomadismo y nuevas prácticas de arte contemporáneo)*, Los Sentidos Ediciones, 2010, recogido en *arte: diccionario ilustrado*, Universidad de Vigo, Vigo, 2012, pp. 280-283.

## imágenes del texto : text images

p. 14

**Jesús Palomino**

**MIGRANT ITEMS FROM HASSELT**, 2012

Colección de objetos adquiridos en tiendas de inmigrantes de Hasselt / Collection of objects purchased in shops run by immigrants in Hasselt  
Medidas variables / Variable dimensions  
Open University of Diversity, Strange Cosmopolitan, Hasselt, Bélgica / Belgium

p. 16

**Jesús Palomino**

**PARTIALLY BURIED PAPER CONTAINER**, 2010

Papel triturado y contenedor. Edición de carteles de la Declaración Universal de los Derechos Humanos en castellano / Shredded paper and recycling bin. Edition of posters of Universal Declaration of Human Rights in Spanish  
15.000 ejemplares de 42 x 30 cm c/u, *offset* sobre papel mate 120 g / 15,000 posters, 42 x 30 cm each, offset printing on matte paper 120 g  
Medidas variables / Variable dimensions  
Campus de la Universidad de Sevilla

pp. 17

**Jesús Palomino**

**HEAP OF UDHR**, 2009

Papel triturado y caja de madera. Edición carteles de la Declaración Universal de los Derechos Humanos en castellano / Shredded paper and wooden box. Edition of posters of Universal Declaration of Human Rights in Spanish  
Stand / Booth Galería Helga de Alvear, Arco, Madrid, 2009

pp. 18

**Jesús Palomino**

**ORO**, 2010

Anillo de oro de 8 cm instalado en un pozo horizontal / 8 cm gold ring installed in a horizontal well  
SIERRA Centro de Arte, Santa Ana la Real, Huelva

pp. 22

**Jesús Palomino**

**ACANTILADO (Sobre condiciones de trabajo)**, 2008

Proyección bicanal / Bichannel projection  
22 min  
Inish Mór Island, Galway, Irlanda / Ireland

p. 26

**Jesús Palomino**

**GREEN SPACE CLOSED**, 2007

Valla metálica y focos de luz verde / Metal fence and green light spots  
4 x 4 x 3,5 m  
Shen Zhen International Sculpture Show, China

p. 27

**Jesús Palomino**

**BIG GREEN SPACE CLOSED**, 2008

Valla metálica y focos de luz verde / Metal fence and green light spots  
24 x 12 x 4 m  
Iniciarte Espacio de Arte Contemporáneo, Sevilla

p. 28

**Jesús Palomino**

**AGAINST APATHY Poster Edition**, 2006

Edición de 6.000 carteles / Edition of 6,000 posters  
Galería Helga de Alvear, Madrid, 2006

p. 38-39

**Jesús Palomino**

**PEACE SQUARE**, 2011

250 banderas / banners PEACE ZONE  
Medidas variables / Variable dimensions  
Manifestación / Demonstration DEMOCRACIA REAL YA,  
15 / 5 / 2011  
Puerta del Sol, Madrid

The logo consists of the words "PEACE" and "ZONE" stacked vertically in a bold, black, sans-serif font. The letter "O" in "ZONE" is replaced by a solid black circle. The entire logo is centered within a thin black rectangular border.

PEACE  
ZONE

**PEACE ZONE Action** es una acción colaborativa y grupal para designar espacios privados como *lugares de paz*. Las localizaciones podrían ser espacios privados, lugares de trabajo y/o puntos de encuentro en espacios interiores; cualquier lugar dentro de un entorno arquitectónico cuyos habitantes acepten conscientemente el grafiti PEACE ZONE. Designar cualquier espacio como *lugar de paz* significará considerarlo como un lugar que resiste a las fuerzas impersonales de la insolidaridad, la agresividad, la violencia o el mal humor. 20 plantillas de aluminio PEACE ZONE para hacer grafitis serán distribuidas intentando conseguir que su texto y su mensaje se diseminen de manera amigable a través de la acción de múltiples personas.

Un proyecto de Jesús Palomino en colaboración con: HalfHouse Art Space, Barcelona, noviembre 2010; *Sin Título*, Madrid, febrero 2011 y el *Seminario de la Cultura de la Paz* de la Universidad de Granada, Vélez Blanco, Almería, julio 2011.

+info: [<http://peace-zone-action.blogspot.com>], [[www.jesuspalomino.com](http://www.jesuspalomino.com)]





Jesús Palomino  
CREATIVE INQUIRY PREPARING AN EDUCATED ELECTORATE WITH THE WILL OF SOCIAL JUSTICE RATHER THAN SIMPLY SELF-INTEREST, CAC Málaga, 2013  
Panorámica de la exposición / Installation view



MOUNTAIN, 2013









VERTICAL ABANDONED OBJECTS, 2013





















**INVISIBLE  
WAR**



**STOP  
WAR  
ON  
PEOPLE**

**STOP  
WAR  
ON  
WORKERS**



**CREATIVE INQUIRY  
PREPARING AN  
EDUCATED  
ELECTORATE  
WITH THE WILL  
OF SOCIAL  
JUSTICE RATHER  
THAN SIMPLY  
SELF INTEREST**









CREATIVE INQUIRY  
PREPARING AN  
EDUCATED  
ELECTORATE  
WITH THE WILL  
OF SOCIAL  
JUSTICE RATHER  
THAN SIMPLY  
SELF INTEREST

CREATIVE INQUIRY  
PREPARING AN  
EDUCATED  
ELECTORATE  
WITH THE WILL  
OF SOCIAL  
JUSTICE RATHER  
THAN SIMPLY  
SELF INTEREST

CREATIVE INQUIRY  
PREPARING AN  
EDUCATED  
ELECTORATE  
WITH THE WILL  
OF SOCIAL  
JUSTICE RATHER  
THAN SIMPLY  
SELF INTEREST

CREATIVE INQUIRY  
PREPARING AN  
EDUCATED  
ELECTORATE  
WITH THE WILL  
OF SOCIAL  
JUSTICE RATHER  
THAN SIMPLY  
SELF INTEREST

Jesús Palomino  
CREATIVE INQUIRY PREPARING AN EDUCATED ELECTORATE WITH THE WILL OF SOCIAL JUSTICE RATHER THAN SIMPLY SELF-INTEREST, CAC Málaga, 2013  
Panorámica de la exposición / Installation view

## Lista de obras

p. 42-43

**Jesús Palomino**

**MOUNTAIN, 2013**

[Montaña]

Papel triturado, contenedor y carteles encolados en la pared

Edición de carteles de la Declaración Universal de los Derechos Humanos en árabe

15.000 ejemplares de 42 x 30 cm c/u, *offset* sobre papel mate de 120 g

Medidas variables

*MOUNTAIN* consiste en la edición de 15.000 carteles de la Declaración Universal de los Derechos Humanos en árabe. El color de los carteles degrada del negro al blanco presentando 5 diferentes colores de papel: negro, gris 75%, gris 50%, gris 25% y blanco. La mitad de la edición está realizada en tinta negra y la otra mitad en tinta blanca. 14.000 carteles de la edición han sido triturados con una máquina de destrucción de documentos formando una montaña de papel apilado y de colores degradados en una gama de negro, grises y blanco.

La intención de esta obra es hacer presente, dar visibilidad a través de una metáfora artística a los conflictos políticos y sociales que han acontecido recientemente en los países del norte de África, Oriente Medio y Península Arábiga. Conflictos que han surgido a raíz del deseo de mejora político y social de una mayoría de los ciudadanos de estos países que han exigido de manera clara y abierta el respeto por los Derechos Humanos y la reivindicación de sus Derechos Civiles y sus Derechos Culturales. En un número importante de países árabes del ámbito del mediterráneo la ciudadanía ha tomado conciencia de *su derecho a tener Derechos*. En cada país, dependiendo de su particular situación y statu quo, las reivindicaciones han generado situaciones diversas que han variado desde las graves guerras en Libia y Siria, hasta las masivas revueltas de Egipto, Túnez, Yemen e Irán, pasando por las manifestaciones de reivindicación de Derechos, libertades y mejoras sociales en países como Marruecos, Argelia, Líbano, Jordania, Irak, etc. El fenómeno ha sido bautizado como “Primavera Árabe” y ha involucrado a una población de millones de personas pidiendo la transformación efectiva de sus sociedades y una mejora en sus condiciones de vida.

Esta instalación no plantea ni propone un mensaje unívoco, no pretende tener una lectura única; tampoco ser una ilustración directa de las diversas situaciones acaecidas en cada uno de estos países. La obra surge a raíz del interés del artista por la emergencia de la experiencia colectiva de esperanza (la esperanza de tener Derechos y reclamarlos) que las sociedades vivas del ámbito del Mediterráneo y del mundo árabe han experimentado. Málaga es una ciudad fuertemente vinculada al mundo árabe por su ubicación geográfica, su historia y su proyección económica y cultural; es por ello que Jesús Palomino ha propuesto específicamente este proyecto para el CAC Málaga.

p. 45

**Jesús Palomino**

**GOLD ONE TO ONE, 2013**

[Oro persona a persona]

2 anillos de oro de 8 cm de diámetro a instalar en el espacio central del CAC Málaga

Medidas variables

Dos anillos de oro permanecerán expuestos durante la totalidad del periodo expositivo de manera sencilla y al alcance del público interesado que entre a visitar la muestra. La idea es que los anillos sean tocados por los asistentes a la exposición. El personal de vigilancia del centro se ocupará de la labor de explicación e invitará al público a tocar y apreciar cercanamente los dos anillos de oro. De todo este proceso se realizará un vídeo. Al final de la muestra los anillos serán instalados en los dos puntos más altos del espacio central del CAC Málaga siguiendo el eje longitudinal del edificio donde permanecerán como obra expuesta durante un periodo de un año.

p. 47

**Jesús Palomino**

**ATLAS OF ABANDONED OBJECTS Poster Edition, 2013**

[Atlas de objetos abandonados. Edición de carteles]

Edición de carteles y banco de madera

1.500 ejemplares de 87 x 63 cm c/u, cuatricromía sobre papel mate de 120 g

Medidas variables

Colección de imágenes fotográficas que documenta el encuentro fortuito de objetos abandonados en el espacio público de la ciudad de Bruselas. Se presenta como una edición de carteles, 1.500 ejemplares, realizados en papel reciclado mate con imágenes en color. El cartel presenta 48 imágenes y es de distribución gratuita entre el público asistente a la sala.

Una sencilla definición de la palabra ATLAS podría ser: 1. Un volumen de láminas, planos o mapas que sistemáticamente ilustran un tema particular. 2. Un libro o conjunto de mapas, a menudo acompañado de ilustraciones suplementarias y análisis gráficos. 3. Colección de diversos objetos agrupados o considerados como una totalidad.

En el caso de este *ATLAS* el artista reúne una colección de imágenes de objetos abandonados encontrados en la calle. Jesús Palomino explica de esta manera su proceso:

“Entre los meses de septiembre a diciembre de 2012 viví en Bruselas. Mi principal actividad fue andar por la ciudad dando largos paseos. Después de tres meses había visitado andando la mayoría de los distritos de la ciudad. Mi interés era conocer sus diversos barrios, disfrutar de primera mano su interesante arquitectura y tomarle el pulso a la diversidad humana y social de la capital de Europa. Recorrí la ciudad visitando los lugares de interés aunque también dejándome llevar de manera azarosa, paseando

a la deriva, hacia zonas menos conocidas o céntricas. Durante esos paseos comencé a tomar imágenes de los objetos que iba encontrando en mi camino. Al comienzo, no presté mayor importancia a la toma de imágenes, haciéndolo de manera espontánea y nada programática. Después de un par de semanas, advertí la masiva cantidad de objetos que diariamente eran abandonados en el espacio público. Mi interés por documentar el encuentro con todos aquellos objetos en la calle se fue haciendo artísticamente más consciente e intencional. Cada día después de mis paseos al llegar a casa observaba sorprendido la enorme variedad y la precisa singularidad de los objetos encontrados. De esta observación surgió el *ATLAS OF ABANDONED OBJECTS*.”

*ATLAS OF ABANDONED OBJECTS* consta de una serie variada de imágenes fotográficas: *VERTICAL ABANDONED OBJECTS*, *ABANDONED HUBCAPS*, *ABANDONED MATTRESSES*, *ABANDONED PIECES OF BREAD* y la colección de 48 imágenes que se presentará como edición de carteles en el CAC Málaga.

p. 48-57

**Jesús Palomino**

**VERTICAL ABANDONED OBJECTS, 2013**

[Objetos verticales abandonados]

Serie de 10 imágenes fotográficas

C-print, 106 x 81 cm c/u, sobre papel mate de 120 g. Tintas HP UV pigmentadas

Serie de 10 imágenes fotográficas que documenta el encuentro fortuito de objetos abandonados en el espacio público de la ciudad de Bruselas perteneciente al *ATLAS OF ABANDONED OBJECTS*.

p. 58-59

**Jesús Palomino**

**ABANDONED HUBCAPS, 2013**

[Tapacubos abandonados]

Serie de 12 imágenes fotográficas encoladas en la pared

Copias *offset* color sobre papel mate de 120 g

40 x 30 cm c/u

Serie de 12 imágenes fotográficas que documenta el encuentro fortuito de objetos abandonados en el espacio público de la ciudad de Bruselas perteneciente al *ATLAS OF ABANDONED OBJECTS*.

p. 60-61

**Jesús Palomino**

**ABANDONED MATTRESSES, 2013**

[Colchones abandonados]

Serie de 14 imágenes fotográficas encoladas en la pared

Copias *offset* color sobre papel mate 120 g

40 x 30 cm c/u

Serie de 14 imágenes fotográficas que documenta el encuentro fortuito de objetos abandonados en el espacio público de la ciudad de Bruselas perteneciente al *ATLAS OF ABANDONED OBJECTS*.

p. 63-67

**Jesús Palomino**

**ABANDONED PIECES OF BREAD, 2013**

[Trazos de pan abandonados]

Serie de 5 imágenes fotográficas encoladas en la pared

Copias *offset* color sobre papel mate 120 g

40 x 30 cm c/u

Serie de 5 imágenes fotográficas que documenta el encuentro fortuito de objetos abandonados en el espacio público de la ciudad de Bruselas perteneciente al *ATLAS OF ABANDONED OBJECTS*.

p. 68-69

**Jesús Palomino**

**INVISIBLE WAR Graffiti Project, 2010**

[Guerra invisible. Proyecto de graffiti]

Plantilla y graffiti blanco sobre la pared

Plantilla de aluminio para hacer grafitis de 50 x 40 x 0,4 cm de grosor. Serie de 5 plantillas

Medidas variables

Esta obra juega con las relaciones entre texto y presencia, entre mensaje e invisibilidad. El texto está presente pero es difícilmente legible, su mensaje constata una “guerra que no se ve” y cuyo texto blanco sobre fondo blanco se muestra casi invisible por su falta de contraste.

p. 70-71

**Jesús Palomino**

**STOP WAR ON PEOPLE / STOP WAR ON WORKERS Graffiti Project, 2012**

[Parad la guerra contra las personas / Parad la guerra contra los trabajadores. Proyecto de graffiti]

Plantillas y grafitis sobre la pared

2 plantillas de aluminio para hacer grafitis de 120 x 80 x 0,4 cm. Serie de 3 plantillas

Medidas variables

La motivación primera de estos trabajos con referencia directa a la situación social y económica de nuestra actualidad no es activista. La principal actividad de Jesús Palomino no es el activismo sino el arte. Su intención es introducir en el espacio público, simbólico y ciudadano del museo objetos de arte que den visibilidad a la problemática social presente y ayuden a dejar constancia de los conflictos ciudadanos actuales.

p. 72-73

**Jesús Palomino**

**CREATIVE INQUIRY Graffiti Project, 2013**

[Cuestionamiento creativo. Proyecto de graffiti]

Plantilla y grafitis sobre la pared

Plantilla de aluminio para hacer grafitis de 183 x 122 x 0,4 cm. Serie de 3 plantillas

Medidas variables

El texto que da título a esta obra y a la exposición [Cuestionamiento creativo que prepara un electorado educado en la idea de justicia social y no simplemente en la idea de interés personal] procede de la conferencia *A Borderless World* [Un mundo sin fronteras] pronunciada por la profesora Gayatri Spivak en la Universidad de Arizona en enero de 2012.

Gayatri Spivak (Calcuta, India, 1942) es filósofa y profesora de literatura comparada en la Columbia University, Nueva York, donde fue miembro fundador del Instituto de Literatura Comparada y Sociedad. Es muy conocida por su ensayo “¿Pueden hablar los subalternos?”, considerado uno de los textos fundacionales de los Estudios y el *pensamiento poscolonialistas*.

Spivak es una de las figuras intelectuales más destacadas de la actualidad por su compromiso y defensa de las Humanidades. Sus teorías confrontan críticamente el *legado del colonialismo* y las vías por medio de las cuales los lectores se relacionan con la literatura y la cultura en las actuales condiciones de globalización, centrandó su investigación en los textos generados por grupos marginados por la cultura dominante como los nuevos inmigrantes, la clase trabajadora, las mujeres y otros grupos sociales *subalternos*.

Con esta frase Gayatri Spivak propone nuevas vías efectivas para las democracias contemporáneas. La pensadora sostiene que una sociedad cuyo electorado carezca de criterios políticos críticos y renovados, será probablemente presa fácil de la manipulación y la desorientación interesada, insistiendo en que debería ser la idea de justicia social la que prevaleciera a la hora de elegir a nuestros gobernantes. Spivak propone la urgencia de confrontar críticamente las políticas neoliberales cuyos intereses se orientan casi exclusivamente hacia prácticas económicas utilitaristas, el beneficio financiero ciego y desproporcionado, el control interesado de la información y la ruptura de los consensos sociales de justicia. Frente al neoliberalismo actual, valora positivamente la emergencia de nuevas prácticas democráticas, que por su claro componente moral, tienen capacidad para actuar sobre la conciencia de los votantes.

Cita entre otros a los movimientos estadounidenses OCCUPY WALL STREET, REAL DEMOCRACY NOW, etc. Estas actuaciones poseen un carácter similar al movimiento español 15-M.

Spivak sostiene que estas realidades políticas recientes, lejos de ser meras expresiones colectivas de frustración e ira, suponen la irrupción necesaria del factor moral en la vida pública, resaltando el hecho de que sean movimientos dirigidos por ciudadanos y asociaciones de base que llevan a cabo su crítica por medio de prácticas novedosas y no convencionales.

Todas estas reacciones democráticas a las que se refiere Spivak están ocurriendo en España y el resto de Europa, Estados Unidos, México, la mayoría de los países del norte de África con la llamada “Primavera Árabe”, Oriente Medio, Irán, Rusia, China, etc., comenzando a ser un fenómeno social de exigencia de Derechos a nivel global.

p. 75

#### **Jesús Palomino**

**FREE MONEY Poster Edition, 2010**

[Liberad al dinero. Edición de carteles]

4 bloques de carteles y carteles encolados a la pared

Edición de 6.000 ejemplares de 50 x 35 cm, *offset* sobre papel estucado de 120 g

Medidas variables

Esta obra presenta una edición de carteles cuyo mensaje escrito va desapareciendo paulatinamente por razón de la variación de la tinta hasta finalmente resultar ilegible. El texto FREE MONEY juega con la ambigüedad de sus varios significados en inglés (Dinero gratis, dinero libre o liberad al dinero) y la desaparición de un mensaje. Si la lectura de un texto es posible por el contraste existente entre el fondo y el color de la tinta (convencionalmente, un texto negro sobre el soporte blanco del papel): ¿Qué supone realizar unos carteles cuyo texto va desapareciendo hasta el punto de no poder leerse con claridad? La edición de distribución gratuita entre el público asistente a la sala está compuesta de 4 carteles diferentes que utilizan tinta negra, tinta gris 75%, tinta gris 25% y blanco 1%.

p. 77

#### **Jesús Palomino**

**MIGRANT ITEMS, 2013**

[Productos de inmigrantes]

Colección de objetos adquiridos en establecimientos de inmigrantes, cajas de cartón y periódicos

Medidas variables

Instalación dispuesta directamente sobre el suelo del espacio expositivo que presenta una colección de productos alimenticios, periódicos e información variada procedentes de países diversos. Estos productos han sido adquiridos en tiendas de inmigrantes de la ciudad de Málaga y de Sevilla.



Jesús con amigos kazajos. Valle de Düruu Nuur, Provincia de Hovd. Mongolia, junio de 2008 /  
Jesús with Kazakhs' friends. Düruu Nuur Valley, Khovd Province, Mongolia, June 2008

## Jesús Palomino

Jesús Palomino nació en Sevilla, España, en 1969. Entre 1988 y 1993 estudió en la Facultad de Arte de Cuenca, España, en 1993 amplió estudios en la Fine Arts School de Columbus, Ohio, Estados Unidos y entre los años 2000 y 2002 realizó estudios de posgrado en la Rijksakademie van beeldende kunsten de Ámsterdam, Holanda.

Desde hace ya algunos años, Jesús Palomino ha venido realizando proyectos *site-specific* vinculados a espacios, lugares, localizaciones y comunidades humanas. Cada una de esas instalaciones y propuestas han sido diseñadas para ofrecer una respuesta estética y un comentario ético sobre asuntos tales como los Derechos Humanos, la ecología, el diálogo cultural y la crítica democrática.

Jesús Palomino ha confrontado por medio de su discurso situaciones colectivas altamente conflictivas, concibiendo sus acciones e instalaciones como herramientas estéticas por medio de las cuales imaginar maneras de confrontar el sufrimiento, el estrés, el olvido y la resolución de conflictos. Algunos de estos proyectos realizados en Camerún, Venezuela, Serbia, Texas, Canadá, China, Mongolia, Irlanda, etc. emergen como acciones creativas y comentarios en relación a situaciones reales que demandan urgente reflexión, resolución y, por qué no, transformación.

En los últimos años Jesús Palomino ha expuesto individualmente sus trabajos e instalaciones en la Open University of Diversity en Hasselt, Bélgica (2012), en el Festival Internacional de Vídeo de Tel Aviv, Israel (2010), en los Solo Projects ARCO 09 con la Galería Helga de Alvear, Madrid, en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, CAAC, de Sevilla (2009), en la Fundación Marcelino Botín de Santander (2008), en OCAT Contemporary Art Terminal en la ciudad china de ShenZhen (2007), en el Carré d'Art - Musée d'art contemporain de Nîmes, Francia (2007), en el Festival de Arte de Liubliana en Eslovenia (2007), la Fundación Chinati de Marfa, Texas, Estados Unidos (2006), la Galerie Clark de Montreal, Canadá (2006), en la Fundación NMAC Montenmendio Arte Contemporáneo de Véjer de la Frontera en Cádiz, (2006) entre otros.

A sus numerosas exposiciones y proyectos hay que sumar su faceta de escritor que se ha visto reflejada en la publicación reciente de su libro *Moving Around (Sobre nomadismo y nuevas prácticas de arte contemporáneo)*. Ediciones Los Sentidos, 2010.

Más información y currículum completo en: [www.jesuspalomino.com](http://www.jesuspalomino.com)

**FRANCISCO DE LA TORRE PRADOS**

Mayor of Málaga

The Contemporary Art Centre of Málaga is presenting an exhibition on the Sevillian artist Jesús Palomino, comprising works made from everyday and industrial objects that symbolise and transmit messages relating to present-day society, including Human Rights, ecology and cultural dialogue. Palomino's artistic career began in the 1990s, since when his work has been seen in Cameroon, Venezuela, Serbia, Mongolia, Texas, Ireland and China. Always associated with spaces, places and landscapes, his interventions establish a special link with the exhibition venue and are characterised by their markedly urban feel.

As a result, Palomino maintains an ongoing dialogue with the viewer, inviting us to reflect on issues that are relevant today and emphasising the social implications of these themes. The present exhibition will inevitably engage visitors' attention and encourage a resulting critical attitude.

Once again this exhibition at the CAC Málaga offers visitors the chance to see work by one of the most highly acclaimed Spanish artists of the present day. In addition, it represents another example of the Centre's commitment to making Málaga a key reference point for international contemporary art.

## **FERNANDO FRANCÉS**

Director of CAC Málaga

The idea of home is implicit within human beings and goes beyond the physical sense of a house. It is a powerful emotion that connects with a particular place and with a group. Judiciously arranged materials create a small living space, which is what many people understand as the meaning of home but in fact it is more, and on occasions, and using the right elements, it transcends the form of a building. In his work, Jesús Palomino makes use of the idea of the nomad in a sense that goes beyond geography. He presents the wanderer as someone who has accumulated cultural, political, social and other types of experience by not belonging or remaining in one static place: an accumulation of different “lives and homes” that are carried in a suitcase, resulting in a burden that can be a heavy one but which also ensures that we remain connected to our essential nature through an invisible tie.

It is through Palomino’s dialogue with social agents and with lives in other parts of the world that he focuses on types of inequalities that extend beyond the merely economic with the aim of highlighting cultural differences. These differences often prevent development in other fields such as the social or economic. The CAC Málaga is now presenting a site-specific exhibition in which Jesús Palomino explains his particular vision of contemporary phenomena, including the Arab Spring and its influence on the West.

Palomino has referred on more than one occasion to the fact that knowledge travels in the same way as people. As a result, his works aim to reflect on issues that are overlooked on a daily basis all over the world but which affect everyone to an equal degree, regardless of nationality. Knowledge often encounters a wall that cannot be breached and it is here that basic rights start to be violated. *MOUNTAIN* (2013) is a good example of this, depicting a large pile of shredded posters of the Universal Declaration of Human Rights in Arabic. Palomino achieves eloquence in a highly synthetic manner.

Something similar is to be found in another of the installations in this exhibition, entitled *GOLD ONE TO ONE* (2013). It consists of two, real gold rings that visitors can touch and handle and which will

be installed in the Centre after the exhibition closes for one year. These are two apparently valuable rings but are paradoxically at the reach of visitors, like any normal object, suggesting the idea that something extremely valuable should be available to everyone. Once again we encounter a dual symbolism involving a profound reflection on the division of wealth in society today.

Palomino's installations are simple and make use of everyday objects but they nonetheless possess a significant emotional content. These objects, such as a door left out on the street (*VERTICAL ABANDONED OBJECTS*, 2013), or anything else thrown away outdoors, have been photographed by Palomino and presented as a type of urban map, with the result that they no longer seem to be there by chance and are immortalised through the camera lens.

The street as the setting for action is a concept to be found in some of these works: the public space in which demands are made and in which the group's concerns are expressed. Combining the exterior space with the inside of a building or an exhibition space is one of Palomino's aims and is an interesting facet of his work.

There are, however, revolutions that take place silently, although they are latent within society. This "conflict" is waged daily and reflects the survival of lives in hostile environments, be they of an economic, political, historical or cultural nature (*INVISIBLE WAR*, 2010). Sometimes silence says everything and produces an emotion more powerful than any cry.

## **WHITE PRINT ON WHITE GROUND: WRITING AND ENTROPY**

Francisco Javier San Martín

*He had bought a large map representing the sea,*

*Without the least vestige of land:*

*And the crew were much pleased when they found it to be*

*A map they could all understand.*

LEWIS CARROLL, *The Hunting of the Snark*, 1876

### **Stains on the White Cube**

Toxic democracy, dodgy money, invisible wars, displaced populations, public spaces like rubbish tips... It is quite clear that Jesús Palomino is talking about the present day. His art, which is involved in socio-political reality, refers to us at this precise place and moment in time. A reality that now, more than ever, is charged with negativity, in which war is just a peak of concentrated violence that stands out in the encephalogram of a society stuffed with media junk and tranquilisers and in which the major conflicts, Iraq and Afghanistan, are screens that conceal the proliferation of regional wars and where parliament, that veritable theatre in which neither the right nor the left hesitate to share costumes and roles, is governed by the law of electoral benefit, in which economic power has definitively taken the wheel, in which the difference of per capita income between rich and poor within each country or between rich and poor countries continues to grow ceaselessly, in which the destruction of the planet is a matter that has been sidelined in the political agenda in favour of industry and the extraction of fossil fuels, in which corruption is a global practice, as are security cameras and the control of individuals, in which the battles for capital ceaselessly increase the reserve troops of the unemployed and oblige millions of people to move from one place to another, and in which scientific and technological innovation coexist with the spread of hunger and the presence of old and new diseases... Jesús Palomino has slimmed down the formal presence of his art to the same degree that he has increased his commitment to reality: the pared-down installation *MIGRANT ITEMS* in the present exhibition, in which the artist presents on the gallery

floor a group of food products from different countries although all bought in shops in Málaga and Seville, is a symptom of this aesthetic climate in which he moves.

The objects assembled in this parody of an installation constitute a collection of remains from a lost place, opaque glints of the potential for identification with a lost realm that only lives on in the immigrant's mind as his body has been forced to move and thus to lose physical contact with its place of origin. For the Western consumer these banal objects – the *Brillo Boxes* or *Campbell's Soup Cans* of immigration, if you will – represent a form of near-at-hand exoticism, while for the communities at which they are aimed, they aspire but fail to function as fetishes of a longed-for place. Set in a white cube they once again emphasise the problem of the distinction between works of art and records (relics or remains) of life. Marc Augé proposed three characteristics of the anthropological space: it is *identificatory* as it defines the relationship between the individual and a spatial and cultural entity; it is *relational* as connections and accounts flow within it and it defines the boundary of the different in relation to the exterior; and finally, it is *historic*, as its cultural vitality is based on strata of people and past events, both real or mythical, that constitute the community's present.<sup>1</sup> This is precisely everything that these foodstuffs cannot offer outside their own context.

*MIGRANT ITEMS* is a work that is profoundly rooted in Jesús Palomino's work. Like his precarious (and also migrant) constructions of the late 1990s, here he denounces the ceaseless flow of individuals obliged to move from the countryside to the city or from one country to another, compelled by a declaration of war made universal by power. Like those fragile constructions created in an interior, for example *Alejandro Sales House*, in which the unstable structure and fragile materials formed a powerful contrast with the solidity, cleanliness and permanence of the institutional space, these food products also stand out, abandoned on the floor, for their poorness and limited aesthetic aura, like a stain on the immaculate aesthetic space. They also imply an ironic comment due to the fact that they are essential products, here located in a museum context in which nothing seems to be truly necessary and in which the only food that can be hoped for is the spiritual.

### ***Broyeuse de papier***

*MOUNTAIN* is a pile of shredded printed paper, a form of speeded-up textual geology. Precipitating the resolute and unificatory power of entropy and the definitive fusion of the real through the procedure of shredding, *MOUNTAIN* does not offer itself as a monument from a sculptural viewpoint but rather as an antagonistic account: a monument dedicated to the decline of all monuments. In its alternation of black and white it repeats with rare exactitude one of the examples that Robert Smithson offered as a way of visualising entropy: "Picture in your mind's eye the sand box divided in half with black sand on one side and white sand on the other. We take a child and have him run hundreds of times clockwise in the box until the sand gets mixed and begins to turn grey; after that we have him run anti-clockwise but the result will not be a restoration of the original division but a greater degree of greyness and an increase of entropy."<sup>2</sup> From this viewpoint, *MOUNTAIN* represents the final (ruinous) state of the precarious architectural structures that were constructed in the years around the end of the last century. Architectural structures that already look like coloured ruins, opaque mirrors of the lowness of power, permanently shredded and about to be absorbed by the earth.

In his celebrated text on the new monuments, Smithson described their temporal fragility: "Instead of being made of natural materials, such as marble, granite or other kinds of rock, the new monuments are made of artificial materials, plastic, chrome, and electric light. They are not built for the ages, but rather against the ages. They are involved in a systematic reduction of time down to fractions of seconds, rather than in representing the long spaces of centuries."<sup>3</sup> In this sense, *MOUNTAIN* is also a sculpture of short temporal range, made up of remains of a text that is a solemn discourse, namely the Universal Declaration of Human Rights. Paper has been shredded, but above all defence of and aspiration to equality. The shredding machine is a digestive mechanism that cannot assimilate – it destroys everything but it learns nothing – and it culminates in a faecal device. Looking at the mass of shredded paper that falls down due to its own weight, it is easy to think of Robert Smithson's *Asphalt Rundown* as a neo-monumental model, or even of some of the versions of Wim Delvoye's *Cloaca* as an ironic use of garbage and the counterpart to bulimic opulence. Even so, Jesús Palomino is not proposing an art of catastrophe with ruins as the evidence

for the event but in fact rather the opposite; as a way of *optimising* knowledge, which, in the face of the systematic destruction of language, a curious, participative viewer seeks out even more eagerly. Marcel Duchamp called for a “viewer-artist” capable of finishing the job, just as Nietzsche called for a philosopher-reader able to wield the hammer of criticism. In this sense, it is when the text has been shredded and when the typography has lost the geometry of its meaning, when everything tends to empty itself and become distant or absent, that Palomino seems to wish (through the exchange of complicity) to summon up a viewer capable of once again filling the museum space, of raising the temperature in the exhibition gallery and of producing a murmur within its silent walls. As Michel Onfray has written: “Works of art have ceased to exist as proofs of existence of the Beautiful, and are rather encrypted messages that require intelligence, culture, education, documentation and the initiation of the spectator who makes contact with them. The inertia of the faithful before the truths of the aesthetic priesthood having come to an end, this radical upheaval assigns a central role to the viewer; he becomes the *developer*, in a photographic sense, of the image established by the artist.”<sup>4</sup>

In addition to detritus, *MOUNTAIN* is also, however, landscape. A mountain landscape and also a landscape after a battle. Located at the antipodes of the natural sublime, it exists in the sphere of performative sculpture and is close to what Virilio termed the *paysage d'événements*, which is “not just a place but also the sum of all events that have taken place in it.”<sup>5</sup> Leaves on a tree stirred by the wind, moving clouds, avalanches, quicksand... events that make a landscape not just a natural space but also a place in history. An interesting aspect of Palomino’s work lies in the fact that without being strictly performances all his works, whether constructions or posters, stencils or collections of photographs, have a clearly performative base. *MOUNTAIN* is a good example of this: as a sculpture it tends to the shapeless; as material, it derives from shredding. This performative aspect of his sculpture locates it between an *incident* and an *accident*: while the former refers to the unexpected that occurs during a process, the second refers to the unexpected as definition. While there is action (paper shredding) the accident will come about sooner or later, as Virilio has explained, through “the wearing away of the possibilities that it will not happen.”<sup>6</sup>

### **Collective jewels**

Two small gold rings are placed at the disposal of the visiting public: jewels for sharing, for touching and feeling, for activating the role of the viewer in the exhibition space. “Art is something that takes place when the public does something,” Lawrence Weiner has said on more than one occasion, “when you find it completely finished it’s not art”, a declaration of a seemingly (although actually not) paradoxical nature by an artist who has made his art almost entirely from wall texts. In fact, *GOLD ONE TO ONE*, which consists of the above-mentioned two gold rings measuring 8 cm diameter that the public can handle, is rather an anti-jewel, or strictly speaking, a *diminished* jewel, to use Beuys’s concept when discussing his typical red with its blood-like, ochre colour. A jewel is a luxury object that combines the nobility of the material with its economic value, to which is added – in order to *saturate* its value – the decorative component of jewellery, which is what constitutes its crime. In *GOLD ONE TO ONE* Palomino has taken the concept of a jewel to its most orthodox expression, in line with Adolf Loos’s ideas: pure gold, pure surface, pure geometry: the grade zero of something we can barely continue to call a jewel.<sup>7</sup> Nonetheless, gold, with its symbolic stream, is (paradoxically) still more present after the superfluous has been removed.

A jewel is a concentration of beauty that demands distance and expectation; Palomino makes it pass from hand to hand as if relayed from one person to the next, a symbolic device that implies participation and a metaphor of the construction of a collective subjectivity. He invites the viewer to touch the art object – *prière de toucher* – but unlike Duchamp’s rubber female breast, guarded by onanistic desire, *GOLD ONE TO ONE* refers to collective experience, to creating a prototype of an alliance, given that it can be read as a ring that has a social dimension which can create a sense of community through a tactile experience.

### **Polysemy and disappearance**

In contrast to art, which has a field of action as broad as it is diffuse, advertising acts in a direct and incisive way on reality with the aim of modifying the receiver’s desires and decisions through the mobilisation of latent feelings. By its very nature the poster is functional, repetitive and ubiquitous as it has to win out, through “publicity science,”<sup>8</sup> over the saturation of its countless equals in the

tangled visual web of consumer civilisation. Despite the fact that its formal structure is similar to that of a painting, a poster is radically different to a painting, which inevitably requires prolonged contemplation. Gestalt *pregnanz*, that golden rule of the advertising poster, is irrelevant in painting and in the diffused temporality of art.

A brief informational text solely consisting of the words *FREE MONEY* nonetheless becomes markedly connotative in the manner of a broad “field of dispersion” as Roland Barthes liked to say. Various parasitical significations, feeding off the ambivalence of the statement, raise the level of confusion in order to achieve more direct impact on the awareness of the person receiving the message. It is this ambiguity that makes the advertising text more penetrating. In the case of Jesús Palomino’s posters, *confusion* brings together the mechanisms of *agit-prop* in these two words. In its imperative version i.e. as an instruction to liberate money, agitation or the *proximity* of a concrete aim to be achieved win out, but in the more enunciative versions, i.e., free money in the sense of money as a gift, the mechanisms of advertising, which have a strategic aim or long-term mission, start to prevail.

The same text, *FREE MONEY*, entirely occupies the surface of four connected posters, *shading* from solid black to total white, with the result that the message literally disappears before the viewer’s eye. “White space after white space; in other words, that infinitesimal state known as entropy.”<sup>9</sup>

White on white: an albino poster from the viewpoint of the pathology of pigmentation, or a camouflaged poster in which the hint of war, like the soldier’s khaki uniform (the name of which derives from the Urdu word for dust, *kahki*) implies the idea of making the soldier disappear in the landscape of the war zone.<sup>10</sup> Whatever the case, it is an *anomalous* poster with a pale, sickly text. It is interesting to note how the effectiveness of the communicatory density of this emphatic statement is based on the use of a structural meaning of colour. The “fade into white” of film technique or the “degradé” used in colour design offer a new and distinctly unflattering use of the concept of nuancing, located between pictorial and ideological, given that it no longer refers to a slight visual change or to something imperceptible, nor to a slight divergence but rather, in a succinct and brutal manner, to its own disappearance: the phantom of the white whale. As a vocal register

it alludes to imposed silence, the disappearance of the voice which is gagged. In the visual field it makes reference to the desert of the monochrome, albeit at the opposite extreme to its formalist versions. Among the two extremes of clarity and disappearance there are two *greys*: intermediary colours or phases of a fading out into the mist,<sup>11</sup> possibly gradations of an *attenuated* language but still capable of achieving scraps of meaning. In his remarkable book on colour Johannes Itten expressed his appreciation of the intrinsic diversity of the colour grey, which is so often associated with monotony, dirt and old age: “There is only a maximum degree of black and a maximum of white, but there are an extraordinary number of grey tones, dark and light; grey is not on the side of the extremes, but on that of quantity and variation.”<sup>12</sup>

In marked contrast to the chromatic definition of his precarious architectural structures that are filled with colour (that weapon of the poor, as Palomino has on occasions described it), the entire exhibition at the CAC Málaga seems to be discoloured, with a tendency to slim down the objects and to make them disappear in the whiteness of the wall like an intensely profound swan-song on a frozen lake.

Looking at the final white poster, what is the *stimulus* that the viewer receives? Should he read this text in the way that some blind people are capable of perceiving the colour of a flower from its scent? Would this scent, or rather this *stink* of money,<sup>13</sup> its presence in and pressure on daily life, be what stimulates the synaesthetic mechanisms of the viewer, who would thus become capable of reading the unreadable? We cannot know exactly, but it does seem to be the case that this white text is invisible but not *useless*, as in Thomas the Quincey’s moving observation at his sister’s funeral: “There is exposed once again, and for the last time, the coffin. All eyes survey the record of name, of sex, of age, and the day of departure from earth – records how shadowy! and dropped into darkness as if messages addressed to worms.”<sup>14</sup>

As in other works by Palomino, the visitors who help themselves to the free posters in the exhibition gradually erode the compact block that initially referred to Minimalism and extend it into a physical dimension that is unimaginable with the sculpture-statue. As Felix Gonzalez-Torres declared on one occasion, “I want to be a virus infiltrated into the system”. However, we know about the dialectic of extension and its opposite: Mario Merz used a phrase by the North Vietnamese military

strategist Vo Nguyen Giap to create a textual map on his *Giap Igloo: Se il nemico si concentra perde terreno, se si dispersa perde forza*; this a military strategy based on the behaviour of gases, in which space and energy are inversely proportional. When the work of art, such as the present one by Palomino, is dispersed, it becomes incapable of forming a monument but it spreads out with a faint but persistent smell.

Despite this, in *FREE MONEY* the work not only dissolves into the urban atmosphere but, in order to emphasise the difficult nature of the act of communication, the artist has used the visual metaphor of invisibility, with the motif and background coming increasingly closer until they mutually cancel each other out. What we have is a *pantone* that dissolves into nothingness, into the imperceptible and into silence. Like an inverted chain reaction, as it expands in the social sphere the mobilising energy of the phrase *FREE MONEY* also becomes weaker; a sound that dies out and a text that fades away, creating an equally concise and eloquent metaphor of the difficulty of independent communication within the media system. Like Duchamp's *Ready-made malheureux*, these posters, which are exposed to the atmosphere (even if indoors) start to deteriorate physically and thus communicate with increasing difficulty: victims of illness on the wall, about to lose their strength to attract our attention but nonetheless still active.

When we “read between the lines”, not just in the sense of interpreting something but also in a period of censorship when the discourse only reveals a written part that conceals another part which the reader must complete through his or her knowledge and imagination, we are reading the white space of the paper, in other words, we are giving a speech with words that have been silenced. In 2009 Ignasi Aballí, another artist who uses whites, produced *Llegir entre línies* consisting of blown-up photographs of the white spaces in a text. Javier Peñafiel noted with startling precision that “he does this in order to reveal that all visibility incorporates a lie, but that the final meaning also lies, and that the false is not the opposite of the true, but rather of what has no meaning.”<sup>15</sup> In other words, and referring to this particular work by Palomino, white is not a silent ending but a terrain of uncertainty in which the text becomes capable of affirming itself in the viewer's mind. The viewer is able to *read the white* when, before or after, at the top or at the bottom, but next to the text there is some sort of mark, a trace of the text that allows us to take the initiative and exercise our freedom.

*FREE MONEY* ends up as a white poster that no longer refers to the heroism of monochrome but to the entropic levelling out that has done away with the differentiation of colour, with the relevance of the syntax and with the life of the motifs. If we automatically adhere to the sequence of the four posters, we will undoubtedly interpret *FREE MONEY* as a form of affirmation of the discourse through disappearance, but if we try to go still further into its semantic complexity we will possibly discover that – in an opposite sense – this project involves the disappearance of the discourse through affirmation. Whatever the case, in the light of the text's apocalypse, it is perhaps preferable to relativise visibility and legibility: the content of a work can be of an equally tangible or intangible nature. As in crime novels, the absence of a significant object acquires the same level of importance as the presence of another, insignificant one. A poster that shows nothing and says nothing is possibly the hidden sign of a text of high symbolic density. Or, as Mario Merz wrote in an “enlightening” text, in the dual sense of the term: *Se la forma scomparire la sua radice è eterna*.

### **Critical fetish**

The stencil as used in printing is both a key tool and a marginal one. While it is the stencil that allows the image to appear on the wall and to be repeated in different places, once the image has become a reality the stencil is no longer essential, or perhaps it is, but now as an archival element, a documentary fetish or an object of desire. *STOP WAR ON PEOPLE / STOP WAR ON WORKERS* takes the form of an aluminium diptych resting against the gallery wall and perforated with these summary phrases. The clarity and precision of its design and its placement between the floor and the wall look back to classic Minimalism but the message on the two pieces is more specifically related to the critical trend which, starting in the 1990s, set out to deconstruct Minimalism in semantic terms, inscribing onto the original aphasia of Judd and Morris's sculptures elements that could locate them in another plane of meaning and within the critical discourses on feminism, post-colonialism, etc. In the present case, the problem in defining this pair of objects is increased by the profoundly ambiguous nature of its presentation: its immaculate appearance and its reflective surface seem to contradict the evidence of its functionality; the very metallic solidity of the objects locates them in a cross-over space between tool and sculpture, a utensil that has been liberated of its

function in order to constitute itself as an object. The fetish not only has negative connotations, but with its power to provoke desire it is a witness to the impulse that originated it, maintaining the flame (concealed, but alive) of its original purpose. It can certainly be perfectly located within that category of objects that the curatorial group *El Espectro Rojo* describes as “critical fetishes.”<sup>16</sup>

With regard to the typography and language of *STOP WAR ON PEOPLE / STOP WAR ON WORKERS*, two concepts should be singled out: anaesthetics and conciseness. Focused on the plane, its typography aspires to disappear as a signifier, as an element of seduction that accompanies the textual content. In a way it is a “ready-made” typography derived from the stencil vocabulary of merchandise and from impermanent or provisional signage. Furthermore, it is has been chosen by the artist to suggest that it should not be taken into account and that it does not constitute an additional element in the message. In this regard, the extreme conciseness of its message leaves the play of words to one side, the irony, rhetoric, humour, paradox or sarcasm of so many post-modernist signs that arose from the heat of the famous metaphors of 1968 (*Under the paving stones, the beach*) in order to return to the sobriety and precision of the old slogans (*Workers of the world unite!*). It is a return to literal messages after literary ones. Brian O’Doherty has identified the key point: “It is easy to laugh at the slogans of a period after it has ended. We tend to avert our gazes from the great ideas once they have failed.”<sup>17</sup>

As we well know, one of the problems of modern advertising communication lies in the problem of ensuring that the consumer remembers the brand name being advertised. This is due to the fact that within cognitive capitalism, advertising is essentially self-referential and its communicative intent is relegated in favour of its supposed visual and aesthetic power. This paradoxical situation of a message that fails to communicate itself due to aesthetic hypertrophy was already identified in 1951 by MacLuhan in *The Mechanical Bride*, while it was also predicted in a provocative manner by someone as above suspicion as Gertrude Stein: “In the beginning was the word. Then they put two words together, then they made a sentence, then they made a paragraph and they forgot the word.”<sup>18</sup>

It is also well known that the greatest degree of communication is not necessarily the best one, but that nonetheless, the messages that surround us become visible due to the redundant nature

of their presence: an excess of information which, transformed into noise, no longer informs us but rather increases lack of knowledge. “The greater the flow of information” Paul Virilio wrote, “the more awareness we generally have of its fragmentary and incomplete nature.”<sup>19</sup> The communicatory impact of these messages by Palomino largely lies in the radically pared-down nature of their expression and their presentation as well as in their appearance as a concentration of desire, something like a return to the origins of language, which implies moving against the tide of rhetorical seduction; in other words, an alternative discourse that also looks for alternatives in the discursive proposal.

*CREATIVE INQUIRY PREPARING AN EDUCATED ELECTORATE WITH THE WILL OF SOCIAL JUSTICE RATHER THAN SIMPLY SELF-INTEREST* is the text of another graffiti in the gallery and the one that provides the title for the exhibition. There is a marked contrast between the phrase’s argument, pronounced in the context of a lecture when it was combined with numerous other arguments, and the emphatic nature that it acquires when installed in the exhibition space. In the latter it has a particularly strong format and a mural location that concentrate the discourse, in this case the slogan, into a *display* appropriate to eternal truths, unforgettable phrases and pressing utopias. In a process that is the opposite to the shredding of the Universal Declaration of Human Rights which we saw in *MOUNTAIN*, here an isolated phrase, a specific discourse, becomes monumental and acquires sculptural value.

### **Invisible wars**

*The real war will never get in the books.*

WALT WHITMAN, *Specimen Days*, 1885

“Invisible war” is a dreadful and terrifying expression: in addition to the real power of the enemy it adds the ungraspable power of the incorporeal. The key question might be whether this type of war solely relates to the field of military conflict and would thus distinguish between the armed conflicts that appear in the media and which are hence visible, and those others which are often referred to as “forgotten”, although in reality they are simply relegated by official information; or

whether, in a broader sense, it refers to the war of extermination on which capitalism has embarked against humanity, the war of exclusion and precariousness, the war of control and total surveillance, the war that science and technology wage against bodies, the war against all individuals and all peoples? Whichever it is, and to paraphrase the Prussian soldier and military theorist Carl von Clausewitz, the first of the two types of war is none other than a continuation of the other by other means. Honoré de Balzac, a celebrated contemporary of Von Clausewitz's, drew attention to the dangers of invisibility in words that were true and terrifying in the mid-19<sup>th</sup> century but which seem even more so in the early 21<sup>st</sup> century: "All power will be concealed in shadow or it will not exist, as power that makes itself visible is threatened." Whatever the case, patriotic rejoicings, massive pro-war demonstrations and the informational deeds of war correspondents have passed into history and now belong to the dubious patrimony of the 20<sup>th</sup> century. All wars are now invisible as otherwise they might "wound the viewer's sensibilities": the so-called "forgotten" ones because they do not even appear in the media, and those that appear on the front pages because they only show the non-military aspect of war or, in an exercise of supreme cynicism, only its facet of "cooperation" or "humanitarian aid."

#### **A residual aesthetic**

*I remain interested in a work that has a content outside of itself, in staying close to the public, but not in the theatre.*<sup>20</sup>

BARRY LE VA, 1974

A person walks through the city without a particular route or destination in mind. Although he or she is not going anywhere specific, a precise term exists for this very imprecise activity: *wandering*. Someone doing so might come across a mattress thrown onto the pavement and further on a large plank leaning against

the back wall of a building, or a thrown away slice of pizza, giving rise to the thought that the variety of objects to be found makes the street seem something like a supermarket of broken down things. Having perhaps read Baudrillard, this person might reflect on the life of objects, which, for that French philosopher, "takes place between the shop and the attic." Given the lack of an attic for relegating objects privately, the street takes on that role. Whatever the case, the succession of cast off items to be found on the way awakens the wanderer's sense of intuition (very acutely defined by Bernstein as "intelligence committing a speeding offence") and discovers that it is not a question of isolated objects or uncoordinated abandoning but rather that there is a diffused order that brings them together within their abandonment (something like a grouping mechanism of biological species that have been unable to adapt to their environment) and which he considers turning into series or *families* of objects that have been thrown out of the house and excluded from the normal functioning of society (at this point we should say that the wanderer is Jesús Palomino and the city is Brussels, Europe's political capital, in the autumn of 2012). We need to insist on this idea of intuition, which is the ability to understand things without the need for reasoning, as Palomino is not a scientist in the laboratory but an artist wandering around. From the outset of his career he has been a committed wanderer and one with a particular sensibility for the abandoned, for objects and spaces that are only constituted in the past, locating his interventions in unused locations, railway depots, factories and, in general, spaces that are marginal to the production of wealth.

The Surrealist *objet trouvé* focused on the terrain of the fantastical, the discovery of a passport that allowed one to move from flat reality to the ethereal space of the imagination. However, there is a serious problem in this negotiation between reality and imagination: the encounter-rescue by the artist gives him or her a value within the aesthetic taxonomy. The *objet trouvé* places most emphasis on the encounter and thus on the supremacy of the artist over the object itself: what has been found matters less than who has found it, their name and position within the administrative system of beauty. This state of things was radically inverted in the context of the Situationist trend, within which this work by Palomino can best be located. The Situationist urban wanderers were more attentive to the physical and psychological experience of the city and to the creation of documents that record it or chart it, as they liked to say, than to the pure rescue of abandoned

objects. This is because the document of an abandoned object no longer refers so much to the sensibility of the artist who found it as to the object itself and to the specific *act* of abandonment by its owner who at a particular moment ejected it from his or her life and cast it out into the world. It is artists, with their interest in the marginal and their scant documentation, who make it possible to reactivate a circuit of interest.

In addition, the Surrealist object sailed in the waters of the *unusual* and embellished the encounter with the aura of the one-off and unrepeatable, while the objects that waylay Jesús Palomino seem to be cancelled out by the logic of the commonplace and the repetitive. The term commonplace is not used here because the objects are ordinary ones that have been abandoned as they are no longer usable, but because their proliferation in the consumer city makes them ubiquitous. In addition, Palomino's approach has a specific orientation: these homeless objects that he photographed in Brussels are literally urban remains but they are also knowing formal and contextual references to Duchamp's ready-mades, to John McCracken's Minimalism, to Eva Hesse's *Eccentric Abstraction* and to the *Scatter* pieces by Barry Le Va, the most radical sculptor of entropy in the early 1970s.

In their range of relationships and their spatial disposition, objects form a signifying system.<sup>21</sup> When they encounter their ordering in the discourse of home, office or the urban space, they form comprehensible phrases known as functionality in economic terms. Isolated from the phrase, expelled from their habitual location that gave them sense, they became dysfunctional errata. In consumer civilisation the city is itself a digestive organism that expels certain substances, either because they are indigestible or because it has extracted all possible nourishment from them. It is also a linguistic city, an urban text, in which these cast-off objects appear as crossings-out or errors of the discourse in an urban situation regulated by *logos*. Hence Palomino's use of the term *Atlas*, which implies the desire to systemise and encompass, is clearly ironic. An atlas indicates points of geographical, economic or political interest through a taxonomy of value and in this sense *ATLAS OF ABANDONED OBJECTS* is an overtly cartographic aberration, an outpouring of economically inert and socially irrelevant points. It is an atlas that denies the difference between the essential and the inessential, given that in this context the inessential does not really exist but rather the pressure

of the power that wishes to make it seem as such. A slice of pizza on the ground is not comparable to a traffic light, or a thrown-out mattress to a monument but in the geography of reality everything that is dissociated from cartographic representation may in fact be more signifying. I believe that it is from this viewpoint that Jesús Palomino pursues the idea of Edward Said's *return to philology* in which "words" (or in this case abandoned objects) "are not merely passive figures but vital agents in historical and political change."<sup>22</sup>

What's more, these abandoned objects only aspire to acquire a *provisional* logic within the urban space as their unavoidable destiny within the economy of the throw-away is the rubbish dump while the classificatory authority of *ATLAS* fixes them for posterity, like geographical features of an economic terrain that power can no longer erode. Objects abandoned on the street are a visual anomaly in the context of the society of spectacle and form a type of antithesis to collectable objects, the value of which invokes time in order to make them permanent and thus symbolically immortal to the collector.

Only two options thus remain for explaining this unusual *ATLAS*: the *aesthetic* one, with the above-mentioned implication of the found object, and the *political* one, in the sense of a critical counter-map. The first seems to be associated with the fact that the artist describes his activity as a "fortuitous encounter" in the urban space which recalls Lautréamont's celebrated "rencontre fortuite" in *Les Chants de Maldoror*. However, it is undoubtedly the second that seems to correspond to this photographic collection of cast-offs, given that the "fantastic" is no longer exclusively subject to the poetic but also and above all to the perverse system of circulation of objects within the capitalist system, to irrational consumption, pre-programmed obsolescence and, ultimately, to the systematic impossibility of satisfying desire, which leads to the abandoning in the public space of an object as intimate and as associated with the body as a mattress. Or a hubcap, which literally passes from private property to impropriety.

In the 19<sup>th</sup> century the dandy was an expression of what Baudelaire conceptualised as the "cult of the ego" or the absolute superiority of individuality. The *flâneur* on the streets of Paris or the dandy in the Salons embodied the sensibility characteristic of art. Dandyism was the last glint of aesthetic heroism in the transfer of powers from a decadent aristocratic system to an emerging democracy.

A century later, with the urban space threatened by corporate and institutional privatisation, the carefree *flâneur* with his distracted gaze has been replaced by the urban wanderer, the homeless or displaced person whose furtive gaze explores a dispossessed space. In this landscape of disorder the abandoned objects documented by Jesús Palomino constitute a type of decoration of the precarious, furnishings of homelessness and poverty, *bibelots* of the harsh outdoors that would only be collected by outcasts.

The mattress, the object that best summarises domestic intimacy, is now exposed to the elements, cast out as the sign of a dead language. Refugee objects. The convention of consumer value has created a *disaffection* towards desired objects. The programmed obsolescence that evolved in the last century now reveals itself as a conflict of a psychological type: faded love for what was an irrepressible desire, passion that consumes itself in its cold flame and announces the separation between subject and object. It is for this reason that the mattresses on which passion glowed are now a spent memory. Jesús Palomino acts as a “health guard”, recreating in these photographs the moist gleam of a broken relationship, love that has broken at its weakest link, the tragedy of intimacy exposed in public. Planks, bed bases, hubcaps, packaging, mattresses: a life that reveals its failure on the street.

<sup>1</sup> Marc Augé, *Los no lugares. Espacios del anonimato*, Gedisa, Barcelona, 2008, p. 83.

<sup>2</sup> Robert Smithson: *The Collected Writings*, ed. J. Flam, University of California Press, 1996, p. 74.

<sup>3</sup> “Entropy and the new Monuments”, in *Robert Smithson: The Collected Writings*, ed. J. Flam, University of California Press, 1996, p. 11.

<sup>4</sup> Michel Onfray, *Archéologie du présent. Manifeste pour une esthétique cynique*, Grasset, Paris, 2003, p. 23.

<sup>5</sup> Paul Virilio, *Un paisaje de acontecimientos*, Paidós, Buenos Aires, 1997.

<sup>6</sup> Paul Virilio, *Ce qui arrive*, catalogue of the exhibition at the Fondation Cartier pour l’art contemporain, November 2002-March 2003.

<sup>7</sup> Adolf Loos, *Ornamento y delito y otros escritos*, Gustavo Gili, Barcelona 1972.

<sup>8</sup> The phrase coined by Abraham Moles; see Prologue to Françoise Enel, *L’Affiche: fonctions, langage, rhétorique*, Maison Mame, Tours, 1971, p. 13.

<sup>9</sup> Robert Smithson, “Entropy and the new Monuments”, op. cit.

<sup>10</sup> See Rosa Gallego and Juan Carlos Sanz, *Diccionario Akal del color*, Akal, Madrid, 2001, p. 209.

<sup>11</sup> Gilbert Lascault, “Elementos para un dossier sobre el gris”, in *Revue d’Esthétique. La práctica de la pintura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1976, p. 125.

<sup>12</sup> Johannes Itten, *Art de la couleur. Édition abrégée*, Dessain et Tolra / Larousse, Paris, 2004, p. 31.

<sup>13</sup> Rafael Sánchez Ferlosio, *Non olet*, Destino, Barcelona, 2003. “It does not smell” was apparently the phrase used with regard to money by the Emperor Vespasian in response to his son Titus who criticised him for imposing a tax on the use of public urinals in Rome.

<sup>14</sup> Thomas de Quincey, *Autobiographic Sketches*, 1853, p. 28. Available at [www2.hn.psu.edu/faculty/jmanis/tdquincey/autobiographic-sketches.pdf](http://www2.hn.psu.edu/faculty/jmanis/tdquincey/autobiographic-sketches.pdf)

<sup>15</sup> “Una conversación entre Javier Peñafiel y Glòria Picazo”, in *Veú entre línies. Un projecte de Javier Peñafiel amb la complicitat de Glòria Picazo*, catalogue of the exhibition in La Panera, Lleida, 2010, p. 17.

<sup>16</sup> El Espectro Rojo, *Fetiches críticos. Residuos de la economía general*, catalogue of the exhibition at the CA2M, Móstoles, May-August 2010.

<sup>17</sup> Brian O’Doherty, *White Cube. L’espace de la Galerie et son idéologie*, JRP/Ringier, Zurich, 2008, p. 112.

<sup>18</sup> Gertrude Stein, quoted in Morton Feldman, *Give my Regards to Eighth Street: Collected Writings of Morton Feldman*, ed. B.H. Friedman, Exact Change, 2000.

<sup>19</sup> Paul Virilio, *Estética de la desaparición*, Anagrama, Barcelona, 1988, p. 50.

<sup>20</sup> Quoted in Robert Pincus-Witten, “Barry Le Va. La invisibilidad del contenido”, in Richard Armstrong and Richard Marshall, *Entre la geometría y el gesto. Escultura norteamericana. 1965-1975*, catalogue of the exhibition at the Palacio de Velázquez, Madrid, May-June 1986, Ministerio de Cultura, Madrid, 1986, p. 180.

<sup>21</sup> Published nearly fifty years ago, Jean Baudrillard’s *The System of Objects* continues to be an invaluable contribution to the issue of the discursive nature of objects.

<sup>22</sup> Edward Said, *Humanism and critical Democracy*, Columbia University Press, 2004, quoted by Jesús Palomino in *Moving Around (sobre nomadismo y nuevas prácticas de arte contemporáneo)*, Los Sentidos Ediciones, 2010.



**PEACE ZONE Action** is a collaborative group concern to designate private spaces as *sites of peace*. The different locations could be private premises or houses, working spaces or indoor meeting points; any place located inside any architectural environment where their inhabitants consciously accept the graffiti PEACE ZONE. To designate any *site* as a PEACE ZONE will mean to consider it as a resisting *site* against the impersonal forces of unsupportive feelings, aggressiveness, violence and bad mood. 20 PEACE ZONE aluminum graffiti stencils will be distributed to achieve a soft and friendly dissemination of the text and its message.

A project by Jesús Palomino in collaboration with: HalfHouse Art Space, Barcelona, November 2010; *Sin Título Group Show*, Madrid, February 2011 and *The Culture of Peace Seminar*, Universidad de Granada. Velez Blanco, Almería, July 2011.

+info: [<http://peace-zone-action.blogspot.com>] - [[www.jesuspalomino.com](http://www.jesuspalomino.com)]

## List of Works

p. 42-43

**Jesús Palomino**

**MOUNTAIN, 2013**

Shredded paper, recycling bin and posters glued to the wall

Edition of posters of the Universal Declaration of Human Rights in Arabic

15,000 posters, 42 x 30 cm each, offset printing on matte paper, 120 g

Variable dimensions

*MOUNTAIN* is an edition of 15,000 posters of the Universal Declaration of Human Rights in Arabic. The colour of the posters fades from black to white with 5 different paper colours: black, 75% grey, 50% grey, 25% grey and white. Half the edition is printed in black ink and the other half in white ink. 14,000 posters from the print run have been shredded in a document shredder to create a large mound of paper in a graduated colour range of black, greys and white.

Through an artistic metaphor, the intention of this work is to give visibility to recent political and social conflicts in the different countries of North Africa, the Middle East and the Arabian Peninsula. These conflicts have arisen from the desire to achieve political and social change on the part of their citizens, who have clearly and openly demanded respect for Human Rights by upholding their Civil and Cultural Rights. The populations of a significant number of the Arabic nations of the Mediterranean have become aware of *their right to have Rights*. Depending on each country's particular situation and status quo, this new awareness has resulted in different situations, ranging from major wars in Libya and Syria to mass revolts in Egypt, Tunisia, the Yemen and Iran, and demonstrations in support of rights, liberties and social advances in countries such as Morocco, Algeria, the Lebanon, Jordan and Iraq. This phenomenon has been termed the "Arab Spring" and has involved the participation of millions of people demanding a real transformation of their societies and an improvement in their standard of living.

This installation does not set out to propose a single message, nor does it aim to offer a single reading or to be a direct illustration of the different situations in each of these countries. It is the consequence of the artist's interest in the emergence of the collective experience of hope (the hope of having rights and of demanding them) that the dynamic societies of the Mediterranean region and the Arab world have manifested. Málaga is a city with strong links to the Arab world due to its geographical location, history, economy and culture, hence the creation of this installation by Jesús Palomino specifically for the CAC Málaga.

p. 45

**Jesús Palomino**

**GOLD ONE TO ONE, 2013**

2 gold rings, 8 cm diameter, to be installed in the central exhibition space of the CAC Málaga

Variable dimensions

Two gold rings will be on display throughout the exhibition. They are presented in a simple manner and are at the disposal of all visitors to the exhibition with the idea that they can be touched and handled. Exhibition guards will be responsible for explaining this work, inviting visitors to touch the rings and appreciate them at close hand. A video will be made of this process. At the end of the exhibition the rings will be installed in the two highest points of the CAC Málaga's central gallery, following the longitudinal axis of the building. They will remain there as a work on display for a period of one year.

p. 47

**Jesús Palomino**

**ATLAS OF ABANDONED OBJECTS** Poster Edition, 2013

Edition of posters and wooden bench

1,500 posters, 87 x 63 cm each, four-colour printing on matte paper, 120 g

Variable dimensions

This is a collection of photographic images that documents the artist's chance encounters with abandoned objects in the public space of Brussels. It is presented as an edition of posters of 1,500 copies printed on recycled matte paper with the images in colour. The design of the poster features 48 images. Visitors are welcome to help themselves to them.

A simple definition of the word ATLAS could be: 1. A volume of prints, maps or plans that systematically illustrate a particular subject. 2. A book or set of maps, often accompanied by additional illustrations and graphic analyses. 3. A collection of diverse objects grouped together or considered as a single entity.

In the case of this *ATLAS*, the artist has assembled a collection of images of abandoned objects found on the street. Jesús Palomino has explained his procedure in the following manner:

"Between September and December 2012 I lived in Brussels. My principal activity consisted of wandering around the city on long walks. After three months I had visited most of the city's different districts. My aim was to get to know its different quarters, appreciate its interesting architecture at first hand and get the feel of the human and social diversity of Europe's political capital. I walked around, visiting places of interest although I also let myself wander at random or drift towards less central and not so well known areas. During these wanderings I started to take photographs of the objects that I encountered on my way. At the beginning I did not place much importance on taking these photographs, just doing it in a spontaneous and unplanned manner. But after a couple of weeks I became aware of the huge number of objects that were abandoned outdoors. My interest in documenting this encounter with all those things on the street became artistically more conscious and intentional. Every day, on coming home from my walks I observed with surprise the enormous variety and uniqueness of the objects I had encountered. *ATLAS OF ABANDONED OBJECTS* arose from that observation."

*ATLAS OF ABANDONED OBJECTS* comprises a varied series of photographic images: *VERTICAL ABANDONED OBJECTS*, *ABANDONED HUBCAPS*, *ABANDONED MATTRESSES*, *ABANDONED PIECES OF BREAD* and the collection of 48 images that will be presented as an edition of posters at the CAC Málaga.

p. 48-47

**Jesús Palomino**

**VERTICAL ABANDONED OBJECTS**, 2013

Series of 10 photographic images

C-print, 106 x 81 cm each, on matte paper, 120 g. HP UV pigmented inks

A series of 10 photographic images that document the chance encounter with objects abandoned in public spaces in Brussels. Part of *ATLAS OF ABANDONED OBJECTS*.

p. 58-59

**Jesús Palomino**

**ABANDONED HUBCAPS**, 2013

Series of 12 photographic images glued to the wall

Offset colour copies on matte paper, 120 g

40 x 30 cm each

A series of 12 photographic images that document the chance encounter with objects abandoned in public spaces in Brussels. Part of *ATLAS OF ABANDONED OBJECTS*.

p. 60-61

**Jesús Palomino**

**ABANDONED MATTRESSES**, 2013

Series of 14 photographic images glued to the wall

Offset colour copies on matte paper, 120 g

40 x 30 cm eac

A series of 14 photographic images that document the chance encounter with objects abandoned in public spaces in Brussels. Part of *ATLAS OF ABANDONED OBJECTS*.

p. 63-67

**Jesús Palomino**

**ABANDONED PIECES OF BREAD**, 2013

Series of 5 photographic images glued to the wall

Offset colour copies on matte paper, 120 g

40 x 30 cm each

A series of 5 photographic images that document the chance encounter with objects abandoned in public spaces in Brussels. Part of *ATLAS OF ABANDONED OBJECTS*.

p. 68-69

**Jesús Palomino**

**INVISIBLE WAR Graffiti Project**, 2010

Stencil and white graffiti on the wall

Aluminium stencil for making graffiti, 50 x 40 x 0.4 cm. Series of 5 stencils

Variable dimensions

This work plays with the relationships between text and presence and between message and invisibility.

The text is present but it is difficult to read; its message refers to an “invisible war”, with a white text against a white ground that is almost invisible due to the lack of contrast.

p. 70-71

**Jesús Palomino**

**STOP WAR ON PEOPLE / STOP WAR ON WORKERS Graffiti Project, 2012**

Stencils and graffiti on the wall

2 aluminium stencils for making graffiti, 120 x 80 x 0.4 cm. Series of 3 stencils

Variable dimensions

The principal motivation behind these works, which refer directly to the social and economic situation of the present day, is not that of activism, given that Jesús Palomino is primarily an artist and not an activist. His aim is rather that of introducing art objects into the public, symbolic and civic space of the museum, which make visible social issues of the present day and help to raise awareness of civic conflicts.

p. 72-73

**Jesús Palomino**

**CREATIVE INQUIRY Graffiti Project, 2013**

Stencil and graffiti on the wall

Aluminium stencil for making graffiti, 183 x 122 x 0.4 cm. Series of 3 stencils

Variable dimensions

The text that provides the title for this work and the exhibition is taken from the lecture *A Borderless World*, given by Professor Gayatri Spivak at the University of Arizona in January 2012.

Gayatri Spivak (Calcutta, India, 1942) is a philosopher and professor of comparative literature at Columbia University, New York, where she is a founding member of the Institute for Comparative Literature and Society. She achieved widespread recognition with her essay “Can the Subaltern speak?”, which is considered one of the founding texts of *Post-colonial* studies and thinking.

Through her commitment to and defence of the Humanities, Spivak has become one of the most renowned intellectuals of the present day. Her theories offer a critical perspective on the colonial legacy and the routes by which readers relate to literature and culture in a global world. In particular, she has focused on texts generated by groups marginalised by the dominant culture, such as new immigrants, the working class, women and other *subaltern* sectors of society.

Using this expression, Spivak has proposed new and effective routes for contemporary democracies. She considers that a society with an electorate that lacks fully analysed and updated political criteria is very likely to fall victim to manipulation and deliberate disorientation. She also insists that when selecting our political leaders the idea of social justice should prevail.

Spivak has spoken of the urgency of critically confronting Neo-liberal strategies that have interests oriented almost exclusively on utilitarian economic practices, on excessive and unthinking financial profit, on the self-serving control of information and on the rupture of social pacts of justice. Against today's prevailing Neo-liberalism she positively values the emergence of new democratic practices that have a clear moral component and are thus able to act on voters' consciences. Among others, she has singled out the US movements OCCUPY WALL STREET and REAL DEMOCRACY NOW, which can be compared to the Spanish 15-M movement.

Spivak maintains that far from being mere collective expressions of frustration and anger, these recent political initiatives imply the necessary emergence of the moral factor into public life and she also emphasises the fact that they are movements led by citizens and street-level associations that undertake their critique through innovative, unconventional practices.

All these democratic reactions to which Spivak refers are taking place in Spain and the rest of Europe, the USA, Mexico, most of the North African countries with the so-called “Arab Spring”, the Middle East, Iran, Russia, China, etc. As such, they mark the start of a social phenomenon that is demanding rights on a global level.

p. 75

**Jesús Palomino**

**FREE MONEY Poster Edition, 2010**

4 blocks of posters and posters glued to the wall

Edition of 6,000 posters, 50 x 35 cm each, offset printing on coated paper, 120 g

Variable dimensions

This is an edition of posters with a message that gradually disappears due to the variation of the ink until it finally becomes illegible. The text, FREE MONEY, plays with the ambiguity of its various meanings in English (free money in the sense of a gift, liberated money, or “free the money” as an instruction) and the disappearance of a message. If reading a text is possible due to the contrast between the background and the colour of the ink (traditionally black text on white paper), what is the implication of printing posters with text that gradually disappears until it can no longer be clearly read? To be given out free to visitors to the exhibition, this edition consists of 4 different posters printed in black ink, 75% grey, 25% grey and 1% white ink.

p. 77

**Jesús Palomino**

**MIGRANT ITEMS, 2013**

A collection of objects purchased in shops run by immigrants, cardboard boxes and newspapers

Variable dimensions

This installation is displayed directly on the floor of the exhibition space and consists of a collection of food products, newspapers and a range of information from different countries. All the items were purchased in immigrants' shops in Málaga and Seville.

## Jesús Palomino

Jesús Palomino was born in Seville, Spain, in 1969. Between 1988 and 1993 he trained in the Faculty of Art in Cuenca, Spain, then in 1993 continued his studies at the Fine Arts School in Columbus, Ohio, USA. Between 2000 and 2002 he completed his post-graduate studies at the Rijksakademie van beeldende kunsten in Amsterdam, Holland. For some years now Jesús Palomino has undertaken site-specific projects connected with spaces, places, locations and human communities. Each of these projects and installations has been designed to offer an aesthetic response and an ethical commentary on issues such as Human Rights, ecology, cultural dialogue and a critique of democracy.

Through these discourses the artist has analysed notably conflictive collective situations, using his actions and installations as aesthetic tools with which he imagines ways of confronting and resolving suffering, stress, oblivion and conflict. Some of these projects undertaken in Cameroon, Venezuela, Serbia, Texas, Canada, China, Mongolia and Ireland, among other places, have taken shape as creative actions and commentaries based on real situations that demand urgent reflection, resolution and even transformation.

Over the past few years Jesús Palomino has held solo exhibitions of his works and installations in art centres and other venues that include the Open University of Diversity in Hasselt, Belgium (2012), the International Video Festival in Tel Aviv, Israel (2010), the Solo Projects ARCO 09 with Galería Helga de Alvear, Madrid, the Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, CAAC, in Seville, (2009), the Fundación Marcelino Botín in Santander (2008), OCAT Contemporary Art Terminal in the Chinese city of Shenzhen (2007), Carré d'Art-Musée d'art contemporain in Nîmes, France (2007), the Art Festival in Ljubljana, Slovenia (2007), the Chinati Foundation in Marfa, Texas, USA (2006), the Clark Gallery in Montreal, Canada (2006), and the Fundación NMAC Montemendio Arte Contemporáneo in Véjer de la Frontera, Cadiz, (2006).

In addition to his numerous exhibitions and projects, Jesús Palomino is also a writer. Recent publications include *Moving Around (Sobre nomadismo y nuevas prácticas de arte contemporáneo)*, published by Ediciones Los Sentidos, 2010.

For more information and a complete curriculum, please see: [www.jesuspalomino.com](http://www.jesuspalomino.com)

