

# Tierra en blanco

Rosell Meseguer

27 de septiembre de 2024 – 5 de enero de 2025 - Sala Verónicas - Murcia

**COMUNIDAD AUTÓNOMA DE LA REGIÓN DE MURCIA**  
**AUTONOMOUS COMMUNITY OF THE REGION OF MURCIA**

Presidente  
*President*  
Fernando López Miras  
  
Consejera de Turismo, Cultura, Juventud y Deportes  
*Regional Minister of Tourism, Culture, Youth and Sports*  
Carmen Conesa  
  
Secretario General de la Consejería  
*Secretary General of the Ministry*  
Juan Antonio Lorca Sánchez  
  
Director General del Instituto de las Industrias Culturales y las Artes  
*General Director of the Institute for Cultural Industries and the Art*  
Manuel Cebrián López

**EXPOSICIÓN**  
**EXHIBITION**

Responsable Sala Verónicas  
*Head Sala Verónicas*  
Rosa Miñano Pintor  
  
Coordinación  
*Coordination*  
Mari Carmen Ros  
  
Comisario  
*Curator*  
Pedro Medina Reinón  
  
Montaje  
*Installation*  
Expomed S.L.  
Fash Innovate S.L.  
  
Seguros  
*Insurance*  
AXA Art  
  
Transporte  
*Transport*  
Crisóstomo Transportes

Gráfica  
*Graphic design*  
ODDROD  
  
Impresión  
*Printer*  
Rotulaciones Meseguer

**PUBLICACIÓN**  
**PUBLICATION**

Editorial  
*Publishing house*  
Instituto de las Industrias Culturales y las Artes

Editor  
*Editor*  
Pedro Medina Reinón

Traductor al inglés  
*English translator*  
(Carmen María Conesa Nieto, Pedro Medina Reinón, Fernando Castro Flórez, Wendy Navarro, Jorge Blasco Gallardo, Olga Fernández López, Begoña Torres González, Rodolfo Andaur)  
Charles Davis

Traductor al inglés  
*English translator*  
(Francisco Carpio)  
Trevor Burgess

Traductora al castellano  
*Spanish translator*  
(Lotte Dinse)  
Rosell Meseguer

Traductor al inglés  
*English translator*  
(Natalia Alonso)  
María Friel

Traductor al inglés  
*English translator*  
(Blanca de la Torre, Fernando Gómez de la Cuesta)  
Roger Swanzay, Lambe & Nieto

Diseño  
*Design*  
ODDROD

Fotografías de sala  
*Exhibition photographs*  
José Filemón

Impresión  
*Printer*  
Tipografía San Francisco

© textos: autores y editores  
*© texts: authors and editors*

© imágenes: autores y editores  
*© images: authors and editors*

© de la presente edición  
*© of the present edition*  
Instituto de las Industrias Culturales y las Artes

© Rosell Meseguer, VEGAP, Murcia, 2024

ISBN  
978-84-19052-53-7

Depósito legal  
MU 1250-2024

**AGRADECIMIENTOS**  
**ACKNOWLEDGMENTS**

Isabela Antón, Raúl Bravo, Juan A. Cartelle, Centro Cultural Andraxt, Francisco Cuéllar, Caridad de Santiago Restoy, Blanca Eulogio Blázquez, María Ferreirós, Rafael Fuster, Galería T20, IVAM, Carolina Parra, Patricio Hernández Pérez, Familia Meseguer-Mayoral, Lucas B. Meseguer, Museo Arqueológico de Murcia, Juan Pascual, Sergio Porlán, Alejandro Prego Lis, Nacho Ruiz, Gregorio Sánchez Romero, Roger Swanzay

**COLABORADORES**  
**PARTNERS**



[rosellmeseguer.com](http://rosellmeseguer.com)  
[salaveronicas.es](http://salaveronicas.es)  
[icarm.es](http://icarm.es)

# Tierra en blanco

## Rosell Meseguer. El *modus operandi* de una mirada arqueológica

Rosell Meseguer: The Modus Operandi of an Archaeological Gaze

## Arqueología de la memoria Archaeology of Memory

## Del narrar y del documentar. Archivos, tramas, ficción

On Narrating and Documenting: Archives, Plots, Fiction

## Políticas y poéticas de la tierra

Politics and Poetics of the Land

## Índice de imágenes Index of images

## Biografía Biography

**La configuración de la historia: la relevancia del origen**  
The Configuration of History: The Importance of Origins

Pedro Medina 13

**Arqueología de la contemporaneidad**  
Archaeology of Contemporaneity

20

**Modus operandi: especulaciones fotográficas**  
Modus Operandi: Photographic Speculations

26

**Modus operandi: el archivo como matriz**  
Modus Operandi: The Archive as a Matrix

31

**Modus operandi: la centralidad del libro**  
Modus Operandi: The Centrality of the Book

40

**Tierra en blanco**  
Tierra en blanco

47

**Las ruinas de la memoria y la fortificación del sujeto.  
(Unas consideraciones en torno a Rosell Meseguer)**  
The Ruins of Memory and the Fortification of the Subject:  
Some Thoughts Concerning Rosell Meseguer

Fernando Castro Flórez 59

**Roma versus Carthagónova. Arqueología de la memoria**  
Rome versus Carthagónova: Archaeology of Memory

Wendy Navarro 70

**La memoria imaginada**  
Memory Imagined

Francisco Carpio 78

**Asegurar las pruebas**  
Securing the Evidence

Lotte Dinsse 87

**El arte de construir narrativas tácitas. Del búnker al ovni pasando por un Trabi**  
The Art of Constructing Tacit Narrative: From the Bunker to the UFO in a "Trabi"

Jorge Blasco Gallardo 92

**Nueve moldes para un mito. El OVNI Archive de Rosell Meseguer**  
Nine Moulds for a Myth: Rosell Meseguer's OVNI Archive

Olga Fernández López 98

**Rosell Meseguer. Historia de la desmaterialización**  
Rosell Meseguer: The History of Dematerialization

Begoña Torres González 102

**La reversibilidad de la mirada**  
The Reversibility of the Gaze

Natalia Alonso 108

**Tamarugal**  
Tamarugal

Rodolfo Andaur 117

**Quadra Minerale: tierras raras y minerales críticos**  
Quadra Minerale: Rare Earth Elements and Critical Minerals

Blanca de la Torre 124

**Aquel lugar donde la magia se encuentra con la ciencia**  
The Place Where Magic Meets Science

Fernando Gómez de la Cuesta 134

150

160



# De la infancia al futuro

## From Childhood to the Future

Carmen Conesa

Consejera de Turismo, Cultura, Juventud  
y Deportes de la Región de Murcia  
*Regional Minister of Tourism, Culture, Youth  
and Sports of the Region of Murcia*

Enfrentarse al trabajo de media vida de una creadora es una experiencia única que requiere del espacio apropiado. Esa conjunción se produce en la Sala Verónicas con *Tierra en blanco* de Rosell Meseguer.

Estamos ante una retrospectiva de media carrera marcada por experiencias de la infancia de Rosell en sus visitas a los astilleros de Cartagena y las minas de La Unión. Unas experiencias que marcaron un devenir creativo basado en la investigación y la exploración para la creación.

Si todo empezó al bajar a los laberintos de una mina unionense, ahora continúa y toma un nuevo impulso en las capillas, los transeptos, el retablo, el coro o la nave central de Verónicas, un lugar para sobrecogernos con la violencia de la calma de las fotografías y la obra instalativa de la creadora.

Aquí podemos viajar por sus series más reconocibles y reconocidas, así como nuevas creaciones sobre la transformación de lugares y arquitecturas en un sentido histórico, porque este espacio que las acoge es en sí una transformación de iglesia conventual a nave de la creación contemporánea.

*Tierra en blanco* nos muestra a una gran artista e investidura de temáticas sobre la historia, la guerra, la costa y la minería, su relación con el paisaje y su obsolescencia, que cobra una nueva vigencia tras pasar por Rosell Meseguer.

Confronting the work of half an artist's life is a unique experience that requires the appropriate space. This combination is present in Sala Verónicas with *Tierra en blanco* by Rosell Meseguer.

We have before us a retrospective of half a career marked by Rosell's childhood experiences during her visits to the shipyards of Cartagena and the mines of La Unión: experiences that shaped an artistic development based on research and exploration for creative purposes.

Although it all began when she went down into the labyrinths of a mine in La Unión, it is now continuing and acquiring a new impetus in the chapels, transepts, altarpiece, choir and nave of Verónicas, a place that overwhelms us with the violent calm of this artist's photographs and installations.

Here we can visit her most recognizable and recognized series, as well as new creations on the transformation of places and architecture in a historical sense, because this space that hosts them is itself a transformation of a convent church into a contemporary art venue.

*Tierra en blanco* shows us a great artist and researcher of themes related to history, war, the coast and mining and her relationship to the landscape and its obsolescence, which takes on a new relevance in the hands of Rosell Meseguer.



# Rosell Meseguer. El *modus operandi* de una mirada arqueológica Rosell Meseguer: The Modus Operandi of an Archaeological Gaze

Pedro Medina

## La configuración de la historia: la relevancia del origen

La cuestión sobre la conformación del relato histórico ha contado con numerosos referentes a lo largo de los siglos, desde que Herodoto testimoniase aquello que acontece ante sus ojos y que merece ser contado. Son muchos los posicionamientos, de Walter Benjamin a los diferentes multiculturalismos de la actualidad, que buscan redenciones de la historia al reivindicar la voz de aquellos que no han sido sus protagonistas.

En *Vergangenes Begehren / Past Desire* (2011), exposición comisariada por Jürgen Tabor que contaba con piezas de Rosell Meseguer, Moshe Zuckermann planteó un concepto llamativo: el "subconsciente de la historia". Partiendo de la cristalización de todo evento como referencia histórica –así como lo entendía Reinhart Koselleck–, señaló que «en el transcurso del tiempo la implicación emocional en un evento se volatiliza, mientras que nuestro conocimiento sobre el curso que tomó se expande, enriqueciendo así su efecto cognitivo para nosotros. Tarde o temprano ese evento se codifica como un conglomerado de conceptos clave e imágenes icónicas, un proceso que conduce a una recepción de lo que fue el evento, creando una ideología y adoptando gradualmente la posición de una memoria anterior de detalles históricos».

Asume enseñanzas que podemos rastrear en otros autores, desde Benedetto Croce a John Berger, que llaman la atención sobre el carácter construido de la historia y su interpretación continua desde postulados presentes. Pero también hay que tener en cuenta que este subconsciente se activa gracias a la recopilación de los vestigios de la historia y es ahí donde adquiere un papel destacado Rosell Meseguer.

Para abordar su obra, por tanto, parece imprescindible reflexionar antes sobre lo que significa "hacer historia". Con este objetivo, se puede recuperar la acepción original del término *historia*. Por un lado, el sustantivo *histor*,

## The Configuration of History: The Importance of Origins

The question of the shaping of historical narrative has had numerous points of reference over the centuries, ever since Herodotus testified to what was happening before his eyes and was worthy of being told. There have been many standpoints, from Walter Benjamin to the various multiculturalisms of the present day, that seek to redeem history by asserting the voice of those who have not been its leading actors.

In *Vergangenes Begehren / Past Desire* (2011), an exhibition curated by Jürgen Tabor that included pieces by Rosell Meseguer, Moshe Zuckermann put forward a striking concept: the "subconscious of history." Starting from the crystallization of every event as a historical reference, as Reinhart Koselleck understood it, he pointed out that "in the course of time, the emotional involvement in an event volatilizes, whereas our knowledge about the course it took expands, thus enriching its cognitive affect for us, but sooner or later that event codifies itself as a conglomerate of key concepts and iconic images, a process that leads to a reception of what has been that creates an ideology and gradually adopts the position of a former memory of historical details."

He adopts teachings that we can trace in other authors, from Benedetto Croce to John Berger, who draw attention to the constructed nature of history and its continuous interpretation based on current tenets. But we must also bear in mind that this subconscious is activated by compiling the vestiges of history, and that is where Rosell Meseguer takes on a key role.

To address her work, it therefore seems essential to start by reflecting on what it means to "make history." For this purpose, we can recover the original meaning of the term *historia*. On the one hand, the noun *histor* means one who sees, a witness; on the other, the verb *historein* also refers to the idea of seeing or knowing for oneself, and also to narrating, constructing a story that bears witness to what happened. So vision and narration are related, although it should be noted that this is not the only possible way of

que significa el que ve o es testigo; por otro, el verbo *historein*, que también remite a la idea de ver o conocer por uno mismo, y también a narrar, construir un relato dando testimonio de lo ocurrido. Se relacionan así visión y narración, si bien se ha de constatar que este modo de saber no es el único posible. En efecto –tal y como explica Antonio Campillo–, se puede establecer «una epistemología de la historia, una ontología de la historicidad o una crítica ético-política del propio presente». Se unen así saber, ser y hacer, porque estas tres formas de afrontar el concepto “historia” –y de entender la Filosofía de la Historia– se remiten mutuamente, por lo que son inseparables entre sí.

Desde esta conciencia, se plantea la exigencia de descubrir la forma expresiva más apropiada para presentar el pasado teniendo en cuenta la interrelación entre *histor* e *historein*, es decir, entre visión y experiencia personal. En este sentido, cobra especial importancia una confesión que Rosell Meseguer ha realizado en numerosas ocasiones, que remite al origen de su propia trayectoria artística. Se reproduce aquí en la versión para las becas Generación 2003:

«Todo empezó con la bajada a una mina en mi infancia; un verdadero laberinto de galerías. Entonces yo vivía en la costa –Cartagena, España– y algunos días mi padre nos llevaba a mi hermano, a mi hermana y a mí a visitar los barcos del puerto: una corbeta, un submarino..., en casa había colgadas toda una serie de imágenes de los mismos. Aquellos viajes, que tocaban desde la sal de las salinas hasta los astilleros han sido la raíz de mi atracción hacia los mundos del subsuelo y los entornos de la costa; una rastreadora de vestigios y documentos del pasado».

Estos momentos epifánicos, originarios, verdaderos *kairos*, son los que reconoce que han determinado su cosmovisión y su “estilo”. Es decir, el testimonio directo con la geografía cercana de su infancia –entre los astilleros de Cartagena y las minas de La Unión– empieza a construir una “historia” donde –como también revelaba al inicio de la preparación de *Tierra en blanco*– «lo más importante en cada proyecto es la parte material, experimentar con nuevos materiales en cada ocasión».

Cobra relevancia, por tanto, el vínculo entre historia, memoria e identidad, y a partir de él, la consideración profunda de la “historia” que se quiere contar, entendiendo las dos acepciones del término: “lo que sucede” y su “relato”, es decir, los hechos y el desarrollo narrativo de los mismos. Además –como enseñó Paul Ricoeur–, los acontecimientos se vuelven significativos dentro de una trama, manifestando una historicidad que solamente es posible como tiempo narrado.

knowing. Indeed, as Antonio Campillo explains, one can establish “an epistemology of history, an ontology of historicity or an ethical-political critique of the present itself.” Knowing, being and doing are thus united, because these three ways of approaching the concept of “history” — and of understanding the Philosophy of History — refer to each other, and are therefore inseparable from each other.

Starting from this awareness, the need arises to discover the most appropriate form of expression in which to present the past while taking account of the interrelation between *histor* and *historein*, that is, between vision and personal experience. In this connection, a confession that Rosell Meseguer has made on numerous occasions, referring to the origin of her own artistic career, acquires special importance. It is reproduced here in the version for the Generación 2003 grants:

It all started with going down a mine in my childhood, a real labyrinth of galleries. I lived on the coast at that time — in Cartagena, Spain — and some days my father used to take my brother, my sister and me to visit the ships in the port: a corvette, a submarine... there were a whole series of images of them hanging on the walls at home. Those outings, that touched both the salt of the salt mines and the shipyards, are the root of my attraction to underground worlds and coastal settings; a tracker of vestiges and documents from the past.

These moments of epiphany, of origins, true *kairos*, are those she recognizes as having determined her worldview and her “style.” In other words, the direct testimony of the familiar geography of her childhood — between the shipyards of Cartagena and the mines of La Unión — begins to construct a “history,” in which (as she also revealed when we began preparing *Tierra en blanco* [*Fallow Land*]) “the most important thing in each project is the material part, constantly experimenting with new materials.”

The link between history, memory and identity therefore becomes important, and on that basis, so does profound consideration of the *historia* to be told, in both senses of the term: “history,” what happens, and “story,” its telling, that is, the events and their narrative development. Furthermore, as Paul Ricoeur taught us, events become significant within a plot, displaying a historicity that is only possible as narrated time.

But to carry it out, we have to be aware of a fact already noted by Petrarch: historians know that their fate is to love something that they will never manage to possess: the truth, perceiving that this activity always entails a decision. If one is faithful to this impulse, the debate on its essence will be constantly to the fore, involving a review of

Pero para llevarlo a cabo, debemos ser conscientes de un hecho ya advertido por Petrarca, es decir, el historiador sabe que su destino es amar algo que nunca logrará poseer: la verdad, percibiendo que este ejercicio siempre conlleva una decisión. Si se es fiel a este impulso, el debate sobre su esencia estará continuamente en escena, lo que implica la revisión de los conceptos y los intereses que están en juego. Además, en este contexto se concibe la labor histórica no sólo como un saber narrativo, sino también como una reflexión crítica del presente.

En nuestra época esta dificultad es aún más notoria, pues emana de no poder tener una visión diáfana del conjunto del mundo, no conservando del pasado más que partes y del futuro solamente vagos presagios. Ante este panorama, se impone el deseo de continuidad, porque todo discurso histórico establece las condiciones para ordenar el pasado, por tanto, es un cúmulo de fragmentos que introducimos en la racionalidad de un orden.

Esto no implica necesariamente que tengamos que contentarnos con las evidencias y manifestar un mensaje explícito en torno al que articular el discurso. De hecho, como advierte Massimo Cacciari, todas las dimensiones del tiempo se reflejan una en otra, una es el reflejo de la otra, porque, a diferencia del falso profeta, que dice qué es la verdad y la mira a la cara, Rosell Meseguer aborda indirectamente la historia a través de vestigios y reflejos de diverso tipo, más para construir una constelación de afinidades que una relación de causalidades. La realidad —y con ella la historia— se presenta entonces como un gran puzzle por reconstruir y al que dar visibilidad, pero sobre todo como un fascinante “enigma”.

the concepts and interests at stake. In this context, moreover, the work of history is conceived not only as a narrative form of knowledge, but also as a critical reflection of the present.

In our era, this difficulty is even more evident, since it stems from not being able to have a clear view of the world as a whole, preserving no more than parts of the past and only vague portents of the future. Faced with this scenario, the desire for continuity is inescapable, because all historical discourse establishes the conditions for ordering the past and is therefore an aggregation of fragments that we bring into the rationality of an order.

This does not necessarily imply that we have to settle for the obvious and state an explicit message around which to articulate the discourse. In fact, as Massimo Cacciari points out, all the dimensions of time are reflected in each other, one is a reflection of the other, because unlike the false prophet, who says what the truth is and stares it in the face, Rosell Meseguer approaches history indirectly, through vestiges and reflections of various kinds, to construct a constellation of affinities rather than causal relationships. Reality — and with it history — is therefore presented as a great puzzle to be reconstructed and given visibility, but above all as a fascinating “enigma.”







## Arqueología de la contemporaneidad

Mi descubrimiento personal de la obra de Rosell Meseguer fue en 2004 en la Photographers' Gallery de Londres, donde se exhibía la serie *Batería de Cenizas. Metodología de la defensa* (1999-2024). Una de las fotografías mostraba el fascinante horizonte del Mediterráneo desde uno de los bunkers de la Bahía de Cartagena, gracias a colocar la cámara en el lugar destinado antaño a los cañones militares.

Este acontecimiento, en un primer momento, la posicionaba como fotógrafa y dentro de ese amplio campo de autores que tratan la ruina como metáfora de nuestro tiempo. Así lo entendieron bien temprano diversos críticos, como Javier Hontoria, quien observaba que «otorgar una cierta vigencia a motivos obsoletos es una constante en el trabajo de Rosell Meseguer»; Fernando Castro Flórez, quien reconoció en ella una «actitud arqueológica, completando más que un paisajismo pintoresco una suerte de singular *land-art* del búnker»; o, en suma, Francisco Carpio, que la identifica como alguien que «busca con su linternita de arqueóloga de la memoria cotidiana del pasado, y va encontrando huellas, restos, indicios, reliquias e improntas, escondidos entre las capas estratificadas del día a día, en los sedimentos de lo que, alguna vez, tuvo el brillo de la vida, y ahora reposa su duermevela en los mercadillos, en las ruinas, en los contenedores, en las viejas postales, en los edificios abandonados, en los recortes de prensa, en las antiguas fotografías, en los papeles descoloridos que un día brillaron con la luz de lo que estaba vivo».

De esta manera, la citada relación de su trabajo con la «historia» parte de la reconstrucción del pasado por medio de objetos abandonados o ruinas (de los bunkers de Cartagena a los edificios en desuso de minas en el desierto de Atacama, registrados entre 2005 y 2024 en *Tránsitos. Del Mediterráneo al Pacífico o Tamarugal*), testigos herrumbro-

## Archaeology of Contemporaneity

My personal discovery of Rosell Meseguer's work was in 2004 at the Photographers' Gallery in London, where the series *Batería de Cenizas. Metodología de la defensa* [Battery of Ashes: Methodology of Defence] (1999-2024) was on display. One of the photographs showed the fascinating horizon of the Mediterranean from one of the bunkers in the Bay of Cartagena, by placing the camera in the place once intended for military cannons.

This event defined her, initially, as a photographer, within that broad range of artists who treat ruins as a metaphor for our time. That, at an early stage, was the view of various critics, such as Javier Hontoria, who observed that "infusing obsolete motifs with a certain validity is a constant feature of Rosell Meseguer's work," Fernando Castro Flórez, who recognized in her an "archaeological attitude, producing an unusual kind of land art of the bunker rather than picturesque landscape photography," or Francisco Carpio, in short, who identifies her as someone who "seeks the everyday memory of the past with her archaeologist's lamp and gradually finds traces, remains, signs, relics and imprints hidden among the stratified layers of everyday reality, in the sediments of what once contained the breath of life and now rests half asleep in flea markets, in ruins, dustbins, old postcards, the faded papers that once shone with the light of what was alive."

Thus the above-mentioned relationship of her work with "history" is based on reconstructing the past using abandoned objects or ruins (from the bunkers of Cartagena to the disused mine buildings in the Atacama Desert, recorded between 2005 and 2024 in *Tránsitos. Del Mediterráneo al Pacífico* [Transits: From the Mediterranean to the Pacific] and *Tamarugal*): rusty, silent witnesses of a time with other needs and values, which nevertheless continue to speak to us with unusual beauty.

There is no doubt that ruins occupy a prime position in the European artistic imaginary and

sos y silentes de un tiempo con otras necesidades y valores, que, sin embargo, nos siguen hablando con inusitada belleza.

No cabe duda de que la ruina ocupa un lugar privilegiado en el imaginario artístico europeo, con una potencia metafórica formidable, como bien han explotado tantos creadores, desde Piranesi a los románticos. Este motivo permite meditar sobre el carácter efímero de la belleza, la civilización, la historia... y, en especial, sobre los momentos de crisis o decadencia. ¿Es por ello que vivimos un momento donde la ruina aparece con frecuencia como objeto artístico?

Un vistazo al panorama de la fotografía lo confirma. Por un lado, pervive un gusto intemporal por la ruina, que suele abarcar la pérdida de la memoria de manera más poética, para encumbrar lo que podríamos llamar "estética del abandono", que abarca todo tipo de seductores escenarios de desamparo. Dan prueba de ello Silvia Camporesi, Roberto Conte, Matthias Haker, James Kerwin, Roland Miller, Christopher Payne, Frank Thiel, Roman Veyllon, Thomas Windisch and others.

But beyond the fascination aroused by such places, other works are more significant, such as those of Rosell Meseguer, where categories such as the picturesque or the sublime are rendered obsolete, whilst the use of ruins as a metaphor to tell the story of our times, especially those interstices of the social fabric that are now rescued from oblivion under the sign of the political, is exalted, as also occurs in series by Alessandro Biamonti, Igor Grubić, Hans Haacke, Arkadiusz Podniesiński, Simona Rota, Josef Schulz, Julia Schulz-Dornburg and Danila Tkachenko, to mention some examples.

Beauty and twilight appear as an eloquent temporal indication, but does this oblige us to interpret the ruin solely from a historical perspective? At the beginning of his celebrated book *Le Temps en ruines* [Time in Ruins], Marc Augé states that "the sight of ruins makes us fleetingly aware of the existence of a time that is not the time history books speak of or restorations seek to revive. It is a *pure* time, undatable, not present in our world of images, simulacra and reconstructions, our violent world whose rubble no longer has time to become ruins. It is a lost time that art sometimes recovers."

If art is responsible for this task, how can ruins be conceived as a work element? One possibility is to highlight the way in which Rosell Meseguer's gaze has been constructing an "archaeological" character since her childhood. This would involve relating it to the analyses that Nikolaus Himmelmann published the very year she was born, in *Utopische Vergangenheit: Archäologie und moderne Kultur* [Utopian Past: Archaeology and Modern Culture]: "Contemporary art has acquired, as a subject of its own, not the object of archaeology, but archaeology itself," applying this perspective to recent phenomena and not only those of the past. We could therefore speak of an "archaeology of the present."

possess tremendous metaphorical power, skilfully exploited by so many artists, from Piranesi to the Romantics. This motif lends itself to meditation on the ephemeral nature of beauty, civilization, history... and particularly on moments of crisis or decline. Is that why we are going through a time when ruins often appear as artistic objects?

A glance at the state of photography confirms it. On the one hand, there is still a timeless taste for ruins, usually encompassing the loss of memory in a more poetic way, to elevate what we might call the "aesthetic of abandonment," which embraces all kind of seductive scenarios of dereliction. Evidence of this can be seen in Silvia Camporesi, Roberto Conte, Matthias Haker, James Kerwin, Roland Miller, Christopher Payne, Frank Thiel, Roman Veyllon, Thomas Windisch and others.

But beyond the fascination aroused by such places, other works are more significant, such as those of Rosell Meseguer, where categories such as the picturesque or the sublime are rendered obsolete, whilst the use of ruins as a metaphor to tell the story of our times, especially those interstices of the social fabric that are now rescued from oblivion under the sign of the political, is exalted, as also occurs in series by Alessandro Biamonti, Igor Grubić, Hans Haacke, Arkadiusz Podniesiński, Simona Rota, Josef Schulz, Julia Schulz-Dornburg and Danila Tkachenko, to mention some examples.

Beauty and twilight appear as an eloquent temporal indication, but does this oblige us to interpret the ruin solely from a historical perspective? At the beginning of his celebrated book *Le Temps en ruines* [Time in Ruins], Marc Augé states that "the sight of ruins makes us fleetingly aware of the existence of a time that is not the time history books speak of or restorations seek to revive. It is a *pure* time, undatable, not present in our world of images, simulacra and reconstructions, our violent world whose rubble no longer has time to become ruins. It is a lost time that art sometimes recovers."

If art is responsible for this task, how can ruins be conceived as a work element? One possibility is to highlight the way in which Rosell Meseguer's gaze has been constructing an "archaeological" character since her childhood. This would involve relating it to the analyses that Nikolaus Himmelmann published the very year she was born, in *Utopische Vergangenheit: Archäologie und moderne Kultur* [Utopian Past: Archaeology and Modern Culture]: "Contemporary art has acquired, as a subject of its own, not the object of archaeology, but archaeology itself," applying this perspective to recent phenomena and not only those of the past. We could therefore speak of an "archaeology of the present."

"arqueológico". Esto implicaría relacionarla con los análisis que Nikolaus Himmelmann publicaba justo el año de su nacimiento en *Utopische Vergangenheit. Archäologie und moderne Kultur* (*Pasado utópico. Arqueología y cultura moderna*): «El arte contemporáneo ha adquirido como propio tema no el objeto de la arqueología, sino la arqueología misma», aplicando esta mirada a fenómenos recientes y no sólo del pasado, por lo que podríamos hablar de una "arqueología del presente".

Himmelmann citaba a Christian Boltanski, Nikolaus Lang, Jürgen Brodwolf o Claudio Costa, pero entre ellos destaca el modelo de *Ostia antica* de Anne e Patrick Poirier (1972), un gran *assemblage* de 288 modelos en terracota, a los que se añaden fotos, libros, dibujos, copias de muros en *opus reticulatum*. Esta referencia resulta muy elocuente por las coincidencias con el *Roma versus Carthaginova* (2004-2006) de Rosell Meseguer y su apertura al uso de otros recursos en forma de archivo de documentos apropiados o la realización de otros formatos, como los libros de artista.

Salvatore Settis recuerda en su *Resurrezioni*, con motivo de la excepcional *Anche le statue muoiono* (También las estatuas mueren), que obrar de esta manera sirve para enfatizar el poder de la relación entre tiempos, lugares, sentimientos, que crea un sentido entre diversos renaceres, *damnatio memoriae* varias, mercado y protección del patrimonio, que impela a preguntarnos por nuestro lugar en este sistema y por nuestras raíces.

Para la escritura del libro de Himmelmann fue fundamental la exposición *Spurensicherung. Archäologie und Erinnerung* (Protección de los indicios. Arqueología y recuerdo), donde artistas de diferentes nacionalidades hacían acopio y clasificaban con espíritu "arqueológico" residuos, escombros y fragmentos.

La ruina como escenario crítico de reflexión se percibe aquí como un fundamento capaz de generar nuevas propuestas, que no sucumbe a la frecuente mirada nostálgica, sino que, por el contrario, se erige como "proyecto", indicador de un futuro que entiende otro tipo de cultura y que es "motor de contemporaneidad".

Es así porque la ruina nunca es inocente. Nos ofrece una segunda mirada, que se prolonga silenciosamente a través de nuevas significaciones, nuevos testimonios, nuevas taxonomías, que, como tales, siempre dibujan un enfoque para acercarnos al mundo. Un tipo de aproximación sobre la que deberíamos reflexionar, quizás retomando la dicotomía clásica entre mimesis y diégesis, donde la obra mimética mostraría hechos socialmente documentados mientras que la diégesis establece unas leyes propias que no buscan his-

Himmelmann cited Christian Boltanski, Nikolaus Lang, Jürgen Brodwolf and Claudio Costa, but the most notable case is the model of Ostia antica by Anne and Patrick Poirier (1972), a large assemblage of 288 terracotta models, supplemented by photos, books, drawings and copies of walls in *opus reticulatum*. This reference is very eloquent, given the coincidences with Rosell Meseguer's *Roma versus Carthaginova* (2004-06) and her openness to the use of other resources in the form of an archive of appropriate documents or the creation of other formats, such as artist's books.

Salvatore Settis recalls in his *Resurrezioni*, on the occasion of the exceptional show *Anche le statue muoiono* [*Statues Also Die*], that working in this way serves to emphasize the power of the relationship between times, places and feelings, creating a meaning among various rebirths, assorted *damnationes memoriae* and heritage marketing and protection, which forces us to ask ourselves about our place in this system and our roots.

Essential to the writing of Himmelmann's book was the exhibition *Spurensicherung. Archäologie und Erinnerung* [*Securing Evidence: Archaeology and Memory*], in which artists of various nationalities accumulated and classified waste, debris and fragments in an "archaeological" spirit.

Ruins as a critical setting for reflection are perceived here as a basis capable of generating new proposals, which does not submit to the common gaze of nostalgia, but on the contrary stands as a "project," an indicator of a future that understands another kind of culture and is an "engine of contemporaneity."

This is so because a ruin is never innocent. It offers us a second look that is surreptitiously prolonged through new meanings, new testimonies, new taxonomies, which, as such, always sketch out a way to approach the world. We should reflect on this type of approach, perhaps returning to the classic dichotomy between mimesis and diegesis, whereby mimetic works show socially documented facts, while diegesis establishes laws of its own that do not seek to narrate facts, but rather to present a story in which the explicitly fictional takes centre stage, questioning the way in which phenomena are revealed.

It is precisely this territory that we will arrive at after analysing the various formal strategies that Rosell Meseguer has progressively adopted over the course of her career. However, this does not imply the construction of any fantasy, but rather that she supplements the archaeological gaze — as Francisco Carpio says — with "other complementary points of view: social, political, economic, cultural..."

In this way, without adopting a clear political stance, her work explores themes of an ob-

toriar hechos, sino plantear un relato donde lo explícitamente ficcional cobra protagonismo, cuestionando el modo en el que los fenómenos son revelados.

Es justo este territorio al que llegaremos tras analizar las diversas estrategias formales que ha ido adoptando Rosell Meseguer a lo largo de su trayectoria. Sin embargo, esto no implica la construcción de fantasía alguna, sino que a la mirada arqueológica —tal y como afirma Francisco Carpio— «suma igualmente otros puntos de vista complementarios: sociales, políticos, económicos, culturales...».

De esta manera, su obra se adentra sin un posicionamiento político claro en temas de evidente carácter político, de la defensa al control social, de la explotación minera al espionaje. Sus puestas en escena adquieren entonces la entidad de símbolos desde los que abordar la contemporaneidad. Sus obras son, pues, "dispositivos" que permiten afrontar argumentos complicados para que el espectador se plantea preguntas y la distancia que lo separa de los mismos, despertando nuestro "interés" (*inter esse*, lo que está entre o concierne a diversas personas).

viously political nature, from defence to social control, from mining exploitation to espionage. So her stagings acquire the status of symbols from which to approach contemporaneity. Her works are therefore "devices" that make it possible to address complicated arguments so that viewers ask themselves questions and consider the distance that separates them from those arguments, to arouse our "interest" (*inter esse*: that which is between or concerns various people).



24



25



## **Modus operandi: especulaciones fotográficas**

El proceso expositivo de Rosell Meseguer no cae nunca en una mera exposición de los hechos coleccionados, más bien procede por constelaciones con varias ramificaciones y posibles derivas, evitando una única verdad y un único punto de vista, para desplegar incluso una "memoria en espiral" –como advierte Castro Flórez–. Esta perspectiva es reforzada por una variedad de recursos formales y una actitud que escapa de las disciplinas tradicionales, lo que dificulta su adscripción a un campo artístico determinado o a un saber estanco, pues sus relatos escapan a las estructuras fijas y a finales determinados de antemano.

Cada serie establece un proceso de "especulación" –en la acepción medieval que emparenta *speculatio* y *speculum*, para mostrar un "modo de reflejar contemplativamente"–, que conecta realidades geográficas (y temporales) como la costa romana y el Levante español, la minería de Bolivia, Chile o Perú con la de la costa mediterránea española.

Como reconoce Javier Hontoria, se trata de «tender puentes entre ambos lados, voluntad que sigue siendo hoy la central de su trabajo». No obstante, se ha de señalar que estos lugares que exhiben una memoria vinculada a un territorio determinado también son sitios que ocupan una zona fundamental dentro de la geografía sentimental de la artista, inmersos en un bucle sin un tiempo fijo, que vive de la relación entre presente y pasado.

Esta vinculación con una geografía determinada se remonta incluso a series tempranas, aún de formación, como *Delhi Delights* (2000-2001), en las que documenta su paso por la India para establecer posibles viajes adscritos a una temática del país (observación del cosmos, monumento, tiempo, muerte...). Con el tiempo, esta vinculación a un territorio tenderá a la comparación de ámbitos geográficos, para hacer trascender un discurso que cada vez combina con más acierto un aire nostálgico con un estrato de pensamiento

## **Modus Operandi: Photographic Speculations**

Rosell Meseguer's exhibition process never lapses into a mere display of the items she has collected, but rather proceeds through constellations, with various ramifications and possible drifts, avoiding a single truth and a single point of view, and even deploying a "spiral memory," as Castro Flórez points out. This perspective is reinforced by a variety of formal resources and an attitude that eludes traditional disciplines, making it difficult to ascribe it to a particular artistic field or a watertight sphere of knowledge, since its narratives break away from fixed structures and pre-determined endings.

Each series establishes a process of "speculation" –in the medieval sense that links *speculatio* and *speculum*, to show a "way of reflecting contemplatively"– which connects geographical (and temporal) realities, such as the coast of Rome with the Valencian and Murcian regions of eastern Spain and mining in Bolivia, Chile and Peru with that of the Spanish Mediterranean coast.

As Javier Hontoria recognizes, it is a question of "building bridges between the two sides, and this remains the central intention of her work today." However, it should be noted that these locations that exhibit a memory linked to a particular territory are also places that occupy an essential area within the artist's emotional geography, immersed in a loop with no fixed time, which is sustained by the relationship between the present and the past.

This connection with a specific geography dates back even to her early series, still in her formative phase, such as *Delhi Delights* (2000-01), in which she documents her visit to India to establish possible journeys associated with a theme related to that country (observation of the cosmos, monuments, time, death, and so on). In time, this link to a territory will tend to lead to a comparison between geographical areas, in order to foreground a discourse that is increasingly successful in combining an air of nostalgia with a level of thought in which the consequences of the liberal economic system are laid bare in the form of ruins.

donde las consecuencias del sistema económico liberal quedan al descubierto en forma de ruina.

Esta transición convive con la ampliación de recursos expresivos, que transforma su inicial consideración como fotógrafa a un tipo de artista mucho más versátil, que hace de las estrategias de archivo su principal seña de identidad, junto con el uso de otras técnicas artesanales con la luz como agente (cianotipias, gelatinas de plata, calitipiás...) y una querencia por el formato libro que va más allá de considerarlo un complemento de la actividad expositiva.

En efecto, su trabajo demuestra afinidades, en principio insospechadas, con el trabajo de artistas seriales como Dayanita Singh, que se vale de la fotografía como medio, aunque se reconoce una "book artist", porque sus fotos adquieren valor y capacidad narrativa cuando se muestran dentro de un conjunto. Como la artista india, Rosell Meseguer trabaja acumulando "materiales", siendo la fotografía un medio importante de su estilo, pero solamente el de partida, creciendo el proyecto artístico gracias a otras experimentaciones. En ambas la dimensión libre y metalibre es evidente, contando con ediciones realizadas con sumo cuidado. De esta manera, la imagen empieza a concebirse como algo inseparable de un archivo y de la narración también escrita. Por lo tanto, no se puede concebir su trabajo como algo basado en el acto de fotografiar, sino que es su pulsión catalogadora la que lo distingue.

No obstante, el léxico –e incluso los mitos– en torno al mundo de la fotografía tiene un cañón indudable, muy presente incluso en la descripción del mundo minero y de la tierra, como cuando recupera términos como "luna cornata", usado por los alquimistas para denominar el cloruro de plata, recordando la sal fotosensible con la que Joseph-Nicéphore Niépce realizó sus primeras huellas fotográficas. De esta forma, de nuevo un territorio fotográfico, en este caso vinculado a las abandonadas ciudades de la industria del salitre, termina convirtiéndose en una "reflexión" sobre los sistemas económicos, al mismo tiempo que activa otros discursos, principalmente dos: uno que cuestiona los modos en los que la historia es narrada y recordada; y otro eminentemente metanarrativo sobre el propio lenguaje fotográfico y sus procesos, e incluso la conciencia y cierta resistencia a que se abandone totalmente la cultura de la visualidad inaugurada por la fotografía.

Desde ahí, todo archivo mantiene ese carácter de registro e índice que acompañó a la fotografía en sus orígenes, como "principio de realidad", si bien su obra no se rige por un "principio de transparencia", seducido su discurso por asociaciones poéticas. Además,

This transition coexists with the expansion of expressive resources, transforming her initial status as a photographer into that of a much more versatile type of artist, who makes archival strategies her most characteristic feature, along with the use of other artisanal techniques such as light as an agent (cyanotypes, gelatin silver prints, kallitypes, etc.) and a fondness for book format that goes beyond regarding it as a supplement to exhibition activity.

Indeed, her work shows initially unsuspected affinities with that of serial artists such as Dayanita Singh, who uses photography as a medium while acknowledging that she is a "book artist," because her photos acquire value and narrative capacity when shown as part of a set. Like this Indian artist, Rosell Meseguer works by accumulating "materials," photography being an important medium in her style, but only the starting point; the artistic project grows through other modes of experimentation. In both of them, the book-related and meta-book-related element is obvious, with meticulously produced publications. The image thereby begins to be seen as something inseparable from an archive and also from the written narrative. Her work, therefore, cannot be thought of as something based on the act of photographing, but is distinguished rather by its urge to catalogue.

Nevertheless, the vocabulary — and even the myths — surrounding the world of photography have an undeniable depth, which is very much present even in the description of the world of mining and of the earth, as when she revives terms such as *luna cornata* (horned moon), used by the alchemists to refer to silver chloride, recalling the photosensitive salt with which Joseph-Nicéphore Niépce produced his first photographic prints. Thus, a photographic territory, linked in this case to the abandoned cities of the saltpetre industry once again ends up turning into a "reflection" on economic systems, while simultaneously activating other discourses, two in particular: one that questions the ways in which history is narrated and remembered, and another, eminently meta-narrative in nature, on photographic language itself and its processes, and even an awareness of and a certain resistance to the total abandonment of the culture of visuality initiated by photography.

On this basis, every archive maintains that character of a record and an index which accompanied photography in its origins, as a "reality principle," although her work is not governed by a "transparency principle," since its discourse is beguiled by poetic associations. Moreover, faced with the dematerialization of the flows that regulate the world, she proposes a materiality of means to activate a project with a strong conceptual content, which endows each of the



frente la desmaterialización de los flujos que rigen el mundo, propone una materialidad de los medios para activar un proyecto de fuerte carga conceptual, que dota de intención y sentido cada uno de los elementos utilizados, apareciendo nuevas posibilidades de resemantización de las imágenes.

Este uso de la fotografía en la obra de Rosell Meseguer es confirmado por María Arregui como un proceso de "contextualización de la historia presente" y de "recontextualización del pasado", llamando la atención sobre el protagonismo de los procesos fotográficos en su obra en referencia a un "espacio temporal/atemporal". Además, «bajo la conciencia de la inexistencia de las verdades y realidades absolutas, esta recuperación y reinterpretación de ese conocimiento recuerda a la idea que el filósofo Monroe Beardsley mencionaba sobre que la imagen no es un elemento vehicular de una información sobre el mundo que sea falsa o verdadera, sino que la obra de arte tiene más que ver con la creación de una experiencia estética».

En efecto, lo estético se conforma finalmente como fin, aunque es realizado en la obra de Rosell Meseguer de un modo que establece un laboratorio de pensamiento extraordinario. Si este es el tiempo del arte –recordando a Augé–, el pasado recontextualizado pierde en parte su esencia, mostrado en muchos casos con una voluntaria indeterminación temporal, por lo que deja de estar caracterizado por algo pretérito para ser considerado una acción absoluta dentro de una serie. ¿Cuál es su "tiempo" entonces? Quizás se podría hermanar con ese tiempo sin temporalidad del aoristo (*aoristos*), el tiempo verbal de las lenguas indoeuropeas antiguas, en especial del griego clásico, que expresa una acción pretérita sin hacer referencia a su duración ni a su posición con respecto a otra acción. Por decirlo de otro modo, el aoristo es el carácter absoluto del acaecer, lo "sin-horizonte", aquello no determinado o delimitado.

Esta suspensión del tiempo que adquiere, por un lado, una naturaleza absoluta y, por otro, le permite hablar de la contemporaneidad sin privilegiar un momento concreto, es lo que consigue al elaborar una personal "estética del archivo", que tiene como formas privilegiadas la instalación artística y el libro.

elements used with intention and meaning, leading to the appearance of new possible ways of resemanticizing images.

This use of photography in Rosell Meseguer's work is confirmed by María Arregui as a process of "contextualization of present history" and of "recontextualization of the past," drawing attention to the central role of photographic processes in her work in relation to a "temporal/atemporal space." Moreover, "being aware of the non-existence of absolute truths and realities, this recovery and reinterpretation of that knowledge recalls the idea mentioned by the philosopher Monroe Beardsley, that images do not act as vehicles for information about the world that is false or true, but rather that works of art have more to do with creating an aesthetic experience."

In fact, the aesthetic is finally constituted as an aim, although it is put into effect in Rosell Meseguer's work in a way that establishes a remarkable laboratory of thought. If this is the time of art, to recall Augé, the past, recontextualized, loses part of its essence, being shown in many cases with deliberate temporal indeterminacy, so that it ceases to be characterized as something past and comes to be considered as an absolute action within a series. What, then, is its "time"? Perhaps it could be equated with that non-temporal time of the aorist (*aoristos*), the verb tense in ancient Indo-European languages, especially Classical Greek, that expresses a past action without making reference to its duration or its position relative to another action. In other words, the aorist is the absolute nature of happening, the horizonless, that which is not determined or delimited.

This suspension of time, which, on the one hand, acquires an absolute nature, and on the other, enables it to speak of contemporaneity without privileging a specific moment, is what she achieves by developing a personal "aesthetic of the archive," whose favoured forms are the art installation and the book.

## **Modus operandi: el archivo como matriz**

Hablar de estéticas del archivo abre un vasto panorama que ha conocido una amplia bibliografía, sobre todo a lo largo del último cuarto de siglo. Todas sus maneras suelen tener en común la investigación y la documentación en su centro, además de buscar la interdisciplinariedad, para activar procesos de reinterpretación histórica o de memoria personal o colectiva, que con frecuencia desarrollan procesos críticos, y donde la presentación visual suele abundar en vitrinas, paneles informativos, collages e instalaciones con documentos de diversa naturaleza.

Si pensamos en artistas representativos de estas estéticas del archivo, es muy probable que Christian Boltanski sea uno de los primeros nombres que vengan a la cabeza, junto con otros como Hannah Höch o Marcel Duchamp. En Boltanski la dialéctica entre memoria y ausencia conduce a reflexiones sobre la muerte y la vulnerabilidad, principalmente en torno a eventos colectivos traumáticos, acudiendo a archivos personales y, sobre todo, a fotografías y objetos encontrados que evocan la falta de personas, aunque trascendiendo lo particular para hablar de temas universales.

Si comparamos la obra de este clásico con la de Rosell Meseguer, aparecen varias diferencias significativas. En primer lugar, si bien su mirada arqueológica hacia la ruina y lugares abandonados podría acercarse a argumentos del interés de Boltanski, en realidad, la muerte y la ausencia quedan en segundo plano frente a un enfoque donde la historia, la geopolítica y la identidad se presentan de forma más preeminente. Además, la artista española adquiere una metodología interdisciplinar y una variedad de medios que tienden más a una resemanticización de los materiales pasados y a interpretaciones polisémicas. Esto puede conducir igualmente a plantear campos de reflexión, aunque en este caso desde lo personal a lo colectivo. Por último, la obra de Rosell Meseguer aborda la memoria y

## **Modus Operandi: The Archive as a Matrix**

Talking about the aesthetics of the archive opens up a vast field which has generated an extensive bibliography, especially during the last quarter of a century. Research and documentation tend to be common features at the centre of all their approaches, as well as a search for interdisciplinarity, to activate processes of historical reinterpretation or of personal or collective memory, which frequently develop critical procedures. There is usually abundant visual presentation in showcases, information panels, collages and installations, with documents of various kinds.

If we think of artists representative of these aesthetics of the archive, one of the first names that come to mind will very probably be Christian Boltanski, along with others such as Hannah Höch and Marcel Duchamp. In Boltanski, the dialectic between memory and absence leads to reflections on death and vulnerability, mainly in relation to traumatic collective events, drawing on personal archives and especially on photographs and found objects that evoke people's absence, albeit transcending the particular to speak of universal themes.

If we compare the work of this classic artist with that of Rosell Meseguer, several significant differences emerge. Firstly, although her archaeological gaze directed towards ruins and abandoned places might be close to topics that interested Boltanski, death and absence actually take second place to an approach in which history, geopolitics and identity are presented more prominently. Moreover, she adopts an interdisciplinary methodology and a variety of means that tend more towards resemanticization of past materials and polysemic interpretations. This can also lead to suggesting fields for reflection, though in this case from the personal to the collective. Finally, Rosell Meseguer's work addresses memory and history without drama or trauma taking on the central role they play in Boltanski's art.

On the other hand, the Internet is now the great open encyclopaedia and many archival

la historia sin que el drama o el trauma adquieran el protagonismo presente en la obra del artista francés.

Por otro lado, hoy es Internet la gran enciclopedia abierta y son muchas las estéticas de archivo que han aparecido en este contexto. La propia Rosell Meseguer ha extraído de la red muchos archivos, especialmente sobre espionaje tecnológico e historia para la serie *OVNI Archive*, sin embargo, las estéticas de archivo online no son del interés de Rosell Meseguer, que prefiere fosilizar un momento para su estudio, habitando los dos lugares de archivo por excelencia a lo largo de la historia: el museo y la biblioteca. No sucumbe, pues, a una pulsión enciclopedista infinita, que puede llevar al actual abismo del delirio cuantitativo. No obstante, no abandona el sueño ilustrado de acaparar el saber y se relaciona constantemente con aquellos lugares que representan simbólicamente el ideal humanista.

Además, esta corriente es evidente que tiene ilustres precedentes, como el *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, que tanta fascinación despertó en la artista y cuyas conexiones son parecidas a las que establece en muchas de sus obras. Sin embargo, su trabajo es frecuente que sea contextualizado dentro de la actual promoción de proyectos de memoria colectiva, que viven de un "impulso archivista" —como ya observó Hal Foster— donde más que lo real, aparece en escena lo referencial.

La deriva de estos argumentos puede llevar incluso a una ética de la visión, a la que Rosell Meseguer colaboraría activamente, una vez que constatamos que la realidad es sustituida por sus imágenes; como si resonara Nietzsche ligeramente modificado: no hay hechos, tan sólo representaciones. No todos los exegetas de su obra lo entienden así, porque asumir esta posición radicalmente podría derivar a un alejamiento del positivismo en pro de un perspectivismo que abre las puertas a lo personal y lo ficcional. Sin embargo, es la línea principal que se va a emprender en este caso.

En España uno de los principales referentes para abordar las estéticas del archivo es Jorge Blasco, quien desarrolló entre el año 2000 y el 2005 uno de los proyectos más interesantes sobre este fenómeno: *Culturas de archivo*, como bien han constatado historiadores como Anna M. Guasch. Este proyecto estudia las estrategias de construcción-destrucción del archivo, sus prácticas de producción de sentido, que implican la creación de realidad desde su clasificación, gestión y representación, haciendo especial hincapié en la condición represora del archivo, aunque sin olvidar su dimensión como testigo.

En el caso de Rosell Meseguer, es revelador el texto de Jorge Blasco sobre su obra recogido

aesthetics have appeared in this context. Rosell Meseguer herself has extracted many archives from the Web, especially on technological espionage and history for the *OVNI Archive* [*UFO Archive*] series. However, online aesthetics of the archive are not what interests this artist, who prefers to fossilize a moment in order to study it, inhabiting the two places that have been the quintessential archival locations throughout history: the museum and the library. She does not succumb, therefore, to an infinite encyclopaedic impulse that could lead to the current abyss of quantitative frenzy. Nevertheless, she does not abandon the Enlightenment dream of encompassing all knowledge and constantly engages with places that symbolically represent the humanist ideal.

This tendency, moreover, obviously has illustrious precedents, such as Aby Warburg's *Atlas Mnemosyne*, which so fascinated this artist and whose connections are similar to those established in many of her works. However, her art is frequently contextualized within the current promotion of collective memory projects, which depend on an "archival impulse" — as Hal Foster observed — where it is the referential rather than the real that is put before us.

The drift of these arguments may even lead to an ethics of vision, in which Rosell Meseguer is considered to be actively collaborating, once we observe that reality is replaced by its images, like a slightly modified echo of Nietzsche: there are no facts, only representations. Not all interpreters of her work see it like that, because to adopt this position in a radical form could lead to a turning away from positivism in favour of a perspectivism that opens the door to the personal and the fictional. However, it is the main line that is to be taken in this case.

In Spain, one of the leading figures for addressing the aesthetics of the archive is Jorge Blasco, who between 2000 and 2005 developed one of the most interesting projects on this phenomenon: *Culturas de archivo* [Archive Cultures], as historians such as Anna M. Guasch have rightly observed. This project studies the strategies of construction/destruction of the archive, its practices of producing meaning, involving the creation of reality through its classification, management and representation, with special emphasis on the repressive nature of archives, though without forgetting their role as witnesses.

In the case of Rosell Meseguer, Jorge Blasco's text on her work, partially reproduced in *Tierra en blanco*, is revealing, as it emphasizes how the archive is primarily an aesthetic strategy, which does not describe the archives or adhere to a classification system in most cases (these assessments were written before *Qua-dra Minerale* [Mineral Quadrant]), implying that

parcialmente en *Tierra en blanco*, puesto que enfatiza cómo el archivo es principalmente una estrategia estética, que no describiría los archivos ni atendería a un cuadro de clasificación en la mayoría de los casos —*Qua-dra Minerale* es posterior a estas apreciaciones—, lo que implica que el espectador carezca de los instrumentos de recuperación necesarios para identificar totalmente la información expuesta. Esto no es un defecto, al contrario, es un activador de la imaginación del público y un potenciador de interpretaciones, que no pretende agotar la obra dentro de un argumento concreto, pudiendo ser el iniciador de una serie, pero sin el objetivo de un mensaje determinado.

Encontramos entonces una puesta en escena museográfica prestada de las ciencias naturales —como aprecia Justo Pastor Mellado—, aunque «la propia Rosell Meseguer encubre el itinerario de su búsqueda, "deslocalizando" su objeto (...) todos sus montajes operan desde la exhibición no ya de un archivo, sino de la concreción de un deseo de archivo, para servir de superficie de reparación a una verdad remitida a lo verosímil de su tardanza en manifestarse como necesidad».

Esto es evidente en la mayoría de sus series y exposiciones, además de las destacadas en esta retrospectiva. Un ejemplo temprano de ello es la exquisita *Demande de consultation* (2003-2008), que tiene su origen en la "solicitud de consulta" que se debía llenar en la Biblioteca Kandinsky del Centro Georges Pompidou de París. En ella se concentra el citado uso de la fotografía, el uso de mapas para articular varios elementos, la esencia de acudir a fuentes documentales, el panorama infinito que se abre al investigar y esa mirada arqueológica como forma de adentrarse en la sustancia de las cosas. En este proyecto ya confiesa un aspecto clave, al describirlo como «una tela de mentiras —*tissu de mensonges*— y verdades», una perspectiva que le ayuda a afrontar el pluralismo de la ciudad, sus diversas facetas y estratos.

Otras series, como la citada *Roma versus Carthagónova*, donde Wendy Navarro señala precisamente la condición de archivo de "imágenes propias y apropiadas", *OVNI Archive* (2007-2017), *Mc City* (2010-2014), *Real Estates/Levels* (2010-2014), creada con Gean Moreno y Adler Guerrier, *Mocha Island* (2010-2014), concebida para Manifesta 2010 como un archivo infinito y en proceso, o *Lo invisible* (2010-2018), no hacen más que confirmar —además de los tiempos lentos de recopilación del archivo— un *modus operandi* fundamental para la artista. Queda así determinado para el resto de series hasta nuestros días, independientemente de la forma que adquieran, creando tipologías y perspectivas

the viewer lacks the necessary retrieval tools to fully identify the information displayed. This is not a defect; on the contrary, it activates the public's imagination and stimulates interpretations, without aiming to exhaust the work within a specific argument, and may initiate a series, but without the objective of a particular message.

We therefore find a museographic mise en scène borrowed from the natural sciences — as Justo Pastor notes — although "Rosell Meseguer herself conceals the itinerary of her search, 'delocalising' her object [...] all her montages operate not only through exhibiting an archive, but through materially realising a desire for an archive, to serve as a surface of reparation for a truth with reference to the plausibility of its delay in manifesting itself as a necessity."

This is obvious in most of her series and exhibitions, as well as those highlighted in this retrospective. An early example is the exquisite *Demande de consultation* (2003–08), which originated in the "consultation request" that has to be filled out at the Kandinsky Library in the Georges Pompidou Centre in Paris. It contains, in concentrated form, the above-mentioned use of photography, the use of maps to articulate various elements, the essence of drawing on documentary sources, the infinite vista that opens up when researching, and that archaeological gaze as a way of getting into the substance of things. In this project she already admits to a key issue, in describing it as "a web of lies — *tissu de mensonges* — and truths," a perspective that helps her to address the pluralism of the city, its variety of facets and strata.

Other series, such as the above-mentioned *Roma versus Carthagónova*, where Wendy Navarro points out precisely the archival nature of "[her] own and appropriated images," *OVNI Archive* (2007–17), *Mc City* (2010–14), *Real Estates/Levels* (2010-14), created with Gean Moreno and Adler Guerrier, *Mocha Island* (2010–14), conceived for Manifesta 2010 as an infinite archive in progress, and *Lo invisible* [*The Invisible*] (2010–18), merely confirm a modus operandi essential to the artist — as well as the slow compilation times of the archive. It is thus established for the other series up to the present day, regardless of the form they take, creating unique typologies and perspectives on contemporary political issues and also fascinating dialogues with other collections and contexts.

Moreover, they confirm this "fictional" character, particularly evident in *OVNI Archive*, which is connected with the Cold War and with assassinations of spies such as Aleksandr Litvinenko, in order to go further and activate the metanarrative aspect, in which the archive is at the service of a diegetic position. This is also recognized by Olga Fernández López: "The archive is not a means of uncovering a hidden truth, but rather,

singulares sobre temas políticos contemporáneos y también fascinantes diálogos con otras colecciones y contextos.

Además, confirman ese carácter "ficcional", que es sobre todo evidente en *OVNI Archive*, que enlaza con la Guerra Fría y con asesinatos de espías como Aleksandr Litvinenko, para ir más allá y activar ese carácter metanarrativo donde el archivo está al servicio de una posición diegética. Así lo reconoce también Olga Fernández López: «El archivo no es un medio para desvelar una verdad oculta, sino que, constituido como proceso y fin, contribuye a reforzar el mito –no responde a una necesidad histórica, sino imaginaria, alegórica».

Su aparente investigación aséptica, científica, no conduce, pues, a objetividad alguna, sino hacia la poética de lo ficcional como estímulo para la imaginación, dentro de una dialéctica que trasluce el carácter constructivo del discurso, por encima de la legitimidad de unos hechos incuestionables. Walter Benjamin ya contaba que «articular históricamente lo pasado no significa conocerlo *tal y como verdaderamente fue* (...) significa adueñarse de un recuerdo tal y como relumbra en un instante de peligro».

Aquí están implicados los recuerdos de la artista y su capacidad para trascender la inmediatez, logrando hablar de procesos contemporáneos más complejos. Cada serie juega así con habilidad a mostrar un supuesto literalismo y una objetividad, que, en cambio, no quiere más que sugerir una atmósfera para activar la imaginación del espectador.

En efecto, Rosell Meseguer sabe muy bien que queda atrás la gran Historia, por lo que nos aferramos a lo único que realmente tenemos, "historias", relatos, que, vistos bajo esta óptica, reivindican el poder de la ficción (del verbo latino *fingere* se deriva su significado como "modelar, formar, representar", y de ahí "preparar, imaginar, disfrazar, suponer...") como forma de reconstrucción histórica. Tal y como expuso Slavoj Žižek, son precisamente las ficciones lo que nos permite estructurar nuestra experiencia de lo real.

En cualquier caso, la idea de que hay un componente narrativo, imaginativo, en la construcción del discurso histórico no es nueva: Ricoeur hizo patente que sin la ordenación o configuración temporal de la vivencia (esto es, el establecimiento de estructuras narrativas en las que, inevitablemente, entra en juego la imaginación), es imposible entender el mundo, producir una experiencia a partir de lo vivido, tanto si el registro elegido es el de la ficción o el del relato histórico. Como si de una representación teatral se tratara, se suspende la distinción entre lo real y lo ilusorio, siendo conscientes de que todo documento es mirada y, por tanto, subjetividad y construcción.

established as a process and an aim, it helps to reinforce the myth — it responds not to a historical but to an imaginary, allegorical need."

Her apparently sterile scientific research, therefore, does not lead to any objectivity, but towards the poetics of the fictional as a stimulus for the imagination, within a dialectic that reveals the constructive nature of the discourse, over and above the legitimacy of a set of unquestionable facts. Walter Benjamin once wrote that "to articulate the past historically does not mean to recognize it 'the way it really was' [...]. It means to seize hold of a memory as it flashes up at a moment of danger."

Here the artist's memories and her ability to transcend immediacy are engaged, managing to speak of more complex contemporary processes. So each series skilfully plays at showing a supposed literalism and objectivity, which, however, merely aims to suggest an atmosphere to activate the viewer's imagination.

Indeed, Rosell Meseguer knows very well that History with a capital H is a thing of the past, so we cling to the only thing we really have: "histories," stories, which, seen from this perspective, assert the power of fiction (from the Latin verb *fingere* is derived its meaning as "to model, form, represent," and from there "to prepare, imagine, disguise, suppose...") as a form of historical reconstruction. As Slavoj Žižek has argued, it is precisely fictions that enable us to structure our experience of the real.

In any case, the idea that there is a narrative, imaginative component in the construction of historical discourse is not new: Ricoeur made it clear that without the ordering or temporal configuration of experience (in other words, the establishment of narrative structures, in which the imagination inevitably comes into play) it is impossible to understand the world, to produce an experience from what we have lived through, whether the chosen register is that of fiction or historical narrative. As in a theatrical performance, the distinction between the real and the illusory is suspended, and we are aware that every document is a particular way of looking, and is therefore subjectivity and construction.

María Arregui adopts a similar interpretation when she states that in Meseguer's work "not everything is true and yet nothing is false, because she shows a reality, even if it did not take place in a particular time or space, acquiring a new dimension where it coexists with fiction."

Thus, understanding Rosell Meseguer's work according to this archival logic involves emphasising how the image becomes narrative, and in this transition we discover a discourse in which artistic fiction is not opposed to what is true, but to true and false equally. Similarly, the reference is understood here as a fact from the past that serves, nebulously, to reveal the

María Arregui también lo interpreta de este modo cuando afirma que «en su trabajo no todo es cierto y nada es falso, porque ella muestra una realidad, aunque esta no hubiera tenido lugar en un tiempo o un espacio, adquiriendo una nueva dimensión donde convive con la ficción».

De esta manera, comprender la obra de Rosell Meseguer bajo esta lógica del archivo implica enfatizar cómo la imagen se hace relato y, en el tránsito, descubrimos un discurso donde la ficción artística no se opone a lo verdadero, sino a verdadero y falso por igual. Asimismo, la referencia es entendida aquí como un hecho del pasado que, nebuloso, sirve para revelar la opacidad de una sociedad que sigue necesitando la ilusión de la verdad y de la seguridad.

Rosell Meseguer reanima así lo pretérito y sus fragmentos, consciente de que todo archivo es un lugar de autoridad, una estrategia de producción de sentido, y en el proceso de acumulación que da lugar al mismo, rechaza la idea de archivo como mero recipiente, para compartir su valor como elemento de comunicación.

Tal y como advierte Ingrid Guardiola, en un mundo donde hay más imágenes que recuerdos, necesitamos ser conscientes de que lo primordial ya no es tener al alcance lo que se busca, sino discriminar qué es importante. Rosell Meseguer nos lo recuerda, sin olvidar la relevancia que tiene el modo en el que se lleva a cabo. Por ello, no se deja arrastrar por corrientes donde la artesanía analógica no tenga lugar, porque es crucial no perder de vista el origen de las cosas.

En efecto, hay que pensar el uso que hacemos de la información y buscar significados que conduzcan a generar conocimiento, evitando perecer en un océano de indiferencia, al mismo tiempo que pensamos en cómo todo ello construye un imaginario que nos posiciona de una manera determinada en el mundo.

En definitiva, esta elección es realizada por Rosell Meseguer adoptando el archivo como matriz, tanto en su acepción de "útero", que le permite concebir nuevas perspectivas, como en el sentido de "molde" donde se funden los metales o con el que se da forma a algo. Por tanto, es un medio al servicio de una idea, donde tienen cabida una gran riqueza de formas y, sobre todo, de combinaciones de elementos. Cada instalación se convierte así en un "sistema" donde lo relevante no son los elementos singulares, sino la relación entre los mismos, porque —como muestra el origen griego de la palabra— es un "orden", un "orden del mundo".

opacity of a society that still needs the illusion of truth and certainty.

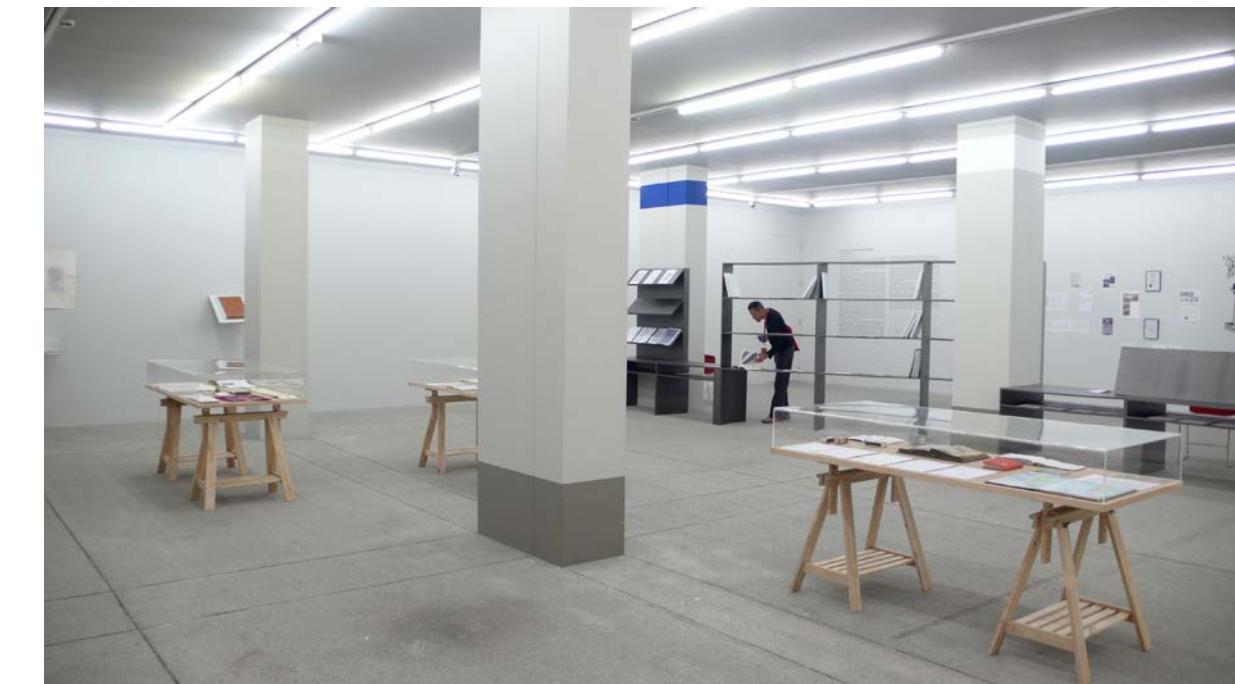
Rosell Meseguer thereby reanimates what is past and its fragments, conscious that every archive is a place of authority, a strategy for producing meaning, and in the process of accumulation that gives rise to it she rejects the idea of the archive as a mere container, in favour of conveying its value as a means of communication.

As Ingrid Guardiola notes, in a world where there are more images than memories we need to be aware that the first priority is no longer to have what we are looking for within reach, but to discriminate what is important. Rosell Meseguer reminds us of this, without forgetting the significance of how it is done. For this reason, she does not allow herself to be swept along by currents in which analogical craftsmanship has no place, because it is crucial that we should not lose sight of the origin of things.

Indeed, we must think about the use we make of information and look for meanings conducive to generating knowledge, so that we avoid perishing in an ocean of indifference, while thinking at the same time about how all this constructs an imaginary that situates us in the world in a particular way.

In short, this choice is made by Rosell Meseguer by adopting the archive as a matrix, both in its etymological meaning of a womb, which enables her to conceive new perspectives, and in the sense of a mould, in which metals are cast or something is given shape. It is therefore a medium at the service of an idea, which can accommodate a great wealth of forms, and especially of combinations of elements. Each installation thus becomes a "system" in which what is important is not the individual elements but how they are related to each other, because —as the Greek origin of the word shows — it is an "order," an "order of the world."





## **Modus operandi: la centralidad del libro**

Susan Sontag realizó una afirmación que puede ayudarnos a unir los dos apartados anteriores y adentrarnos en el siguiente: «Mallarmé dijo que todo en el mundo existe con la intención de terminar en un libro. Hoy todo existe para terminar en una fotografía». Esta conciencia hizo que Rosell Meseguer iniciara el camino de su contemporaneidad con la fotografía como primer instrumento, sin embargo, como se ha mostrado, el medio no es lo importante, sino su condición de coleccionista de fotos, postales, rocas y objetos varios para acabar construyendo un archivo.

Como se ha afirmado con anterioridad, museos y bibliotecas son los lugares del saber y la memoria, los espacios donde se ha acumulado el conocimiento. En ambos destaca ahora una forma: la del libro. Esto es evidente en los libros de artista de Rosell Meseguer, que ya desde *Roma versus Carthagónova* realiza, y de los que da prueba *Tierra en blanco*, procedentes de la colección del IVAM. Es un formato que ha trabajado durante muchos años y que responde perfectamente a «este espíritu de archivo y de almacén icónico, que va construyendo a través de sus viajes (inmóviles y exteriores) (...) notables piezas plásticas albergan en sus páginas, como si fueran una suerte de vitrinas expositivas (otra mecánica de muestra que, por cierto, también emplea aquí) los más variados y diversos registros documentales y visuales» —como reconoce Francisco Carpio—.

Esta práctica se remonta a 1995, con un proyecto temprano llamado *Embrión*, que consta de bocetos encuadrados y donde se aprecia el germen de su propio proceso creativo. Como aprecia María Arregui: «La analogía entre la vida humana y la vida de obra se entiende por los vínculos que se establecen entre el momento de la concepción y todo el tiempo que conlleva su crecimiento». Aquí ya está esa pulsión archivística como matriz del desarrollo de un trabajo de investigación,

## **Modus Operandi: The Centrality of the Book**

Susan Sontag made a statement that may help us to link the two previous sections together and embark upon the next one: "Mallarmé said that everything in the world exists in order to end in a book. Today everything exists to end in a photograph." This awareness made Rosell Meseguer set out on the path of her contemporaneity with photography as her first instrument; however, as has been shown, what matters is not the medium, but rather her position as a collector of photos, postcards, rocks and various objects with which to end up constructing an archive.

As has already been stated, museums and libraries are the sites of learning and memory, the spaces where knowledge has been accumulated. Both now have a quintessential form: the book. This is clear in Rosell Meseguer's artist's books, which she has been producing ever since *Roma versus Carthagónova* and of which *Tierra en blanco* provides evidence, from the IVAM collection. It is a format that she has been working on for many years and that perfectly reflects "this spirit of the archive and iconic store, which she has built up through her (interior and external) journeys [...]. Notable artistic pieces in themselves, they accommodate the most varied and diverse documentary and visual records within their pages, as if they were a kind of display case (another exhibition mechanism that is also employed here, by the way)," as Francisco Carpio acknowledges.

This practice dates back to 1995, with an early project called *Embrión [Embryo]*, consisting of bound sketches, in which the seed of its own creative process can be seen. As María Arregui observes: "the analogy between human life and the life of a work is understood from the links established between the moment of conception and all the time that its growth entails." Here, already, is that archival impulse as a matrix of the development of a research process, for which the book provides a format that is often partially visible in an exhibition context, but

que halla en el libro un formato a menudo parcialmente visible en un contexto expositivo, pero donde se desarrolla con todo su esplendor su afán coleccionista y su gusto estético. De ahí que se deban considerar piezas artísticas en sí mismas, reclamando más protagonismo del que han tenido hasta ahora.

Por otro lado, además de estos bellos archivos que son los libros de artista, ha frecuentado con asiduidad y constancia el arte de la intervención de libros ajenos, como son las guías de la Documenta de Kassel o la Bienal de Venecia. Otro proyecto en esta línea es la lectura de *The Politics of Friendship*, de Jacques Derrida, realizada para la Sala de Protocolo del MNCARS en 2014. En la última edición inglesa del pensador francés aprecian cómo la guerra y el afecto «operan como herramientas de percepción, haciendo que se reconozca el mundo de una manera particular» —como señala la propia artista—. En ella incluye artículos, ideas y otros elementos que remiten a temáticas de la Guerra Fría, conectando con *OVNI Archive*, el imperialismo y la economía en Latinoamérica, que enlaza también con sus *Tránsitos*, además de otros temas que hacen de esta intervención un microcosmos donde experimentar las relaciones que crean sus grandes instalaciones.

En cierto sentido, "deconstruye" los conceptos eje de Derrida para volver sin cesar sobre el libro, tal y como proponía el filósofo francés con su método, abriendo la puerta a una interpretación sin fin del texto. Asimismo, le permite establecer un diálogo más directo con un allende el libro, que encuentra en otros autores como José Ortega y Gasset o Reinhart Koselleck, para plantear de nuevo una reflexión sobre la "historia" —en todas sus acepciones— y nuestra posición frente a la contemporaneidad.

Pero si nos fijamos en su *modus operandi*: intervenir en el interior del libro y usar diversos marcadores para indicar conceptos clave de la publicación (tiempo [amarillo], reconstrucción del lenguaje —poesía— [rojo], política [azul] y amistad [verde]), permitiendo su más inmediata visualización, es evidente que está estableciendo una nueva estrategia de archivo sobre el libro. Por ello, sorprende la declaración de la artista: «En la práctica, más que proponer un dispositivo archivístico bien definido para hablar de artefactos políticos producidos por la historia, esta experiencia busca generar una serie de posibilidades para revisar su contenido: un emulador de "archivo-de-afectos", pensando como mecanismo avanzado, en el cual la documentación se valora por su habilidad de generar nuevas significaciones: indexar, traducir, capturar o desechar, entendidos como gestos inseparables de una lógica de manipulación, y que por lo tanto cuestionan al archivo como un territorio fijo de significado».

where her love of collecting and her aesthetic taste are developed in all their splendour. They should therefore be regarded as artistic pieces in their own right, demanding more prominence than they have had up till now.

Moreover, as well as these beautiful archives in the form of artist's books, she has diligently and assiduously practised the art of intervening in books by others, such as the guides to Documenta in Kassel or the Venice Biennale. Another project in this vein is the reading of *The Politics of Friendship*, by Jacques Derrida, produced for the Protocol Room at the Reina Sofía Museum (MNCARS) in 2014. In the latest English edition of the French thinker it is observed that war and affect "operate as tools of perception, making us recognize the world in a particular way," as the artist herself indicates. It includes articles, ideas and other elements that refer to Cold War themes, connecting with *OVNI Archive*, imperialism and the economy in Latin America, which also ties in with her *Tránsitos*, as well as other subjects that make this intervention a microcosm in which to experience the relationships created by her large installations.

In a sense, she "deconstructs" Derrida's central concepts, endlessly going back over the book, as Derrida himself proposed with his method, opening the door to an unending interpretation of the text. It also enables her to establish a more direct dialogue with a dimension beyond the book, which she finds in other authors such as José Ortega y Gasset and Reinhart Koselleck, to raise once again a reflection on "history" — in all its senses — and our position with respect to contemporaneity.

But if we focus on her modus operandi, intervening inside the book and using various markers to indicate key concepts of the publication (time [yellow], reconstruction of language: poetry [red], politics [blue] and friendship [green]), enabling them to be visualized more immediately, it is clear that she is establishing a new archive strategy on the book. Her statement is therefore surprising: "In practice, rather than proposing a well-defined archival device to talk about political artifacts produced by history, this experiment seeks to generate a series of possibilities for reviewing their content: an 'archive-of-affects' emulator, designed as an advanced mechanism, in which documentation is evaluated for its ability to generate new meanings: to index, translate, capture or discard, understood as actions inseparable from a logic of manipulation, and which therefore question the archive as a fixed territory of meaning."

In fact, rather than denying its action as an archive, what it asserts is the need for the archive not to be a watertight compartment; like the interpretation of reality. In this way, it allows change to be introduced without losing the virtues of

En realidad, más que negar su acción como archivo, lo que afirma es la necesidad de que el archivo no sea un compartimento estanco; como la interpretación de la realidad. De este modo, permite la introducción del cambio sin perder las virtudes de la ordenación sistemática. Además, se entiende así la interpretación de los argumentos abordados, de ahí que la obra no tenga propiamente un fin político, sino que más bien es signo de las cuestiones políticas analizadas. Toda la obra de Rosell Meseguer se convierte entonces en un intento de explicar las conexiones que rigen un contexto para que este indique un significado o un sentido, sin que el mensaje cierre el campo de las interpretaciones.

Así se muestra también en intervenciones en colecciones, de las que resulta especialmente lograda *De Re Metallica. Sobre los metales I* (2023) en la Fundación Lázaro Galdiano. En ella se establece un poético diálogo entre libros, fanzines y cuadernos de Rosell Meseguer –entre los que se halla la *Guía de mano petrográfica* (2019), creada para su exposición en el Museo Vostell de Malpartida– con más de una docena de libros de la Biblioteca Lázaro Galdiano –destacando el *De re metallica* de Georg Agricola, obra en latín impresa en Alemania a mediados del siglo XVI, donde se aborda en detalle el estado del arte de la minería, el refinado y la fundición de metales de la época–, a los que acompañan planchas de la colección de la artista y piezas de *Lo invisible*, así como su herbario de plantas industriales, para poner en evidencia que «los conceptos y temas clásicos son contemporáneos y universales».

Dentro de esta intervención, hay que destacar la presencia central de la publicación *Qudra Minerale* (2021), fruto de una Beca Botín en 2017. Se trata de un tomo enciclopédico de los elementos de la tabla periódica que explica la historia de cada mineral y los usos tecnológicos del mismo. Presta especial atención a los lantánidos o "tierras raras" (junto con el escandio y el itrio), describe algunos conceptos relacionados y una vez más aparece la memoria personal de la artista en forma de mapas, dibujos, fotografías y bocetos, que también hacen referencia a series anteriores como *Demande de consultation* y *Tránsitos. Del Mediterráneo al Pacífico* (2005-2024), junto a las derivas mineras a otras localizaciones, como Suecia. Este nuevo archivo da pie a ilustrar muchas curiosidades y a tratar las aplicaciones de los elementos en campos como la química, las bellas artes, la agricultura, la economía, la geología, las telecomunicaciones o la industria militar, para poner de manifiesto cuestiones coloniales o del actual liberalismo. Esta publicación puede ser considerada, pues, como el culmen de mucho de lo explicado, de

systematic order. Moreover, it explains the interpretation of the arguments addressed; this is why the work does not really have a political purpose, but is rather a sign of the political issues analysed. Every one of Rosell Meseguer's works thus becomes an attempt to explain the connections that govern a context so that the latter points to a significance or meaning, without the message closing the field of interpretations.

This is also displayed in her interventions in collections, among which *De Re Metallica. Sobre los metales I* (2023) at the Fundación Lázaro Galdiano is particularly successful. It establishes a poetic dialogue between books, fanzines and notebooks by Rosell Meseguer, including the *Guía de mano petrográfica [Petrography Handbook]* (2019), created for her exhibition at the Museo Vostell in Malpartida, with more than a dozen books from the Biblioteca Lázaro Galdiano, foremost among which is the *De re metallica* of Georgius Agricola, a work in Latin printed in Germany in the mid-sixteenth century, in which the state of the art in mining, refining and smelting metals at the time is addressed in detail. These books are accompanied by plates from the artist's collection and pieces from *Lo invisible*, as well as her herbarium of industrial plants, to highlight the fact that "classical concepts and themes are contemporary and universal."

Within this intervention, attention should be drawn to the central presence of the publication *Qudra Minerale* (2021), the product of a Botín grant in 2017. This is an encyclopaedic volume of the elements of the periodic table which explains the history of each mineral and its technological uses. It focuses particularly on the lanthanides or "rare earths" (along with scandium and yttrium) and describes some related concepts; once again, the artist's personal memory appears in the form of maps, drawings, photographs and sketches, which also refer to previous series such as *Demande de consultation* and *Tránsitos. Del Mediterráneo al Pacífico* (2005-24), together with mining detours to other locations, such as Sweden. This new archive leads her to illustrate many curiosities and address the applications of the elements in a range of fields: chemistry, the fine arts, agriculture, the economy, geology, telecommunications and the arms industry, to reveal issues relating to colonialism and current liberalism. This publication can therefore be regarded as the culmination of much of what has been explained, which is why it has been given special prominence in the selection of texts.

This book, as a compendium of her work to date and the main reflection of her current concerns, is also an indispensable reference for the exhibition, as will be explained in the last section. First, however, it is worth taking stock

ahí que en la selección de textos se le haya dado un protagonismo especial.

Este libro, como compendio de su trabajo hasta ahora y reflejo principal de sus preocupaciones actuales, es una referencia indispensable también para la exposición, como se explicará en el último apartado. No obstante, antes conviene hacer un balance de este formato como estrategia expresiva dentro de la trayectoria de Rosell Meseguer.

No hemos abordado aquí los catálogos, de cuyos textos dan prueba los próximos capítulos con la intención de construir un corpus teórico plural que muestre varias perspectivas del trabajo de Rosell Meseguer. Antes de llegar a ellos, quería recordar las *Panizzi Lectures* (1985) del influyente Don McKenzie, donde reflexionó sobre qué reconocemos como "texto" y la necesidad de subrayar con decisión que las formas afectan al significado. Centrándonos en la primera consideración, McKenzie defendía que hay textos que no suponen ningún uso de lenguaje verbal: la imagen, el mapa, la partitura, el territorio mismo cuando se le otorga significado, estableciendo que son textos "no verbales". Todos ellos son producciones simbólicas que han sido creadas a partir de relaciones entre signos que forman un sistema y cuyo sentido es definido por convención.

Lo significativo que señala Chartier, teniendo en cuenta ambas consideraciones, es la trascendencia que tuvieron estas lecciones a la hora de considerar qué debía ser conservado en una biblioteca, ya que ampliaba la necesidad de conservación a obras que no eran libros y planteaba la necesidad de no desprenderse de originales, a pesar de su registro fotográfico. Traigo a colación esta reflexión porque, igual que McKenzie abrió las bibliotecas a más formas que el libro, Rosell Meseguer recoge este espíritu abordando nuevos comportamientos expositivos que repiensan el "espacio expositivo" y la idea de libro y archivo, yendo más allá del espacio unificado y continuo, definido por la página y el cuadro, y con él, un pensamiento lineal, uniforme y homogéneo –como demostró Marshall McLuhan–.

Esto quizás nos permita activar la necesaria reflexión sobre los procesos culturales contemporáneos, especialmente acerca de la relación entre nuevas experiencias y nuevos lenguajes.

Asimismo, permaneciendo aún en un ámbito literario, desde el que aplicar enseñanzas al campo de las artes visuales, en el trabajo de Rosell Meseguer parecen fundirse dos tendencias que Tsvetan Todorov entendía separadas: por un lado, las "figuras del discurso", es decir, la continuidad, la regularidad, la concen-

of this format as an expressive strategy within Rosell Meseguer's work over her career.

We have not discussed the catalogues, the texts of which are illustrated in the following chapters, with the intention of constructing a plural theoretical corpus that shows various perspectives on Rosell Meseguer's work. Before turning to them, I would like to recall the *Panizzi Lectures* (1985) by the influential scholar Don McKenzie, where he reflected on what we recognize as "texts" and the need to emphasize resolutely that forms affect meaning. Focusing on the first issue, McKenzie argued that there are texts that do not involve any use of verbal language: images, maps, musical scores, territory itself when meaning is ascribed to it, establishing that they are "non-verbal" texts. They are all symbolic productions created from relationships between signs that form a system and whose meaning is defined by convention.

The significant point highlighted by Chartier, taking account of both issues, is how important these lectures were when considering what should be kept in a library, as they extended the need for preservation to works that were not books and argued the importance of not dispensing with originals, despite the presence of photographic records. I raise this consideration because just as McKenzie opened libraries to forms other than books, Rosell Meseguer takes up the spirit of this approach by addressing new exhibition practices that rethink the "exhibition space" and the idea of the book and the archive, going beyond the unified, continuous space, defined by page and picture, and with it, linear, uniform, homogeneous thought, as Marshall McLuhan demonstrated.

This perhaps enables us to activate the necessary reflection on contemporary cultural processes, especially concerning the relationship between new experiences and new forms of language.

In addition, still remaining in the literary sphere, from which to apply lessons to the field of the visual arts, Rosell Meseguer's work seems to merge two tendencies that Tsvetan Todorov saw as separate: on the one hand, "figures of discourse", that is, continuity, regularity, concentration and equilibrium, and on the other, fragmentation, dispersion and heterogeneity, all of which are "figures of the gaze". But why should we opt for just one type of figure? Rosell Meseguer shows, in a remarkable way, how a format such as the book, which tradition locates in the sphere of discourse, can also be the ideal container to give a new order to the fragments of the world that she collects.

"Figures of discourse" — characteristic of science — always offer a specific context of reference, to identify the sources and settings of each element, because the important thing

44



45



tración y el equilibrio; y, por otro, el fragmento, la dispersión y la heterogeneidad, todas ellas "figuras de la mirada". ¿Pero por qué se ha de optar por un único tipo de figura? Rosell Meseguer muestra extraordinariamente cómo un formato como el del libro, que la tradición sitúa en el ámbito del discurso, también puede ser el contenedor idóneo para dar un nuevo orden a los fragmentos de mundo que colecciona.

Las "figuras del discurso" –propias de la ciencia– ofrecen siempre un contexto de referencia concreto, para identificar las fuentes y ambientes de cada elemento, porque lo importante es buscar la claridad y la evidencia. Sin embargo –tal y como ya señaló Jorge Blasco–, aparece otra lógica en la obra de la artista, ligada a la imaginación y a la apertura de las interpretaciones, más que a la comunicación de un mensaje y posicionamiento determinados.

Podríamos denominarlo "enfoque diegético", propio de las "figuras de la mirada". Se caracterizaría por asumir el fragmento como elemento constitutivo de su "discurso", desplegando una vez más una reflexión sobre la propia forma de disponer la "historia". Al no ser territorio de evidencias, puede desplegar perplejidades, si bien no es este el fin. Igual que ocurrió con la ciencia, que pasó de ser una física de sólidos (determinista y mecanicista) a una de fluidos (probabilista), deja atrás la ilusión de universalidad y también la de una única línea causal de fenómenos.

Llegados hasta aquí, se hace evidente que lo fundamental no es historiar, sino hacer diágesis, para reflexionar sobre el modo en que los hechos son expuestos. Es una perspectiva que, por coherencia, debe estar presente en *Tierra en blanco*, como revisión y muestra de la trayectoria de Rosell Meseguer.

is to seek clarity and transparency. However, as Jorge Blasco has already pointed out, another logic emerges in Rosell Meseguer's work, linked to the imagination and to openness of interpretations, rather than to communicating a particular message and standpoint.

We could call it a "diegetic approach," typical of "figures of the gaze." It is characterized by adopting the fragment as a constituent element of its "discourse," exhibiting once again a reflection on the very way of arranging "history." Since it is not a territory of the obvious, it may display perplexities, though this is not its aim. Like science, which went from being a (deterministic and mechanistic) physics of solids to a (probabilistic) physics of fluids, it leaves the illusion of universality behind, and also that of a single line of causality of phenomena.

Having reached this point, it becomes clear that the essential thing is not to tell stories, but to create diegesis, to reflect on the way in which facts are presented. It is a perspective that must be present, for the sake of consistency, in *Tierra en blanco*, as a review and a display of Rosell Meseguer's career.

## Tierra en blanco

"Tierra en blanco" es una expresión que se puede interpretar de diversos modos, si bien se solía usar para aludir a la tierra en barbecho. Da nombre a la retrospectiva de media carrera de Rosell Meseguer, identificando lo más significativo de su trabajo hasta ahora, con las vistas puestas en su despliegue futuro. Para tal fin, se consideran varios contextos para su exhibición y registro, de la exposición en la Sala Verónicas al catálogo, que recoge una muestra del aparato teórico generado a lo largo de dos décadas en torno a su obra.

Como un eterno retorno, volvemos a recordar el descenso a la mina durante su infancia, que ha marcado su mirada e intereses. De ahí que el eje principal lo constituyan las investigaciones que elaboran un contemporáneo e internacional *De re metallica*. Esta base telúrica recorre en mayor o menor medida todas las series, siendo tras sus trabajos sobre minería abandonada cuando se ha sistematizado de forma más explícita con *Carbón dulce* (2016), *Quadra Minerale* (2021) y *Tierras raras* (2017-2024).

Es esta vinculación con la tierra la que da cuerpo al proyecto *Tierra en blanco*, dividiendo el porvenir desde la propia explicación que ofrece la artista de *Tierras raras*: «Expande la lectura geopolítica del tema y las problemáticas derivadas de la misma –tecnología, economía y sociedad». Así se pone de manifiesto en los textos de Blanca de la Torre y Fernando Gómez de la Cuesta –que reproducimos íntegros en esta publicación–, donde destacan la investigación realizada, el formato elegido y su propensión a una lectura vinculada a la sostenibilidad medioambiental y una sensibilidad descolonizadora, en la línea de citas internacionales como las últimas Bienales de Venecia, especialmente la de Lesley Lokko (2023), y otros proyectos internacionales sobre las políticas de extracción, como *Non-Extractive Architecture* (2021-2022), promovido por V-A-C Zattere.

## Tierra en blanco

*Tierra en blanco* is an expression that can be interpreted in various ways, although it was formerly used to refer to fallow land. It is the title of Rosell Meseguer's mid-career retrospective, identifying the most significant features of her work so far, with an eye to its future development. For this purpose, several contexts are considered for exhibiting and recording it, from the exhibition in Sala Verónicas to the catalogue, which contains a sample of the theoretical apparatus generated over the course of two decades around her work.

Like an eternal return, we recall once again her descent into the mine as a child, which has marked her vision and interests. Consequently, the main axis consists of the research that has produced a contemporary international *De re metallica*. This telluric foundation runs through every series to a greater or lesser degree and has been more explicitly systematized after her works on abandoned mining, with *Carbón dulce* [*Sweet Coal*] (2016), *Quadra Minerale* (2021) and *Tierras raras* [*Rare Earths*] (2017-24).

It is this connection with the earth that gives shape to the *Tierra en blanco* project, glimpsing the future through the very explanation offered by the author of *Tierras raras*: "It expands the geopolitical reading of the subject and the problems derived from that reading: technology, economy and society." This is revealed in the texts by Blanca de la Torre and Fernando Gómez de la Cuesta — reproduced in full in this publication — where they highlight the research carried out, the format chosen and her propensity for a reading linked to environmental sustainability and a decolonizing sensibility, in line with international events such as the most recent Venice Biennales, especially that of Lesley Lokko (2023), and other international projects on the politics of extraction, such as *Non-Extractive Architecture* (2021-22), promoted by V-A-C Zattere.

Nevertheless, in Rosell Meseguer's various journeys through the history of minerals she

No obstante, en los diversos recorridos de Rosell Meseguer por la historia mineral se cuida mucho de caer en una simplificación donde las éticas se impongan a las estéticas, aprovechando ahora al máximo las gamas cromáticas de cada mineral en su dimensión expositiva. No por obvio, debe descuidarse este aspecto, porque la atención por los elementos de la tabla periódica puede conducir a la fascinación por un orden cósmico, a sentir que todo el universo está ahí encerrado, presentándose ante nuestros ojos un inmenso horizonte de realidad y, sobre todo, de belleza.

En efecto, no se debe perder de vista esa parte poética que ya estaba presente en el *De re metallica* (1568), de Bernardo Pérez de Vargas, cuando recordaba los fenómenos de la naturaleza en boca de Virgilio y definía la Física como «la ciencia especulativa de las cosas naturales», ostentando un encanto por el material que siempre ha reconocido Rosell Meseguer.

Este aspecto establece una afinidad con otros pensadores, como Roger Caillois y su sorprendente *Piedras*. Marguerite Yourcenar distingue –en el prólogo de la edición italiana– su «búsqueda de una sustancia menos efímera, de una materia pura. Y lo encuentra en el universo de las piedras». En efecto, también Emil Cioran –en el prólogo a la edición original– describe esa «fascinación del material» como exploración y nostalgia de lo primordial, para «convertirse en contemporáneo de lo inmemorial: ese es el propósito de este mineralogista (...) La búsqueda de los comienzos es la más importante de todas cuantas pueden emprenderse».

Quizás se podrían aplicar estas descripciones a Rosell Meseguer, quien ha probado a recrear estas maravillas petrificadas por medio de su mirada arqueológica a lo contemporáneo, siempre marcada por su descender al viento de la tierra. En cualquier caso, lo que sí reconocen, sin duda, tanto nuestra artista como Caillois es el asombro por la íntima belleza de estos minerales. Antes de ellos tantos otros los clasificaron, destacando Aldrovandi y Kircher entre ellos; otros muchos admiraron su belleza, «no como piedras, sino como pinturas», como Rodolfo II en Praga; y de ello han escrito otros, como Jurgis Baltrušaitis, quien citó numerosos ejemplos de colecciones públicas y privadas en las que se atesoraban preciosas losas.

Como ocurre con Caillois, los minerales y su representación son obras de arte naturales o así son exhibidas en Verónicas, creando conjuntos de piezas por encima de una causalidad evidente, más allá de una simultaneidad en el tiempo, para trascender cualquier discurso concreto.

is very careful not to succumb to an oversimplification in which ethics takes precedence over aesthetics, and she now takes the fullest possible advantage of the colour ranges of each mineral in its exhibitive dimension. The obviousness of this factor should not lead us to neglect it, because attention to the elements in the periodic table may lead to a fascination with a cosmic order, a feeling that the whole universe is encapsulated there, and a vast horizon of reality, and above all of beauty, opens up before our eyes.

Indeed, we should not lose sight of that poetic element which was already present in the *De re metallica* (1568) of Bernardo Pérez de Vargas, when he recalled the phenomena of nature through the mouth of Virgil and defined physics as "the speculative science of natural things," displaying a delight for the subject that Rosell Meseguer has always recognized.

This factor establishes an affinity with other thinkers, such as Roger Caillois and his remarkable book *Pierres [Stones]*. In the prologue to the Italian translation, Marguerite Yourcenar singles out Caillois's search for "a substance more lasting, an object more pure. And he finds it in the race of stones." Indeed, Emil Cioran, in the prologue to the original edition, also described that "fascination of the material" as exploration and nostalgia for the primordial, to "make oneself a contemporary of the immemorial: such is the enterprise of this mineralogist [...] The quest for beginnings is the most important of all those we can undertake."

Perhaps these descriptions could be applied to Rosell Meseguer, who has tried to recreate these petrified wonders through her archaeological gaze at the contemporary, always marked by her descent to the belly of the earth. In any case, what both our artist and Caillois do undoubtedly acknowledge is amazement at the intimate beauty of these minerals. So many others had previously classified them, notably Aldrovandi and Kircher, among others; many admired their beauty, "not as stones, but as paintings," such as Rudolf II in Prague; and others have written about it, such as Jurgis Baltrušaitis, who cited numerous examples of public and private collections that possessed precious stones.

As with Caillois, the minerals and their representation are natural works of art, or so they are exhibited at Verónicas, creating sets of pieces over and above obvious causality, beyond simultaneity in time, to transcend any specific discourse.

So the exhibition discourse establishes dialogues between books, various documents, archaeological pieces — from the Archaeological Museum of Murcia — and photographs, transforming each display case into a little cabinet

De ahí que el discurso expositivo establezca diálogos entre libros, diversos documentos, piezas arqueológicas —procedentes del Museo Arqueológico de Murcia— y fotografías, transformando cada vitrina en un pequeño gabinete de curiosidades que mira y conversa con elementos allende el vidrio que los protege.

Y se lleva a cabo desde una condición que profesa la misma artista cuando describe sus *Tránsitos*: «Nos hemos convertido en cirujanos de la tierra» y, como tales, debemos dedicar tiempo a los detalles y a la relación entre las piezas, ir tras los pasos de sus viajes, imaginar los parajes que adivinan sus rastros, sentir la tierra y pensar qué planeta deseamos.

Si este es el espíritu y se ha insistido en un *modus operandi* que tiene el archivo como matriz y que presenta los documentos históricos para su reinterpretación y resignificación, cabe preguntarse por la forma en la que son expuestos.

Nada más entrar en la sala, puede sorprender el número de vitrinas, elemento por excelencia de las dialécticas de archivo, y su centralidad dentro de la exposición, adquiriendo un protagonismo inusitado, al igual que otros objetos. Uno de ellos es la gran presencia de libros: *Quadra Minerale*, los conjuntos de libros que ocupan los transeptos de la iglesia, las publicaciones en vitrinas desplegadas en la nave central, que dialogan con las series principales de su trayectoria en las capillas de la Sala Verónicas, convirtiéndose así en la columna vertebral de la exposición. Esta preeminencia busca precisamente darle el debido reconocimiento a la labor editorial de Rosell Meseguer (de fanzines a libros de artista, pasando naturalmente por catálogos) y destacar su virtud como lugar de investigación y exposición, como se ha ilustrado en el apartado anterior.

Por otro lado, además de las piezas que se exhiben en las capillas, con algunas de las fotografías e instalaciones más icónicas de la artista, para esta exposición se han creado los "gabinetes" inéditos en vitrinas a los que se hacía alusión hace poco, que aportan novedad junto con las obras producidas para esta ocasión, con el fin de enfatizar la relación personal de la artista con la Región. En primer lugar, con la citada representación de los minerales del área geológica murciana y de la Vega Baja. Y en segundo, de una forma más concreta con Cartagena, las fotografías destinadas a los transeptos: por un lado, de los diques subterráneos para submarinos en el Espalmador Grande; y, por otro, una proyección sobre la cantera romana situada cerca de Cartagena. Estas piezas nuevas van a continuación de sus dos primeras series más conocidas, *Batería de Cenizas* y *Roma versus Carthagónova*, cuya origen lies precisely in the city where she grew up.

We have also avoided closing the chapels, as on other occasions, or putting up elements that would conceal some of the pieces behind them, to encourage continuity between the series and an overall view, beyond a chronological succession, adapting all the works to a monumental space such as Sala Verónicas.

nova, que tienen precisamente su origen en la ciudad en la que creció.

Asimismo, se ha evitado cerrar las capillas, como en otras ocasiones, o alzar elementos que ocultaran algunas piezas tras los mismos, para propiciar la continuidad entre las series y una visión de conjunto, más allá de una sucesión cronológica, adaptando todas las obras a un espacio monumental como la Sala Verónicas.

Por último, también se exhibe por primera vez una videoinstalación de tres canales, pensada para el final del recorrido. En ella se encarna la idea de "viaje", metáfora de nuestro tiempo y representación del recorrido vital de Rosell Meseguer. Gracias a ella se pueden contemplar paisajes mineros, salitreras y salinas de Kiruna (Suecia-mina), Uyuni (Bolivia-salina), Humberstone (Chile-salitrera), Santa Laura (Chile-salitrera), Cosayach (Chile-salitrera/minera) y Chuquicamata (Chile-mina), mostrados con sonido ambiente, para provocar una sensación de presencia. Revelan más que un diálogo entre las partes, una *con-fusión* que favorece la prolongación de un mismo asunto a lo largo del planeta.

Es fruto de «un archivo audiovisual de tiempos pasados y presentes sobre las relaciones entre industria y economía, entre pasados de salitreras inactivas y presentes de minas en activo. Una historia sobre la industria y su capacidad de cambiar lo político, la sociedad y el paisaje», como recuerda la artista, así como su duración, pues ha sido grabado entre 2005 y 2024.

Esta es una puesta en escena documental que sitúa en el lugar de la acción –o su ausencia por abandono– para contrarrestar la aparente frialdad del archivo con medios cercanos a la vivencia. Es el colofón tras esta amplia gama de recursos y conlleva la inevitable pregunta sobre cuáles son las mejores formas para hablar de nuestro mundo y para afrontar nuevas experiencias que desarrollen otros sistemas de pensamiento.

Para abordar esta dimensión, el catálogo se presenta no como un mero testimonio de la exposición en la Sala Verónicas, sino como un mecanismo de investigación y crítica que, al igual que esas prácticas propias de la arqueología y la historia tan del gusto de la artista, va revelando capítulo a capítulo, estrato a estrato, perspectivas diferentes sobre su trabajo, para profundizar en el valor y calado del mismo.

Asimismo, desde el punto de vista iconográfico y de la selección de los textos críticos, se planteaban de inicio algunas dificultades como la larga duración de varias series y la evolución de algunas de ellas en función de exposiciones o becas, que propiciaron la incorporación de elementos, lugares y materiales diferentes a los considerados en

Finally, a three-channel video installation, designed for the end of the walkthrough, is also being exhibited for the first time. It embodies the idea of a "journey," a metaphor for our times and a representation of Rosell Meseguer's itinerary through life. It enables us to view mining, saltpetre and salt flat landscapes in Kiruna (Sweden-mine), Uyuni (Bolivia-salt flat), Humberstone (Chile-saltpetre), Santa Laura (Chile-saltpetre), Cosayach (Chile-saltpetre/mining) and Chuquicamata (Chile-mine), shown with ambient sound, to create an impression of presence, through the sounds of the place and even the comments of the artist. More than a dialogue between the parties, they reveal a *con-fusion* that fosters the extension of the same issue across the planet.

It is the product of "an audiovisual archive of past and present times on the relationship between industry and economy, between past times of inactive saltpetre works and present times of active mines: a story about industry and its capacity to change politics, society and landscape," as the artist recalls, as well as its duration, as it was recorded between 2005 and 2024.

This is a documentary colophon that she locates at the site of the action — or of its absence through abandonment — to counterbalance the apparent coldness of the archive with means that are close to experience. It is the colophon after this wide range of resources and raises the inevitable question: what are the best ways to talk about our world and to tackle new experiences that will develop other systems of thought?

To address this dimension, the catalogue is presented not as a mere record of the exhibition at Sala Verónicas, but as a mechanism for research and criticism, which, like those practices typical of archaeology and history that are so much to the artist's taste, gradually reveals, chapter by chapter, stratum by stratum, different perspectives on her work to explore its value and depth.

In addition, from the iconographic point of view and in the selection of critical texts, some difficulties arose at first, such as the lengthy duration of several series and how some of them had evolved through exhibitions and grants, leading to the incorporation of elements, places and materials different from those originally considered. At the same time, her work is linked to specific research processes and projects that gradually come to be rhizomatically related to her previous series, which is why it is increasingly common for pieces from different series to appear within a continuum in the context of a show. Moreover, although an exhibition is the ideal medium for a direct encounter with the pieces, our intention in the catalogue was

origen. Por otro lado, su trabajo va vinculado a investigaciones y proyectos concretos que se van relacionando rizomáticamente con sus series anteriores, de ahí que sea cada vez más común que piezas surgidas en series diferentes aparezcan dentro de un *continuum* en el contexto de una muestra. Además, si bien la exposición es el medio idóneo para el encuentro directo con las piezas, en el catálogo se pretendía favorecer una mirada sobre su modo de trabajo, que puede dar lugar a resultados formales muy variados. Por último, se buscaba destacar el carácter conceptual de su trabajo y la importancia de la investigación en el mismo, así como su resistencia a ser clausurado en categorías fijas o taxonomías cerradas.

Para satisfacer estas premisas, los capítulos se han articulado de forma temática, lo que ayuda a abordar perspectivas diferentes de su obra, pero reuniendo los textos, además de por su calidad y diversidad, de manera que permitieran identificar la aparición de aspectos clave en su obra, ayudando también a realizar un recorrido cercano al cronológico a la hora de presentar las series. De este modo, la dimensión conceptual, el nacimiento de nuevas preocupaciones y la relación con el conjunto de la obra tienen lugar de forma orgánica a lo largo de esta publicación en torno a constelaciones familiares, que consiguen establecer un orden, sin restar pluralidad, a la hora de interpretar la trayectoria de Rosell Meseguer hasta nuestros días.

Esperamos con ello que emergan a la superficie las diversas facetas de un trabajo que se originó en la oscuridad laberíntica de una mina y tras el que se proyecta un esperanzador futuro.

to facilitate an overview of her way of working, which can give rise to a wide variety of results in formal terms. Finally, we sought to highlight the conceptual nature of her work and the importance of research in itself, as well as how her work resists being pigeonholed in fixed categories or closed taxonomies.

To satisfy these premises, the chapters have been structured thematically, making it easier to address different perspectives on her work, but the texts have been grouped not only by their quality and diversity but so as to enable readers to identify the appearance of key issues in her work, also helping us to follow a route that is close to chronological when presenting the series. In this way, the conceptual dimension, the inception of new concerns and the relationship with the work as a whole emerge organically over the course of this publication, around familiar constellations, which manage to establish an order without diminishing plurality when interpreting Rosell Meseguer's career up to the present day.

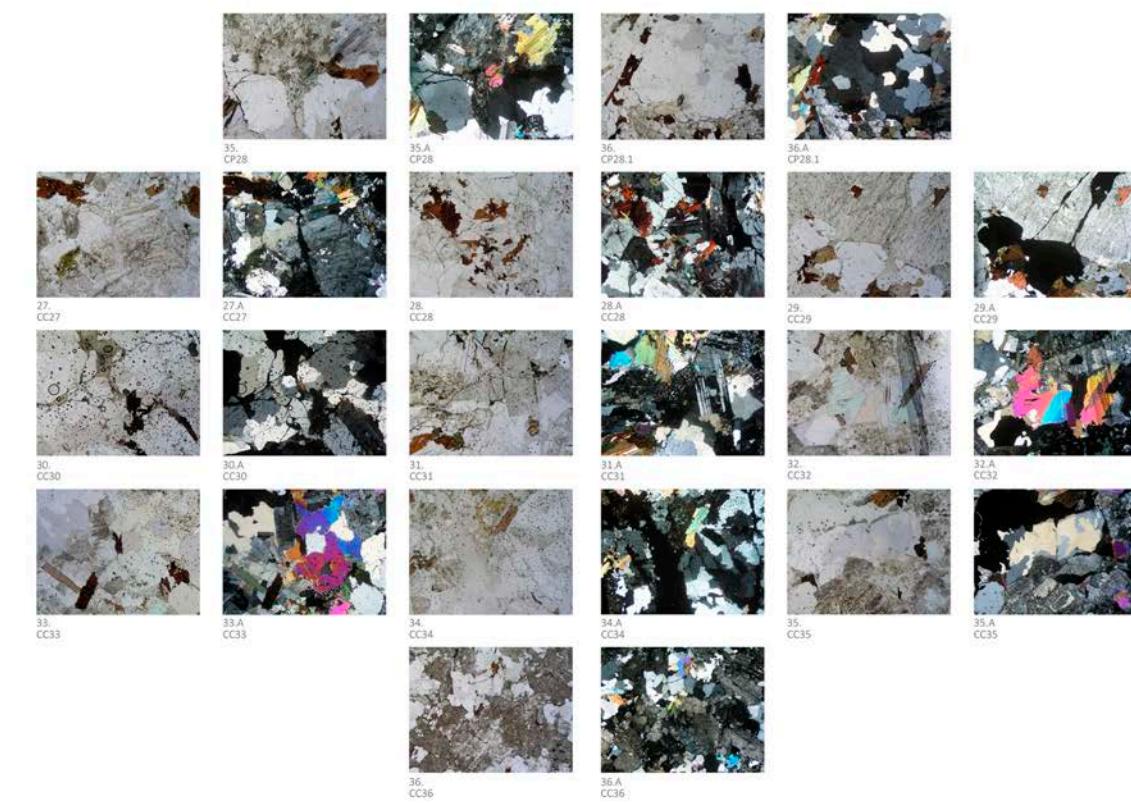
We hope that that will bring to the surface the varied facets of a body of work that originated in the labyrinthine darkness of a mine and behind which a promising future can be foreseen.

**Fuentes citadas**

- Arregui Montero, María (2023). "La obra de Rosell Meseguer: la disputa entre el sujeto y su rastro", en Juan Antonio Roche Cárcel (coord.). *La construcción del sujeto robado. El arte hecho por mujeres en Alicante (1950-2020)*. Valencia: Universidad de Alicante – Servicio de Publicaciones de la Diputación Provincial de Valencia – Alfons el Magnánim.
- Augé, Marc (2003). *El tiempo en ruinas*. Barcelona: Gedisa.
- Baltrusaitis, Jurgis (1957). *Aberrations*. París: Flammarion.
- Benjamin, Walter (1992). "Tesis de filosofía de la historia", en *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus [1942].
- Blasco Gallardo, Jorge y Enguita, Nuria (2002). *Culturas de archivo*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca; Barcelona: Fundació Antoni Tàpies; Valencia: Servei de l'Àrea Cultural de la Universitat de València.
- Blasco Gallardo, Jorge (2012). "El arte de construir narrativas tácitas. Del búnker al ovni pasando por un Trabi", en Rosell Meseguer et al. *OVNI Archive. Un ovni como un búnker o un búnker como un ovni*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid.
- Cacciari, Massimo (2019). "Realtà riflessa. Per speculum in aenigmate", en *Biennale Democrazia*, Torino, Teatro Carignano, 28/03/2019.
- Caillols, Roger (2016). *Piedras*. Madrid: Siruela; tr. it. (2013). *La scrittura delle pietre*. Milán: Abscondita [1970].
- Campillo, Antonio (2016). "Tres conceptos de Historia", en *Pensamiento*, vol. 72, nº 270. <https://revistas.comillas.edu/index.php/pensamiento/article/view/6810/6613> [consultado: 27/12/2017].
- Carpio, Francisco (2008). "La memoria imaginada", en Rosell Meseguer et al. *Tránsitos. Del Mediterráneo al Pacífico*. Murcia: EAV.
- Castro Flórez, Fernando (2005). "Las ruinas de la memoria y la fortificación del sujeto. (Unas consideraciones en torno a Rosell Meseguer)", en Rosell Meseguer y Fernando Castro Flórez. *Batería de Cenizas. Metodología de la defensa II*. Cartagena: Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Cartagena.
- Chartier, Roger (2005). Prólogo a D.F. McKenzie. *Bibliografía y sociología de los textos*. Madrid: Akal.
- De la Torre, Blanca (2021). "Quadra Minerale: tierras raras y minerales críticos", en Rosell Meseguer et al. *Quadra Minerale. Tierras raras, otros minerales y conceptos de minería. Un acercamiento a los elementos y sus usos en la contemporaneidad*. Madrid: Fundación DIDAC – DARDO.
- Fernández López, Olga (2012). "Nueve moldes para un mito. El OVNI Archive de Rosell Meseguer", en Rosell Meseguer et al. *OVNI Archive. Un ovni como un búnker o un búnker como un ovni*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid.
- Foster, Hal (2017). *Malos nuevos tiempos. Arte, crítica, emergencia*. Madrid: Akal [2015].
- Gómez de la Cuesta, Fernando (2021). "Aquel lugar donde la magia se encuentra con la ciencia", en Rosell Meseguer et al. *Quadra Minerale. Tierras raras, otros minerales y conceptos de minería. Un acercamiento a los elementos y sus usos en la contemporaneidad*. Madrid: Fundación DIDAC – DARDO.
- Guardiola, Ingrid (2019). *El ojo y la navaja. Un ensayo sobre el mundo como interfaz*. Barcelona: Arcàdia.
- Guasch, Anna Maria (2011). *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal.
- Himmelmann, Nikolaus (1976). *Utopische Vergangenheit. Archäologie und moderne Kultur*. Berlin: Gebrüder Mann Verlag.
- Hontoria, Javier (2007). "Rosell Meseguer. De un tiempo común", en Rosell Meseguer y Javier Hontoria. *XIII A Skin film. Transits. From the Mediterranean to the Pacific*. Orense: Galería Marisa Marimón.

**Sources cited**

- Arregui Montero, María (2023). "La obra de Rosell Meseguer: la disputa entre el sujeto y su rastro", in Juan Antonio Roche Cárcel (ed.), *La construcción del sujeto robado. El arte hecho por mujeres en Alicante (1950-2020)* (Valencia: Universidad de Alicante / Servicio de Publicaciones de la Diputación Provincial de Valencia / Alfons el Magnánim).
- Augé, Marc (2003). *Le Temps en ruines* (Paris, Galilée).
- Baltrusaitis, Jurgis (1957). *Aberrations* (Paris: Flammarion).
- Benjamin, Walter (1992). "Theses on the Philosophy of History", in *Illuminations*, ed. Hannah Arendt, trans. Harry Zohn (New York: Shocken) [1942].
- Blasco Gallardo, Jorge, and Nuria Enguita (2002). *Culturas de archivo* (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca; Barcelona: Fundació Antoni Tàpies; Valencia: Servei de l'Àrea Cultural de la Universitat de València).
- Blasco Gallardo, Jorge (2012). "El arte de construir narrativas tácitas. Del búnker al ovni pasando por un Trabi", in Rosell Meseguer et al., *OVNI Archive. Un ovni como un búnker o un búnker como un ovni* (Madrid: Ayuntamiento de Madrid).
- Cacciari, Massimo (2019). "Realtà riflessa. Per speculum in aenigmate", in *Biennale Democrazia*, Torino, Teatro Carignano, 28/03/2019.
- Caillols, Roger (2016). *Piedras*. Madrid: Siruela; tr. it. (2013). *La scrittura delle pietre*. Milán: Abscondita [1970].
- Campillo, Antonio (2016). "Tres conceptos de Historia", in *Pensamiento*, vol. 72, nº 270. <https://revistas.comillas.edu/index.php/pensamiento/article/view/6810/6613> [retrieved: 14/08/2024].
- Carpio, Francisco (2008). "La memoria imaginada", in Rosell Meseguer et al. *Tránsitos. Del Mediterráneo al Pacífico* (Murcia: EAV).
- Castro Flórez, Fernando (2005). "Las ruinas de la memoria y la fortificación del sujeto. (Unas consideraciones en torno a Rosell Meseguer)", in Rosell Meseguer and Fernando Castro Flórez. *Batería de Cenizas. Metodología de la defensa II* (Cartagena: Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Cartagena).
- Chartier, Roger (2005). Preface to D. F. McKenzie, *Bibliografía y sociología de los textos* (Madrid: Akal).
- De la Torre, Blanca (2021). "Quadra Minerale: tierras raras y minerales críticos", in Rosell Meseguer et al., *Quadra Minerale. Tierras raras, otros minerales y conceptos de minería. Un acercamiento a los elementos y sus usos en la contemporaneidad* (Madrid: Fundación DIDAC – DARDO).
- Fernández López, Olga (2012). "Nueve moldes para un mito. El OVNI Archive de Rosell Meseguer", in Rosell Meseguer et al., *OVNI Archive. Un ovni como un búnker o un búnker como un ovni* (Madrid: Ayuntamiento de Madrid).
- Foster, Hal (2015). *Bad New Days: Art, Criticism, Emergency* (London: Verso).
- Gómez de la Cuesta, Fernando (2021). "Aquel lugar donde la magia se encuentra con la ciencia", in Rosell Meseguer et al., *Quadra Minerale. Tierras raras, otros minerales y conceptos de minería. Un acercamiento a los elementos y sus usos en la contemporaneidad* (Madrid: Fundación DIDAC – DARDO).
- Guardiola, Ingrid (2019). *El ojo y la navaja. Un ensayo sobre el mundo como interfaz* (Barcelona: Arcàdia).
- Guasch, Anna Maria (2011). *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades* (Madrid: Akal).
- Himmelmann, Nikolaus (1976). *Utopische Vergangenheit. Archäologie und moderne Kultur* (Berlin: Gebrüder Mann Verlag).
- McLuhan, Marshall (1985). *La galaxia Gutenberg. Génesis del "homo typographicus"*. Barcelona: Planeta -Agostini [1962].
- Meseguer, Rosell (2007). *Demande de consultation. Concessions poéticas sobre París*. Madrid: La Mar de Músicas – Ayuntamiento de Cartagena – CajaMurcia.
- et al. (2013). *Tamarugal. Archivos del desierto minero*. Madrid: Ministerio de Cultura, Educación y Deportes de España.
- et al. (2015). *Lo invisible*. Madrid: Ministerio de Cultura de España.
- et al. (2021). *Lo invisible*. Gijón: Museo Barjola.
- Navarro, Wendy (2006). "Roma versus Carthagónova. Arqueología de la memoria", in Rosell Meseguer et al. *Roma versus Carthagónova. Imágenes propias y apropiadas de la costa mediterránea*. Ávila: Obra Social Caja Ávila.
- Pastor Mellado, Justo (2015). "La producción de encubrimiento", in Rosell Meseguer et al. *Lo invisible*. Madrid: Ministerio de Cultura de España.
- Ricoeur, Paul (1995-1996). *Tiempo y narración*. Madrid: Taurus [1984-1985].
- Rubio, Oliva María y Manuel Barrero (2004). *Generación 2003. Becas de arte*. Madrid: Obra Social Cajamadrid.
- Settis, Salvatore (2018). "Resurrezioni", in Caterina Ciccopiedi (ed.). *Anche le statue muoiono. Conflitto e patrimonio tra antico e contemporaneo*. Turín: Franco Cosimo Panini.
- Sontag, Susan (2006). *Sobre la fotografía*. Ciudad de México: Alfaguara [1973].
- Tabor, Jürgen (ed., 2011). *Vergangenes Begehren. Past Desire*. Berlin: Kerber Verlag.
- Todorov, Tzvetan (2006). *Introducción a la literatura fantástica*. Barcelona: Paidós [1970].
- Žižek, Slavoj (2005). *Bienvenidos al desierto de lo real*. Madrid: Akal [2002].
- Hontoria, Javier (2007). "Rosell Meseguer. De un tiempo común", in Rosell Meseguer and Javier Hontoria. *XIII A Skin film. Transits. From the Mediterranean to the Pacific*. Orense: Galería Marisa Marimón.
- Meseguer, Rosell y Javier Hontoria. *XIII A Skin film. Transits. From the Mediterranean to the Pacific*. Orense: Galería Marisa Marimón.
- McLuhan, Marshall (1962). *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man* (Toronto: University of Toronto Press).
- Meseguer, Rosell (2008). *Demande de consultation. Poetic Concessions about Paris* (Madrid: La Mar de Músicas – Ayuntamiento de Cartagena – CajaMurcia).
- Meseguer, Rosell, et al. (2013). *Tamarugal. Archivos del desierto minero* (Madrid: Ministerio de Cultura, Educación y Deportes).
- Meseguer, Rosell, et al. (2015). *Lo invisible* (Madrid: Ministerio de Cultura).
- Meseguer, Rosell, et al. (2021). *Lo invisible* (Gijón: Museo Barjola).
- Navarro, Wendy (2006). "Roma versus Carthagónova: Archaeology of the Memory", in Rosell Meseguer et al., *Roma versus Carthagónova. Imágenes propias y apropiadas de la costa mediterránea* (Ávila: Obra Social Caja Ávila).
- Pastor Mellado, Justo (2015). "La producción de encubrimiento", in Rosell Meseguer et al., *Lo invisible* (Madrid: Ministerio de Cultura).
- Ricoeur, Paul (1995-96). *Tiempo y narración* (Madrid: Taurus) [1984-85].
- Rubio, Oliva María, and Manuel Barrero (2004). *Generación 2003. Becas de arte* (Madrid: Obra Social Cajamadrid).
- Settis, Salvatore (2018). "Resurrezioni", in Caterina Ciccopiedi (ed.). *Anche le statue muoiono. Conflitto e patrimonio tra antico e contemporaneo* (Torino: Franco Cosimo Panini).
- Sontag, Susan (1977). *On Photography* (New York: Farrar, Strauss and Giroux).
- Tabor, Jürgen (ed., 2011). *Vergangenes Begehren. Past Desire* (Berlin: Kerber Verlag).
- Todorov, Tzvetan (1975). *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre* (Ithaca, NY: Cornell University Press) [1970].
- Žižek, Slavoj (2002). *Welcome to the Desert of the Real: Five Essays on September 11 and Related Dates* (London: Verso).

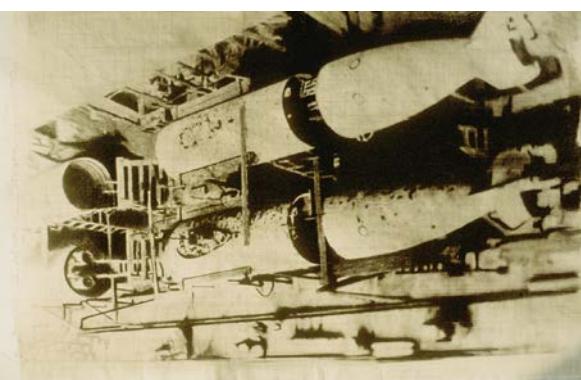
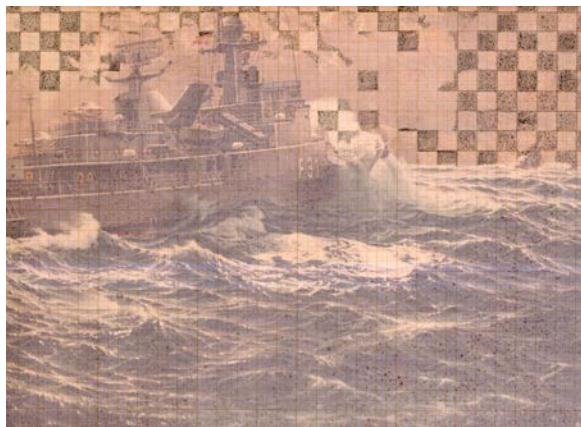


Malpartida de Cáceres



# Arqueología de la memoria

## Archaeology of Memory



## Las ruinas de la memoria y la fortificación del sujeto.

(Unas consideraciones en torno a Rosell Meseguer)  
Fernando Castro Flórez

en Rosell Meseguer y Fernando Castro Flórez (2005). *Batería de Cenizas. Metodología de la defensa II*. Cartagena: Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Cartagena

[...]

Rosell Meseguer se adentra en un dominio raro. Fotografía, con una morbidez extraordinaria, las formas del poder militar devenidas ruinas. Rastrea una zona de la costa mediterránea, en cierto sentido, retorna a un *descenso al subsuelo infantil*<sup>1</sup>. Vuelve, una y otra vez, a las trincheras, a las fortificaciones, a los túneles, a los vestigios de un conflicto del que, aunque no tengamos memoria, todavía extiende sus raíces en nuestra época descoyuntada. «Los conceptos nacidos de esos espacios militares –escribe Rosell Meseguer– en la actualidad abandonados, se articulan unos con otros como imágenes de archivo de emplazamientos, habitáculos deshabitados, desérticos, despoblados, solitarios; *hay quienes imaginan el olvido como un depósito desierto/una cosecha de la nada y, sin embargo, el olvido está lleno de memoria*, mezclada con postales, recortes de prensa, documentos visuales y escritos»<sup>2</sup>. Esta creadora despliega una memoria en espiral, recupera fragmentos del mapa histórico, yuxtapone sucesos actuales con eventos del pasado, fascinada con la idea de defensa y con la inminencia del ataque. «Batería de Cenizas es una de aquellas fortificaciones hecha de las relaciones entre sus medidas y los acontecimientos del pasado. En la actualidad, un cúmulo de galerías, almacenes vacíos y maquinaria obsoleta, cuyos túneles recorren el Monte de las Cenizas, a través de un entramado de vías donde pequeños carros portan los obuses hasta el interior de los pozos, cuyas galerías de piedra recuerdan a las catacumbas de la Fundación Antonio Pérez. Largos corredores subterráneos que conectan el reverso con su anverso; el subsuelo con el suelo»<sup>3</sup>.

## The Ruins of Memory and the Fortification of the Subject:

Some Thoughts Concerning Rosell Meseguer  
Fernando Castro Flórez

in Rosell Meseguer y Fernando Castro Flórez (2005). *Batería de Cenizas. Metodología de la defensa II*. Cartagena: Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Cartagena

[...]

Rosell Meseguer enters a *strange* domain: with an extraordinary morbid curiosity, she photographs the forms of military power that have become ruins. She traces an area of the Mediterranean coast, returning, in a sense, to a *descent to the underground world of her childhood*.<sup>1</sup> She goes back, again and again, to the trenches, the fortifications, the tunnels, the vestiges of a conflict which, although we have no memory of it, still spreads its roots in our disjointed times. “The concepts born of those now abandoned military spaces,” writes Rosell Meseguer, “are articulated with each other as archival images of sites, abandoned living spaces, deserted, depopulated, solitary; *there are some who imagine oblivion as an empty warehouse/a harvest of nothingness, and yet oblivion is full of memory*, mixed with postcards, press cuttings, visual and written documents.”<sup>2</sup> This artist deploys a spiral memory, recovers fragments of the historical map, and juxtaposes current events with those from the past, fascinated with the idea of defence and the imminence of attack. “The Battery of Cenizas is one of those fortifications made from the relationship between its dimensions and the events of the past. It is now a mass of galleries, empty warehouses and obsolete machinery, whose tunnels run through the Monte de las Cenizas, via a network of tracks where small carts carry the shells inside the shafts, whose stone galleries recall the catacombs of the Fundación Antonio Pérez. Long subterranean corridors that connect the reverse to its obverse: the underground to the ground.”<sup>3</sup>

We know that architecture, from the beginning, has been the material expression of a dramatic desire for protection and safety, a panic response to the Other, whom, in our

Sabemos que la arquitectura es, desde los comienzos, la materialización de un deseo dramático de protección y seguridad, una respuesta pánica con respecto al otro que nos parece, en nuestro delirio, destructivo y siempre letal. El búnker, el blocao, es, no cabe duda, una de las más contundentes manifestaciones de ese miedo a lo otro que está a punto de aparecer, es un reto que tiene algo de protohistórico y posnuclear: su tiempo ha pasado y, paradójicamente, aún está por llegar. «El despotismo tecnológico-militar habría adoptado, para su arquitectura más extrema, el vector de lenguaje formalmente más deshumanizado y funcionalista de la vanguardia»<sup>4</sup>. Fernando R. de la Flor subraya que el blocao es la protorruina de la modernidad, una obra muerta que es un fósil del fascismo o, mejor, del fascismo telúrico, con su mitología guerrera y ctónica. En estas contundentes fortificaciones el cimiento es el orden de la razón, acaso sea la propia metafísica (la decantación del pensamiento occidental) la que se atrincherá. Pero también es una construcción concreta, un emplazamiento histórico: «Se trata, en el caso de la fortificación cuyo tiempo discurre entre 1930 y 1945, de la creación de una inhabitación del territorio que converge con la inminente aparición en la escena histórica del concepto nuevo de "guerra total". Se trata de la creación de un "espacio suicidario". Un "teatro" de formas concebido como el locus ideal donde por vez primera el estado ensaya la aniquilación de sí mismo»<sup>5</sup>. Un lugar desde el que establecer el control del enemigo, el territorio de la dominación, esto es, el paisaje transformado en dispositivo bélico<sup>6</sup>. Cuando uno está en el territorio de las casamatas y las trincheras, contempla una escena sublime (un paisaje que no puede ser reducido a concepto), pero, al mismo tiempo, cobra conciencia de que esos lugares van desapareciendo, la mirada apenas reconoce el rostro pasado de la violencia<sup>7</sup>. No cabe duda de que las trincheras y los búnkeres constituyen, actualmente, una topografía fantasmal. Virilio señaló que el búnker es el último gesto teatral de un final de la historia militar occidental. Ese brutalismo del espacio polémico requiere una extraña arqueología.

[...]

Rosell Meseguer comprende el búnker como un nómada autosuficiente, minimalista, de un rigor implacable, un fortín en el que el ornamento es ciertamente delito. O bien como una zona cero, un territorio donde todas las energías se agotan y toda defensa conoce su extinción, pero igualmente como una "arquitectura del deseo para tiempos de Apocalipsis". Ese monumento defensivo termina por expresar un enigmático amor a la tierra, establece un asentamiento radical o, valga la deri-

delusion, we consider destructive and always lethal. The bunker, the blockhouse, is undoubtedly one of the most powerful manifestations of that fear of the Other who is about to appear; it is a challenge that has something proto-historical and post-nuclear about it: its time has passed, but, paradoxically, is yet to come. "For its most extreme architecture, military-technological despotism would have adopted the most formally dehumanized and functionalist language vector of the avant-garde."<sup>4</sup> Fernando R. de la Flor emphasizes that the blockhouse is the proto-ruin of modernity, a dead work that is a fossil of fascism, or rather, of telluric fascism, with its warlike, chthonic mythology. In these formidable fortifications the foundation is the order of reason; perhaps it is metaphysics itself (the refinement of Western thought) that is entrenched. But it is also a specific construction, a historical site: "The fortification, belonging to the period between 1930 and 1945, involved the creation of an inhabitation of the territory that converged with the imminent appearance on the historical scene of the new concept of 'total war'. It was the creation of a 'suicidal space'. A 'theatre' of forms conceived as the ideal locus, where, for the first time, the state rehearsed its own annihilation."<sup>5</sup> A place from which to establish control over the enemy, the territory of domination; that is, the landscape transformed into an instrument of war.<sup>6</sup> In the territory of gun emplacements and trenches, we behold a sublime scene (a landscape that cannot be reduced to a concept), but at the same time we realize that such places are disappearing; our gaze barely recognizes the past face of violence.<sup>7</sup> There is no doubt that trenches and bunkers constitute a ghostly topology today. Virilio pointed out that the bunker is the last theatrical gesture of an end of Western military history. This brutalism of the polemical space requires a strange archaeology.

[...]

Rosell Meseguer sees the bunker as a self-sufficient, minimalist monad, of unrelenting rigour, a small fortress in which ornament is certainly a crime. Or as a ground zero, a territory where all energies are exhausted and all defence faces its extinction, but also as an "architecture of desire for times of Apocalypse". This defensive monument ultimately expresses an enigmatic love of the land, establishes a radical settlement, or, to indulge in a deviation, a melancholy structure. "A chthonic monument, definitely architecture that expresses mourning. A testimony of a front gradually dismantled, slowly erased. This architecture expresses nostalgia for times of strength, and in the deep corrosion of its ironclad structures it bears the very imprint of the passion for materiality, the agonies and the holocaust suffered by things

va, una estructura melancólica. «Monumento ctónico, sin duda arquitectura que expresa el duelo. Testimonio de un frente a tiempo deshecho, lentamente borrado. Esta arquitectura expresa nostalgia de las eras fuertes y tiene en las profundas corrosiones de sus estructuras ferradas, la huella misma de la pasión de la materia, del viacrucis y holocausto que sufrieron las cosas situadas en la línea sin retorno, y sagrada, del Frente»<sup>8</sup>. Podemos tomar la obra de Rosell Meseguer como una radiografía de la sorprendente *violencia de la calma* en la que nos encontramos. Las fortificaciones abandonadas son el espacio negativo de un tiempo en el que se propaga la epidemia de la tontería, el momento de los bandos, del banderín de enganche de la banalidad. La realidad violenta que no queremos afrontar conduce al imaginario postmoderno hacia un camuflaje de la impotencia que nos sitúa en el lugar de la complicidad con lo negativo. «En tanto ruinas, estos fragmentos de un orden militarizado, alegorizan mundos –diríamos casi también climas–, construidos y luego sobrepasados por la dinámica invisibilizadora de lo histórico, que los relega, y fatal y retóricamente los condena, a la asignificación, a la intrascendencia; mientras se convierten en objeto puro de una demolición inconsiderada, una vez que se los ha utilizado largamente, exprimiéndolos en su tarea de impartimiento de la muerte»<sup>9</sup>. La cuestión decisiva es la demolición, lo saben –como narra Berger– hasta los perros de la calle: «*Humare*, la palabra latina para enterrar, está en desuso. La nueva palabra es demoler. Demoler, demolición, ni rastro. Demoler para que nada pueda ser visto»<sup>10</sup>.

La magnífica obra fotográfica e instalativa de Rosell Meseguer nos transporta al fuerte, al borde y a la frontera, a la memoria sepultada, vale decir, a la cripta que tiene una enorme intensidad poética. Debemos insistir en la experiencia "estética" del blocao como aquello que preserva la identidad amenazada del sujeto moderno, «del sujeto, para decirlo así, kafkiano, asediado siempre por el deseo de un retorno al –útero, protector y primario–. Lo subterráneo, sobre lo que se funda su espacio esta "casa bélica" de realización monolítica y tubular, mitiga con sus promesas el imaginario desatado del temor. BLOCAO: espacio de una vigilancia (sin esperanza); arquitectura de la protección imaginaria y del resguardo soñado»<sup>11</sup>. Eso es, por supuesto, cosa del pasado. Hemos llegado a la deslocalización militar<sup>12</sup>, cuando el hombre de guerra ya es algo anticuado<sup>13</sup>. Rosell Meseguer recorre su terreno, tan real como imaginario, con una actitud arqueológica, completando más que un paisajismo pintoresco una suerte de singular land-art del búnker.

located on the line of no return, the sacred line, of the Front.<sup>8</sup> We can take Rosell Meseguer's work as a X-ray of the astonishing *violence of the calm* in which we find ourselves. The abandoned fortifications are the negative space of a time in which the epidemic of stupidity is propagating, the time of factions, of the recruiting centre of banality. The violent reality that we do not want to face leads the postmodern imaginary towards a camouflage of impotence that places us in the position of complicity with the negative. "As ruins, these fragments of a militarized order allegorize worlds — we might almost say climates — constructed and then superseded by the invisibilizing dynamic of the historical, which relegates them, and fatally and rhetorically condemns them, to meaninglessness, insignificance, while they become a pure object of thoughtless demolition, after prolonged use, squeezing them dry in their task of imparting death."<sup>9</sup> The decisive issue is demolition, as even the dogs in the street know, in Berger's account: "*Humare*, the Latin word for to bury, has gone under. The new word is demolish. Demolish, demolition, gone. Demolish so there's nothing to be seen."<sup>10</sup>

Rosell Meseguer's magnificent photographic and installation work transports us to the fort, to the edge and the border, to buried memory: in other words, to the crypt, which has an enormous poetic intensity. We must emphasize the "aesthetic" experience of the blockhouse as that which preserves the threatened identity of the modern subject, "of the Kafkaesque subject, so to speak, constantly assailed by the desire for a return to the protective, primal womb. The subterranean, on which the space of this 'house of war', of monolithic and tubular construction, is based, mitigates with its promises the unleashed imaginary of fear. BLOCAO: space of surveillance (without hope); architecture of imaginary protection and the shelter of dreams".<sup>11</sup> That, of course, is a thing of the past. We have reached the point of military delocalization,<sup>12</sup> when the man of war is somewhat out of date.<sup>13</sup> Rosell Meseguer surveys this terrain, both real and imaginary, with an archaeological attitude, producing an unusual kind of land art of the bunker rather than picturesque landscape photography.

Rosell Meseguer is really conducting an archaeology of Cartagena, specifically of its defensive systems,<sup>14</sup> reviewing its remote history, but I think she is also exploring her own unconscious mind, elliptically confronting an emotional memory. There are melancholy and intensely contemplative signs in her images, an atmosphere of solitude that is perhaps waiting to encounter something else. Faced with the logic of non-places, that state of being in transit, literally in no man's land,<sup>15</sup> this artist tries

En realidad, Rosell Meseguer está haciendo una arqueología de Cartagena, concretamente de sus sistemas defensivos<sup>14</sup>, revisando una historia remota, pero creo que también está buceando en su inconsciente, afronta, de una manera elíptica, una memoria afectiva. Hay signos melancólicos e intensamente contemplativos en sus imágenes, una atmósfera de soledad que acaso esté esperando el encuentro con algo otro. Frente a la lógica de los no-lugares, a ese estar en tránsito, literalmente en tierra de nadie<sup>15</sup>, esta creadora intenta conformar un lugar de la memoria. «*Batería de Cenizas. Metodología de la defensa* es un conjunto de imágenes reales reinventadas, una torre de fotografías, suministrando evidencia de la realidad, eso sí, de una verdad simbólica y cambiante, heterogénea y múltiple. Una realidad que aparece en las fotografías como una interpretación del mundo donde, como una colmena de abejas, como un conjunto de nichos, las ventanas van mostrando las contradicciones de una defensa como ataque, de una estrategia de guerra frente al idílico Mediterráneo»<sup>16</sup>. Aunque da la impresión de que Rosell Meseguer se ha borrado en sus imágenes, ha llegado a la *aphanisis*<sup>17</sup>, en realidad está retratando su tesoro, velando y mostrando elípticamente su “retrato”. Ese tesoro secreto podría tener que ver con el deseo, con la joya que resplandece en la oscuridad y nos seduce vertiginosamente, como el agalma que garantiza un mínimo de consistencia fantasmática al ser del sujeto: el objeto a como objeto de la fantasía que es algo más que yo mismo, gracias al cual me percibo a mí mismo como “digno del deseo del Otro”. La pregunta original del deseo no es aquella que quiere saber realmente qué es lo que quieras decir, sino esa otra que espera saber realmente qué quieren los otros de mí: ¿qué ven en mí? ¿qué soy para los otros? Aunque de ningún modo “ilustra” Rosell Meseguer estas preguntas, la ausencia de marcas de borrado (la exactitud obsesiva) podría marcar su pertinencia.

Rosell Meseguer indagando, con enorme clarividencia, en un lugar fronterizo, entre la tierra y el mar, entre el pánico y la violencia con respecto al otro<sup>18</sup>, construye un espacio, al mismo tiempo, fortificado y ruinoso para el sujeto.

[...]

Cuando contemplo las magníficas fotografías de Rosell Meseguer pienso que son un sitio, pero también creo que formulan una pregunta: ¿dónde estoy? Pero esa necesidad de saber en qué lugar estamos implica, por supuesto, la cuestión ¿qué es un lugar? Como Michel Serres advirtiera en su libro *Atlas*, tenemos que hallar una nueva definición de un lugar-tránsito, donde se superponen el mapa real y el virtual, en un plegamiento incesante<sup>19</sup>. El sitio enigmático

to carve out a place of memory. “*Batería de Cenizas. Metodología de la defensa* is a set of reinvented real images, a tower of photographs, albeit providing evidence of reality, of a symbolic, changing truth, heterogeneous and multiple. It is a reality that appears in the photographs as an interpretation of the world in which, like a beehive, like a set of compartments, the windows gradually show the contradictions of defence as attack, of a strategy of war in the face of the idyllic Mediterranean.”<sup>16</sup> Although one gets the impression that Rosell Meseguer has erased herself in her images, that she has reached *aphanisis*,<sup>17</sup> she is really depicting her treasure, veiling and elliptically showing her “portrait”. That secret treasure could be related to desire, to the jewel that glitters in the dark and wildly beguiles us, like the agalma that ensures a minimum of phantasmatic consistency for the subject's being: the object as an object of fantasy that is something more than myself, through which I perceive myself as “worthy of the Other's desire”. The original question about desire is not the one that really wants to know what you mean, but the one that really hopes to know what others want from me: what do they see in me? What am I to others? Although Rosell Meseguer in no way “illustrates” these questions, the absence of marks of erasure (the obsessive accuracy) could indicate their relevance.

By investigating, with great discernment, a place on the frontier, between land and sea, between panic and violence with respect to the other,<sup>18</sup> Rosell Meseguer constructs a space that is fortified and ruinous for the subject at the same time.

[...]

When I look at Rosell Meseguer's magnificent photographs, I think they are a place, but I also think they pose a question: where am I? But of course that need to know in what place we are implies the question: what is a place? As Michel Serres pointed out in his book *Atlas*, we have to find a new definition of a place of transit, where the real and the virtual map are superimposed, in an endless process of folding.<sup>19</sup> Rosell Meseguer's enigmatic, melancholy site is both a bunker and a crypt,<sup>20</sup> in which, rather than an allegory or material expression of freedom, we could find an indecision, or, to be more (psycho)physical, an unbearable claustrophobia.<sup>21</sup> Virilio has noted that in a period of globalization, everything is played out between two themes that are also two terms: forclusion (*Verwerfung*: rejection, denial) and exclusion or *locked-in syndrome*.<sup>22</sup> But there, in those empty fortifications, in that ruined memory, a disconcerting beauty appears, the possibility of inhabiting and meditating where everything was prepared to deploy violence. Pascal pointed out that all our

y melancólico, de Rosell Meseguer es tanto búnker como cripta<sup>20</sup>, en el que podríamos encontrar más que una alegoría o materialización de la libertad, una indecisión o, para ser más (psico)físico, una claustrofobia intolerable<sup>21</sup>. Virilio ha apuntado que, en época de globalización, todo se juega entre dos temas que son, también, dos términos: forclusión (*Verwerfung*: rechazo, denegación) y exclusión o *locked-in syndrom*<sup>22</sup>. Pero ahí, en esas fortificaciones vacías, en esa memoria ruinosa, aparece una belleza desconcertante, la posibilidad de habitar y meditar allí donde todo estaba preparado para desplegar la violencia. Pascal señaló que todas nuestras desgracias emanaban de una sola causa: nuestra incapacidad para permanecer tranquilamente en una habitación. Mucho más complicado es llegar a ese subsuelo con el que sueña Rosell Meseguer, a esa mina de la infancia que lleva tanto tiempo rememorando con un tono cordial que nos hechiza.

1. Rosell Meseguer, in *Generación 2003. Becas de arte* (Madrid: Obra Social Caja Madrid, 2004), p. 66.

2. Id. (2003). “Batería de Cenizas. Metodología de la defensa”, in Rosell Meseguer. *Batería de Cenizas. Metodología de la Defensa*. Cuenca: Fundación Antonio Pérez, 2003), p. 17.

3. Ibíd., p. 27.

4. Fernando R. de la Flor, *Blocao. Arquitecturas de la era de la violencia*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2000), p. 24.

5. De la Flor, *Blocao*, p. 26.

6. “If we quickly review the history of military control and surveillance, we note that such 'domination' was achieved primarily by the occupation by brute force of natural summits, dominant sites, elevated points of a territory, vantage points from which the scrutinizing gaze could extend far, early means of predicting and anticipating enemy movements, necessary to the preventive mobilization of forces. This provisional military occupation, completed by control of the obligatory transit points, passes, narrow gorges, fords, isthmuses, would then invite settlement by a peasantry that found advantage there because of the protection against attack. These dominant sites would then be fortified, endowed with watchtowers, turrets, or abbeys whose bell towers would serve both for observation and to sound the alarm”, Paul Virilio, “The Immaterials of War”, in *A Landscape of Events*, trans. Julie Rose (Cambridge, MA: Massachusetts Institute of Technology, 2000), p. 83.

7. “The empire of the ephemeral conquers these last strongholds or tragic traces of history, effectively scattering to the winds the violent coagulation they represented. History as rubble sees its menacing facies dispelled”, De la Flor, *Blocao*, p. 28.

8. De la Flor, *Blocao*, epilogue.

9. De la Flor, *Blocao*, p. 29.

10. John Berger, *King: A Street Story* (New York: Pantheon, 1999), p. 174.

11. De la Flor, *Blocao*, p. 58.

12. “If, as Lenin claimed, 'strategy means choosing which points we apply force to'; we must admit that these 'points,' today, are no longer geostrategic strongpoints, since from any given spot we can now reach any other, no matter where it may be”, Paul Virilio, *Speed and Politics*, trans. Marc Polizzotti (Los Angeles: Semiotext(e), 1986), p. 134.

13. “Undoubtedly, nothing is more outmoded than the man of war: he has long since been transformed into an entirely different character, the military man. And the worker himself has undergone so many misadventures... And yet men of war reappear, with many ambiguities: they are all those who know the uselessness of violence but who are adjacent to a war machine to be recreated, one of active, revolutionary counterattacks. Workers also reappear who do not believe in work but who are adjacent to a work machine to be recreated, one of active resistance and technological liberation. They do not resuscitate old myths or archaic figures: they are the new figures of a transhistorical assemblage (neither historical nor eternal, but untimely): the nomad warrior and the ambulant worker. A somber caricature already precedes them, the mercenary or mobile military adviser, and the technocrat or transhuman

misfortunes emanate from a single cause: our inability to sit quietly in a room. A much more difficult task is to reach that underground world that Rosell Meseguer dreams of, that childhood mine that she has been recalling for so long in a cordial tone that captivates us.

1. Rosell Meseguer, in *Generación 2003. Becas de arte* (Madrid: Obra Social Caja Madrid, 2004), p. 66.

2. Rosell Meseguer, “Batería de Cenizas. Metodología de la defensa”, in Rosell Meseguer. *Batería de Cenizas. Metodología de la Defensa*. Cuenca: Fundación Antonio Pérez, 2003), p. 17.

3. Meseguer, “Batería de Cenizas”, p. 27.

4. Fernando R. de la Flor, *Blocao. Arquitecturas de la era de la violencia* (Madrid: Biblioteca Nueva, 2000), p. 24.

5. De la Flor, *Blocao*, p. 26.

6. “If we quickly review the history of military control and surveillance, we note that such 'domination' was achieved primarily by the occupation by brute force of natural summits, dominant sites, elevated points of a territory, vantage points from which the scrutinizing gaze could extend far, early means of predicting and anticipating enemy movements, necessary to the preventive mobilization of forces. This provisional military occupation, completed by control of the obligatory transit points, passes, narrow gorges, fords, isthmuses, would then invite settlement by a peasantry that found advantage there because of the protection against attack. These dominant sites would then be fortified, endowed with watchtowers, turrets, or abbeys whose bell towers would serve both for observation and to sound the alarm”, Paul Virilio, “The Immaterials of War”, in *A Landscape of Events*, trans. Julie Rose (Cambridge, MA: Massachusetts Institute of Technology, 2000), p. 83.

7. “The empire of the ephemeral conquers these last strongholds or tragic traces of history, effectively scattering to the winds the violent coagulation they represented. History as rubble sees its menacing facies dispelled”, De la Flor, *Blocao*, p. 28.

8. De la Flor, *Blocao*, epilogue.

9. De la Flor, *Blocao*, p. 29.

10. John Berger, *King: A Street Story* (New York: Pantheon, 1999), p. 174.

11. De la Flor, *Blocao*, p. 58.

12. “If, as Lenin claimed, 'strategy means choosing which points we apply force to'; we must admit that these 'points,' today, are no longer geostrategic strongpoints, since from any given spot we can now reach any other, no matter where it may be”, Paul Virilio, *Speed and Politics*, trans. Marc Polizzotti (Los Angeles: Semiotext(e), 1986), p. 134.

13. “Undoubtedly, nothing is more outmoded than the man of war: he has long since been transformed into an entirely different character, the military man. And the worker himself has undergone so many misadventures... And yet men of war reappear, with many ambiguities: they are all those who know the uselessness of violence but who are adjacent to a war machine to be recreated, one of active, revolutionary counterattacks. Workers also reappear who do not believe in work but who are adjacent to a work machine to be recreated, one of active resistance and technological liberation. They do not resuscitate old myths or archaic figures: they are the new figures of a transhistorical assemblage (neither historical nor eternal, but untimely): the nomad warrior and the ambulant worker. A somber caricature already precedes them, the mercenary or mobile military adviser, and the technocrat or transhuman

13. «Sin duda no hay nada más anticuado que el hombre de guerra: hace ya mucho tiempo que se ha transformado en un personaje completamente distinto, el militar. Y el propio obrero ha sufrido tantas desventajas... Sin embargo, vuelven a surgir hombres de guerra, con muchas ambigüedades: todos aquellos que conocen la inutilidad de la violencia, pero que son adyacentes a una máquina de guerra a recrear, de respuesta activa y revolucionaria. También vuelven a surgir obreros, que no creen en el trabajo, pero que son adyacentes a una máquina de trabajo a recrear, de resistencia activa y de liberación tecnológica. No resucitan viejos mitos o figuras arcaicas, son la nueva figura de un agenciamiento transhistórico (ni histórico, ni eterno, sino intempestivo). El guerrero nómada y el obrero ambulante. Una siniestra caricatura los precede ya, el mercenario o el instructor militar móvil, y el tecnócrata o analista trashumante, C.I.A. e I.B.M.» (Gilles Deleuze y Félix Guattari (1988). "Tratado de nomadología: la máquina de guerra", en *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos, p. 405).

14. «Esta ciudad militar, cuya construcción y artillado se extendió a lo largo de los años 1930-1936, funciona como nexo de unión entre lo invisible y lo visible; saliendo mediante pozos de aire al cielo. Sus garitas defensoras, encierran en ellas, toda una maquinaria interna de guerra, frente a un exterior dominado por el azul del Mediterráneo» (Rosell Meseguer. "Batería de cenizas...", op. cit., p. 27).

15. Cf. Marc Augé (1993). Los "no lugares". *Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Madrid: Gedisa, p. 83.

16. Rosell Meseguer. "Batería de cenizas...", op. cit., p. 27.

17. «Hay una brecha que separará eternamente el núcleo fantasmático del ser del sujeto de las formas más superficiales de sus identificaciones simbólicas y/o imaginarias; no me es nunca posible el asumir totalmente (en el sentido de integración simbólica) el núcleo fantasmático de mi ser: cuando me lo acerco demasiado, lo que ocurre es la *aphánisis* del sujeto: el sujeto pierde su consistencia simbólica, se desintegra. Y, quizás, la actualización forzada en la sociedad real misma del núcleo fantasmático de mi ser es la peor y más humillante forma de violencia, una violencia que mina la base misma de mi identidad (mi "imagen de mí mismo")» (Slavoj Žižek (1999). *El acoso de las fantasías*. Ciudad de México: Siglo XXI, p. 197).

18. «Se da, por lo tanto, una desvirtuación de los sentidos y las convenciones: un oído que no oye, un pasamontañas que encapucha la vista, 1+1=3, el secuestro de la concentración de dióxido de carbono para reducir su concentración, un disparo de una bala en un cristal como un ojo vacío, ciego y contrario al que se muestra en el Veo Veo de los sentidos contra el desconocimiento de lo otro, a lo que una batería, un conjunto de piezas de artillería colocadas en un paraje para hacer fuego al enemigo, una unidad táctica del arma de artillería, una obra de fortificación destinada a contener algunas piezas de artillería, un conjunto de cañones que hay en cada puente o cubierta de los buques de guerra, cuando siguen de popa a proa, construida en un lugar fronterizo entre la tierra y el mar, el norte y el sur, es dirigida» (Rosell Meseguer. "Batería de cenizas...", op. cit., pp. 27-33).

19. «¿Dónde estoy? ¿Quién soy? ¿Se trata de una misma pregunta que exige una respuesta sobre el ahí? Sólo habito en los pliegues, sólo soy pliegues. ¡Es extraño que la embriología haya tomado tan poco de la topología, ciencia madre o hermana! Desde las fases precoces de mi formación embrionaria, mórlula, blástula, gastrula, gérmenes vagos precisos de hombrecillo, lo que se llama con razón tejido se pliega, efectivamente, una vez, cien veces, un millón de veces, esas veces que en otros idiomas vecinos nuestros si-

analyst. CIA and IBM", Gilles Deleuze and Félix Guattari, "1227: Treatise on Nomadology—The War Machine", in *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, trans. Brian Massumi (London: Continuum, 1987), p. 445.

14. "This military city, whose construction and installation of artillery lasted from 1930 to 1936, functions as a nexus between the invisible and the visible, emerging through air shafts to the sky. Enclosed within its defensive sentry boxes is an entire internal system of war machinery, facing an exterior dominated by the blue of the Mediterranean", Rosell Meseguer, "Batería de Cenizas", p. 27.

15. See Marc Augé, *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, trans. John Howe (London: Verso, 1995), p. 107.

16. Meseguer, "Batería de Cenizas", p. 27.

17. "There is a gap that forever separates the phantasmatic kernel of the subject's being from the more 'superficial' modes of his or her symbolic and/or imaginary identifications. It is never possible for me fully to assume (in the sense of symbolic integration) the phantasmatic kernel of my being. When one approaches it too often, or when one comes too close to it, what occurs is the *aphanisis* of the subject: the subject loses his or her symbolic consistency, it disintegrates. And, perhaps, the forced actualization in social reality itself of the phantasmatic kernel of my being is the worst, most humiliating kind of violence, a violence which undermines the very base of my identity (of my 'self-image')", Slavoj Žižek, "Fantasy as a Political Category" (1996), in *The Žižek Reader*, ed. Elizabeth Wright and Edmond Wright (Oxford: Blackwell, 1999), p. 97.

18. "There is therefore a distortion of the senses and of conventions: an ear that does not hear, a balaclava that masks sight, 1+1 = 3, sequestration of carbon dioxide concentration to reduce its concentration, a bullet hole in a sheet of glass like an empty eye, blind and contrary to the one shown in the "I Spy" of the senses against ignorance of the Other, at which a battery, a set of artillery pieces placed in a location to fire at the enemy, a tactical unit of artillery weapons, a fortification designed to contain some artillery pieces, a set of guns on every bridge or deck of the warships, when they follow from stern to bow, built in a place on the frontier between land and sea, north and south, is directed", Rosell Meseguer, "Batería de Cenizas", pp. 27-33.

19. "Where am I? Who am I? Is this the same question, one only requiring an answer regarding the there? I live only in folds, I am only folds. It is even surprising that embryology has borrowed so little from topology, its mother or sister science! For, starting from the early stages of my embryonic formation, morula, blastula, gastrula, the vague and precise germs of human young, what is rightly called tissue is folded – once, a hundred times, a million times, those times that in other languages a few neighbours still call folds – connected, torn apart, pierced, invaginated, as if handled by a topologist, so as to end up forming volume and mass, full and empty, the interval of flesh between the tiny cell and the world environment, to which my name has been given and whose hand presently, folded over itself, is drawing loops and bows on the page, knots or folds that signify", Michel Serres, *Atlas* (1994), trans. Randolph Burks and Anthony Uhlmann (2021), p. 22.

20. "The phenomenon of cryptic incorporation, described by Abraham and Torok, was analysed by Jacques Derrida in *Fors* (1976), where he discusses the singularity of a space that can be defined as internal and external at the same time. In fact, the crypt is 'a place enclosed by another but rigorously separated from it, isolated by the general

guen llamando pliegues, se conecta, se desgarra, se perfora, se invagina, como manipulado por un topólogo, para acabar formando el volumen y la masa, lleno y vacío, el intervalo de carne entre a célula minúscula y el entorno mundial, al que se le da mi nombre y cuya mano en este momento, replegada sobre sí misma, dibuja sobre la página volutas y bucles, nudos o pliegues que significan» (Michel Serres (1995). *Atlas*. Madrid: Cátedra, p. 47).

20. «El fenómeno de la incorporación crítica, descrito por Abraham y Torok, ha sido revisado por Jaques Derrida en el texto *F(u)ori*, en el cual arroja luz sobre la singularidad de un espacio que se define al mismo tiempo como externo e interno; la cripta es, por tanto, "un lugar comprimido en otro, pero de ese mismo rigurosamente separado, aislado del espacio general por medio de paredes, un recinto, un enclave": ese es el ejemplo de una "exclusión intestina" o "inclusión clandestina» (Mario Perniola (2000). *L'arte e la sua ombra*. Turín: Einaudi, p. 100).

21. «La disponibilidad general causará una claustrofobia intolerable; el exceso de opciones será experimentado como la imposibilidad de elegir; la comunidad participatoria directa universal excluirá cada vez con más fuerza a aquellos incapacitados de participar. La visión del ciberespacio abriendo la puerta a un futuro de posibilidades infinitas de cambio ilimitado, de nuevos órganos sexuales múltiples, etc, etc, oculta su opuesto exacto: una imposición inaudita de cerrazón radical. Entonces eso es lo Real que nos espera, y todos los esfuerzos de simbolizar esto real, desde lo utópico (las celebraciones "New Age" o "deconstrucciónistas" del potencial liberador del ciberespacio), hasta lo más oscuramente

diatópico (la perspectiva del control total a manos de una red computerizada pseudodivina...), son sólo eso, es decir, otros tantos intentos de evitar el verdadero "fin de la historia", la paradoja de un infinito mucho más sofocante que cualquier confinamiento actual» (Slavoj Žižek, op. cit., p. 167).

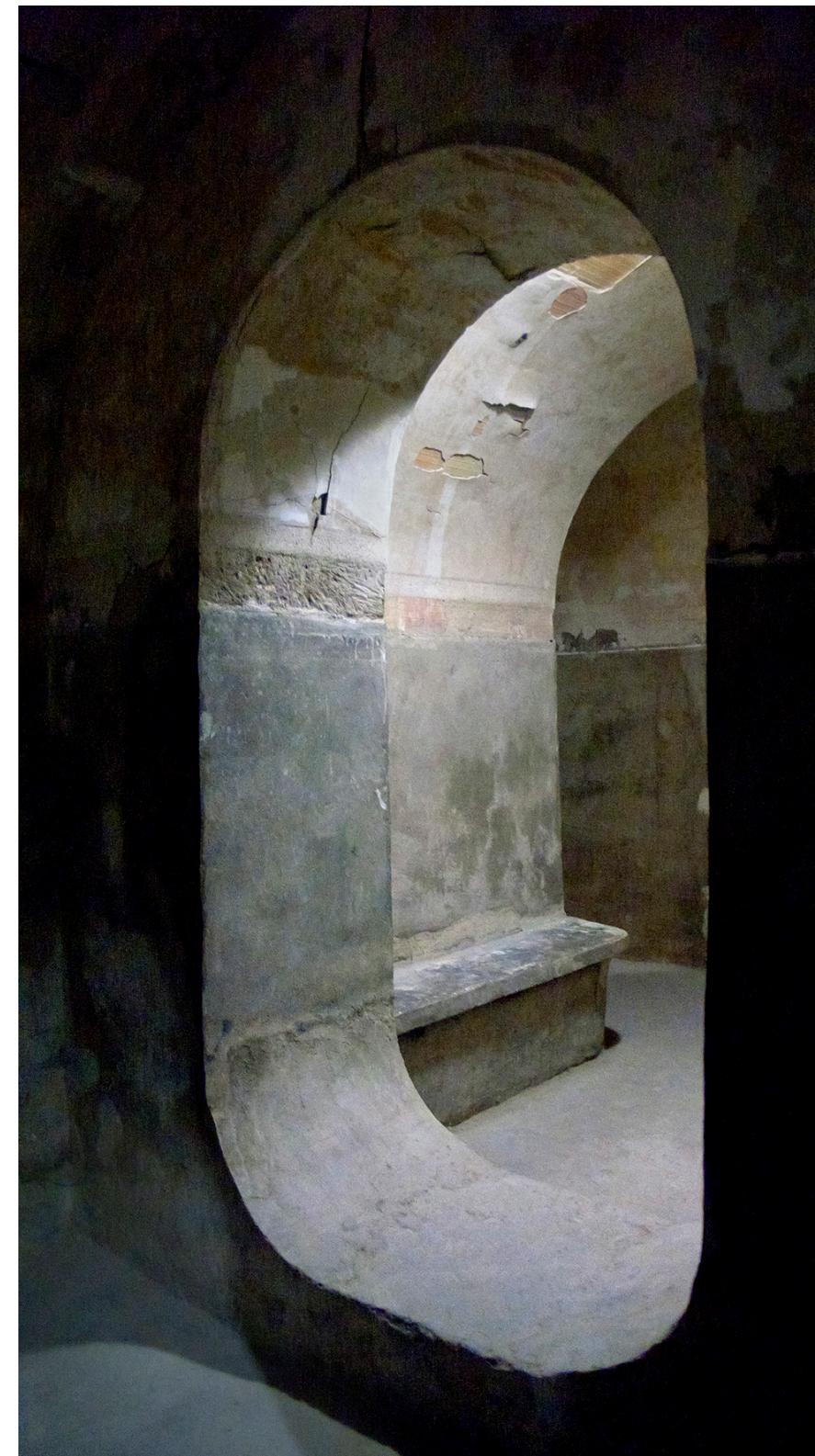
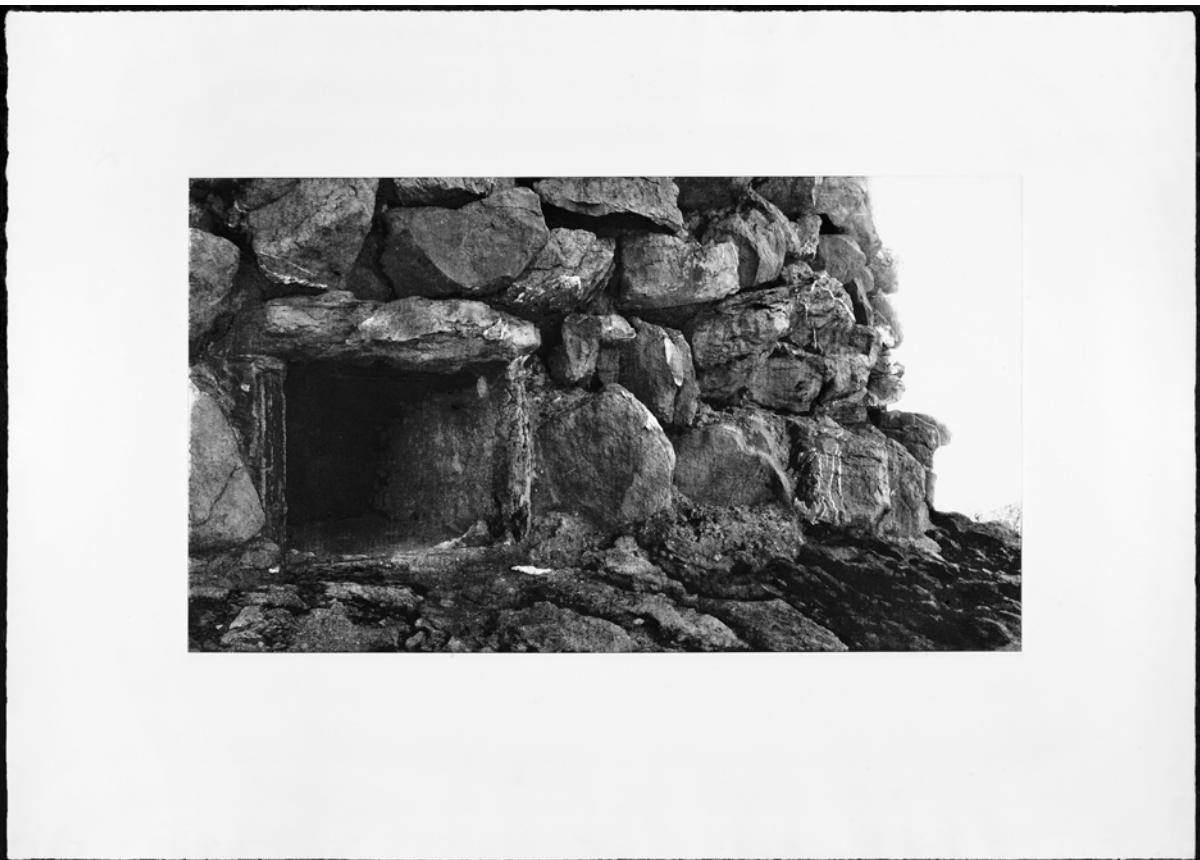
22. «El locked-in syndrom es una rara patología neurológica que se traduce en una parálisis completa, una incapacidad de hablar, pero conservando la facultad del habla y la conciencia y las facultades intelectuales perfectamente intactas. La instauración de la sincronización y del libre intercambio es la comprensión temporal de la interactividad, que interactúa sobre el espacio real de nuestras actividades inmediatas acostumbradas, pero más que nada sobre nuestras mentalidades» (Paul Virilio en diálogo con Sylvère Lotringer (2003). *Amanecer crepuscular*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, p. 80).

space through walls, a fence, an enclave'. It is an example of 'intestinal exclusion' or of 'clandestine inclusion'", Mario Perniola, *Art and Its Shadow*, trans. Massimo Verdicio (London: Continuum, 2004), p. 69.

21. "General availability will induce unbearable claustrophobia; excess of choice will be experienced as the impossibility to choose; universal direct participatory community will exclude all the more forcefully those who are prevented from participating in it. The vision of cyberspace opening up a future of unending possibilities of limitless change, of new multiple sex organs, and so on, conceals its exact opposite: an unheard-of imposition of radical closure. This, then, is the Real awaiting us, and all endeavours to symbolize this Real, from Utopian (the New Age or 'deconstructionist' celebrations of the liberating potentials of cyberspace) to the blackest dystopian ones (the prospect of the total control by a God-like computerized network...), are just that: so many attempts to avoid the true 'end of history', the paradox of an infinity far more suffocating than any actual confinement", Slavoj Žižek, *The Plague of Fantasies* (London: Verso, 1997), p. 154.

22. "Locked-in syndrome is a rare neurological condition that takes the form of complete paralysis, with inability to speak, while retaining, fully intact, the power of speech, consciousness and intellectual faculties. The establishment of synchronization and free interchange is the temporal understanding of interactivity, which interacts with the real space of our immediate customary activities, but above all with our mentality", Paul Virilio, in conversation with Sylvère Lotringer, *Amanecer crepuscular* (Mexico City: Fondo de Cultura Económica, 2004), p. 80.







# Roma versus Carthagónova. Arqueología de la memoria

Wendy Navarro

en Rosell Meseguer et al. (2006). *Roma versus Carthagónova. Imágenes propias y apropiadas de la costa mediterránea*. Ávila: Obra Social Caja Ávila

A menudo, la obsesión por el recorrido, el continuo "rastreo" de zonas, manipulando sus espacios, sus enclaves (sígnicos, históricos, visuales), «rememorando esa mina de la infancia» como un modo de acercarse a sí misma, no es más que un necesario y recurrente afán por suministrar evidencias, interpretaciones diversas del mundo, que permitan "ver más allá", desvelar nexos, caminos, ocultos, inexplicados.

[...]

Rosell Meseguer, «rastreadora de vestigios y documentos del pasado»<sup>1</sup>, continúa este viaje costero, *fronterizo*, de cruces y diferencias, de límites y transgresiones, muros y horizontes, como parte de un reencuentro emocional con sus señas de identidad y de esa voluntad de hacer emergir realidades subterráneas, captando el espíritu del tiempo, como ejercicio crítico destinado a cuestionar un orden establecido. La búsqueda visual de similitudes entre el puerto de Cartagena, en España y los puertos de Roma situados en la zona del Testaccio y Ostia Antica, en Italia —en tanto vías de relación comercial entre ambas regiones del Imperio Romano ubicadas en la costa mediterránea—, ofrece un significativo espacio para el encuentro de imágenes, huellas, recuerdos, desde donde establecer un conjunto de reflexiones sobre la sociedad, posibilitando nuevas visiones del entorno.

Roma y su Cartagena natal se aproximan, destacando similitudes y diferencias, se yuxtaponen, entrecruzan y dialogan, como en un presagio o registro de su propio devenir autobiográfico. Una postal turística de la costa mediterránea italiana y una fotografía anónima de Cartagena presiden este conjunto de acercamientos, partiendo de la asombrosa

# Rome versus Carthagónova: Archaeology of Memory

Wendy Navarro

in Rosell Meseguer et al. (2006). *Roma versus Carthagónova. Imágenes propias y apropiadas de la costa mediterránea*. Ávila: Obra Social Caja Ávila

The obsession with the route, the constant "tracing" of areas, manipulating their spaces, their enclaves (significative, historical, visual), "recalling that childhood mine" as a way of approaching herself, is often simply a necessary and recurrent desire to provide evidence, different interpretations of the world, that make it possible "to see beyond", to reveal connections, paths, hidden, unexplored.

[...]

Rosell Meseguer, "tracker of vestiges and documents from the past",<sup>1</sup> continues this coastal, frontier journey, of crossings and differences, limits and transgressions, walls and horizons, as part of an emotional re-encounter with the roots of her identity and of that will to make subterranean realities emerge, capturing the spirit of the times, as a critical exercise designed to question an established order. The visual search for similarities between the port of Cartagena, in Spain, and the ports of Rome in the Testaccio and Ostia Antica areas, in Italy —as trade routes between the two regions of the Roman Empire located on the Mediterranean coast— offers a significant space for finding images, traces, memories, from which to establish a series of reflections on society, making it possible to obtain new perceptions of this setting.

Rome and her native Cartagena converge, highlighting similarities and differences, and are juxtaposed, intertwined and placed in dialogue, as if foreshadowing or recording her own autobiographical development. A tourist postcard of the Italian Mediterranean coast and an anonymous photograph of Cartagena take pride of place in this set of approaches, based on the astonishing similarity between the two images: the forms, the landscape, the inlets and outlets

similitud entre ambas imágenes: las formas, el paisaje, entradas y salidas del mar y de la tierra. Indagar en la historia de ambos contextos, en los cambios sociales e históricos que han acompañado y marcado el carácter de ambas regiones —desde las ánforas que viajaban desde las costas españolas con dirección a los puertos de Roma, cargadas de aceite y víveres, hasta el llamado boom turístico desatado en los 60—, permiten a la artista recuperar y manipular nuevos fragmentos (postales antiguas, mapas, fotografías) que redundan en una mayor libertad expresiva. El «conjunto de imágenes reales reinventadas» parecen suministrar, ahora más que nunca, la evidencia de una verdad simbólica y cambiante, heterogénea y múltiple<sup>2</sup>.

El deseo por hurgar en la memoria, en los propios condicionamientos sociales y culturales que nos identifican, va acompañado de un ansia ineludible por fraccionar coherencias espacio-temporales, configurando nuevos espacios, como continuación de aquellos viajes que tocaban desde la sal de las salinas hasta los astilleros y que han sido la raíz de su atracción hacia los mundos del subsuelo y los entornos de la costa.

Cuatro cuadernos de artista (*Oro, plata, rojo y bronce*) representan vínculos visuales a partir de la historia y los movimientos sociales entre ambas zonas mediterráneas. Sugeren tes contrastes entre el blanco y el negro en viejas postales anónimas (fotografías de la costa mediterránea italiana y española) (*Oro*); la belleza, plasticidad y sutileza sobrecreadora de imágenes como resultado de las cianotipias de plantas mediterráneas, usadas en la época romana con fines medicinales, ornamentales (*Plata*); la variedad cromática de postales anónimas turísticas (años 70 y 80) de la costa mediterránea italiana y española (*Rojo*) y la recreación de mapas (*Roma, caminos a la costa, Pompeya invertida*), a base de collages, encáustica y grafito sobre papel (*Bronce*), amplían de modo significativo los registros expresivos de la artista.

Desde la recuperación de técnicas y medios tradicionales (procedimientos antiguos fotográficos del siglo XIX), la fotografía —cuya presencia en el ámbito del arte contemporáneo en los últimos veinte años es sobresaliente quizás porque ha sido uno de los instrumentos que mejor ha sabido expresar la cacofonía social y psicológica de una colectividad que se desplaza en el espacio y el tiempo hacia la virtualidad<sup>3</sup>— aparece especialmente enriquecida por el uso de otros medios como el instalativo, el collage, el dibujo o la proyección de dvd y cajas de luz. La transgresión de límites discursivos se combina con esta ruptura de fronteras entre lenguajes como una de las grandes aportaciones de la

of the sea and the land. Investigating the history of these two contexts, the social and historical changes that have accompanied and marked the character of the two regions —from the amphoras that travelled from the coasts of Spain to the ports of Rome, loaded with oil and provisions, to the so-called tourist boom unleashed in the 1960s— enable the artist to recover and manipulate new fragments (old postcards, maps, photographs) which result in greater expressive freedom.

The "set of reinvented real images" seems, now more than ever, to provide evidence of a symbolic, changing truth, heterogeneous and multiple.<sup>2</sup>

The desire to probe memory, in the very processes of social and cultural conditioning that identify us, is accompanied by an inescapable urge to break up coherent patterns of time and space, shaping new spaces, as a continuation of those journeys that ran from the salt of the salt mines to the shipyards and that have been the root of her attraction to underground worlds and coastal environments.

Four artist's notebooks (*Gold, Silver, Red* and *Bronze*) represent visual links, based on history and social movements, between the two Mediterranean areas. Evocative contrasts between black and white in old anonymous postcards (photographs of the Italian and Spanish Mediterranean coast) (*Gold*); the beauty, expressiveness and breathtaking subtlety of images resulting from cyanotypes of Mediterranean plants, used in the Roman era for medicinal and ornamental purposes (*Silver*); the variety of colours in anonymous tourist postcards (1970s and 1980s) of the Italian and Spanish Mediterranean coast (*Red*) and the recreation of maps (*Rome, Roads to the Coast, Pompeii Inverted*), using collages, encaustic and graphite on paper (*Bronze*), significantly expand the artist's expressive range.

Through the recovery of traditional techniques and media (old photographic procedures from the nineteenth century), photography —whose presence in the world of contemporary art in the last twenty years has been outstanding, perhaps because it has been one of the instruments that has best managed to express the social and psychological cacophony of a community moving in space and time towards virtuality<sup>3</sup>— has been especially enriched by the use of other media, such as installation art, collage, drawing, DVD projection and light boxes. The transgression of discursive limits is combined with this breaking down of barriers between types of language as one of photography's great contributions to today's art: the idea of freedom and the elimination of clichés, limits and exclusions.<sup>4</sup>

*Roma versus Carthagónova* constitutes a definitive moment within this process of remo-

fotografía al arte actual: la idea de libertad y la eliminación de tópicos, límites y exclusiones<sup>4</sup>.

*Roma versus Carthagónova* constituye un definitivo momento dentro de este proceso de remodelación de su lenguaje expresivo que implica la revisión de una historia remota —«buceando en su inconsciente, afrontando de manera elíptica una memoria afectiva»<sup>5</sup>—, como modo de articular una serie de importantes reflexiones sobre el universo que nos rodea. El cúmulo de «metáforas sobre los espacios militares, abandonados, como imágenes de archivo de emplazamientos deshabitados, abandonados, solitarios» (*Batería de Cenizas. Metodología de la Defensa*) sobrevuela la compleja y también “desolada” realidad latente tras el contraste entre entornos naturales (paisajes idílicos de la costa mediterránea) y paisajes construidos, masificados, marcados por el boom turístico (la *touristización* de nuestro pasado y nuestro presente). Como las fortificaciones abandonadas, estas postales pueden ser también «el espacio negativo de un tiempo en el que se propaga la epidemia de la tontería, del banderín de enganche de la banalidad. La realidad violenta que no queremos afrontar conduce al imaginario posmoderno hacia un camuflaje de la impotencia que nos sitúa en el lugar de la complicidad con lo negativo»<sup>6</sup>.

Junto al registro de nuevos avatares —agresiones que han marcado el paisaje y la experiencia del hombre—, Rosell rescata la huella, el aliento cargado de lirismo, la poesía de la frágil naturaleza tras la tenue silueta de existencias amenazadas, o reconstruye mapas, en un intento de transformación del paisaje, interviniendo la propia geografía, reconfigurando zonas y universos como expresión de esa tendencia contemporánea hacia múltiples incursiones cartográficas: «El mapa como reescritura del territorio. Ese ejercicio de la geografía que ha dejado de pertenecer, en exclusiva, a las grandes operaciones de circunnavegación y descubrimiento, conquista y cartografía, colonización y bojeo»<sup>7</sup>.

*Mapas italianos configurando zonas de la costa española mediterránea*, como expresión de reordenamientos psicogeográficos, de nuevos trayectos, descubrimientos, mapas afectivos que enriquezcan y renueven lo existente. «Deliberadamente falto de lugar, autoexiliado, el artista busca un nuevo espacio, un nuevo modelo, y su búsqueda inventa espontáneamente un espacio móvil, nómada. Este espacio es una tierra llena de dobles sentidos y dobles entradas. La figura y el espacio que esta ocupa, en la acción y en la imagen, se transforman constante y mutuamente, como hojas arrastradas por el viento urbano, como las páginas de una novela»<sup>8</sup>.

Todo empezó con una bajada a una mina durante su infancia, un verdadero laberinto

delling her expressive language that involves reviewing a remote history — “exploring her own unconscious mind, elliptically confronting an emotional memory”<sup>5</sup> — as a way of articulating a series of important reflections on the universe that surrounds us. The cluster of “metaphors on abandoned military spaces as archival images of uninhabited, abandoned, solitary sites” (*Batería de Cenizas. Metodología de la Defensa*) hovers over the complex and also “desolate” reality latent behind the contrast between natural settings (idyllic landscapes on the Mediterranean coast) and overcrowded built-up landscapes marked by the tourist boom (the touristification of our past and our present). Like the abandoned fortifications, these postcards can also be “the negative space of a time in which the epidemic of stupidity is propagating, the time of the recruiting centre of banality. The violent reality that we do not want to face leads the postmodern imaginary towards a camouflage of impotence that places us in the position of complicity with the negative.”<sup>6</sup>

Along with the record of new incidents — onslaughts that have marked the landscape and human experience — Rosell recovers the trace, the breath filled with lyricism, the poetry of fragile nature behind the faint silhouette of threatened existences, or reconstructs maps, in an attempt to transform the landscape, modifying the very geography, reshaping areas and universes as an expression of that contemporary tendency towards multiple cartographic incursions: “The map as a rewriting of the territory. The geographical exercise that has ceased to belong exclusively to grand operations of circumnavigation and discovery, conquest and cartography, colonization and sailing round islands.”<sup>7</sup>

*Italian maps shaping areas of the Spanish Mediterranean coast*, as an expression of psycho-geographical rearrangements, of new journeys, discoveries, emotional maps to enrich and renew the existing situation. “Deliberately lacking a place, self-exiled, artists seek a new space, a new model, and their search spontaneously invents a new, nomadic space. This space is a land full of double meanings and double entries. The figure and the space it occupies, in action and image, are constantly and mutually transformed, like leaves blown by the urban wind, like the pages of a novel.”<sup>8</sup>

It all began with a journey down into a mine in her childhood, a real labyrinth of galleries, through which we still find the artist determined to record events that involve transformations of the landscape. Immersed in a constant search, “elliptically showing her portrait,” from the “land art of the bunker to the enigma of remains,” Rosell Moseguer’s work speaks to us of survival, of relocations; it is a journey that projects itself

de galerías por el que aún encontramos a la artista empeñada en registrar acontecimientos que implican transformaciones del paisaje. Inmersa en una búsqueda constante, «mostrando elípticamente su retrato», del «*land art* del búnker al enigma de los restos», la obra de Rosell Meseguer nos habla de supervivencia, de relocalizaciones; es un recorrido que se proyecta más allá del horizonte, cambiando nuestras percepciones sobre la realidad.

1. Rosell Meseguer, “Batería de Cenizas. Metodología de la defensa II. 1999–2005”, in *Batería de cenizas, metodología de la defensa II* (Cartagena: Ayuntamiento de Cartagena, 2005), p. 14.

2. See Fernando Castro Flórez. “Las ruinas de la memoria y la fortificación del sujeto. Unas consideraciones en torno a Rosell Meseguer”, in Rosell Meseguer, *Batería de Cenizas. Metodología de la defensa II*, p. 10.

3. Marta Gili, “La fotografía en el final de sus días”, *Primavera Fotográfica* (supplement of Periódico del Arte), no. 33 (2000), p. 9.

4. Rosa Olivares, “La fotografía como método”, *Exit Express*, special supplement for Arco (2003), p. 22.

5. Castro Flórez, “Las ruinas de la memoria”, p. 10.

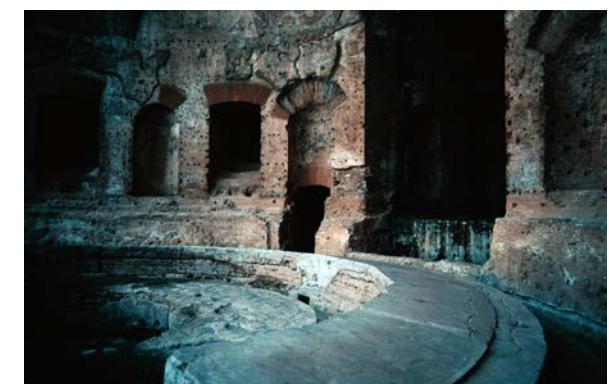
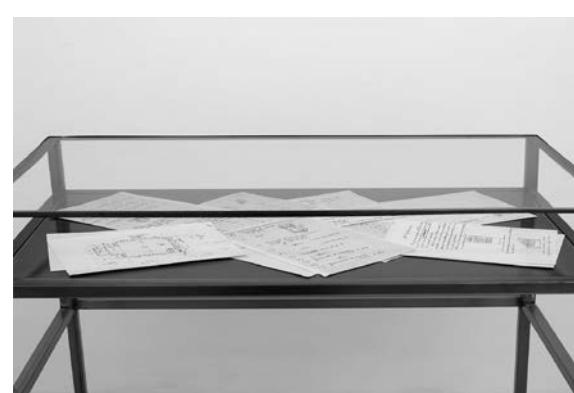
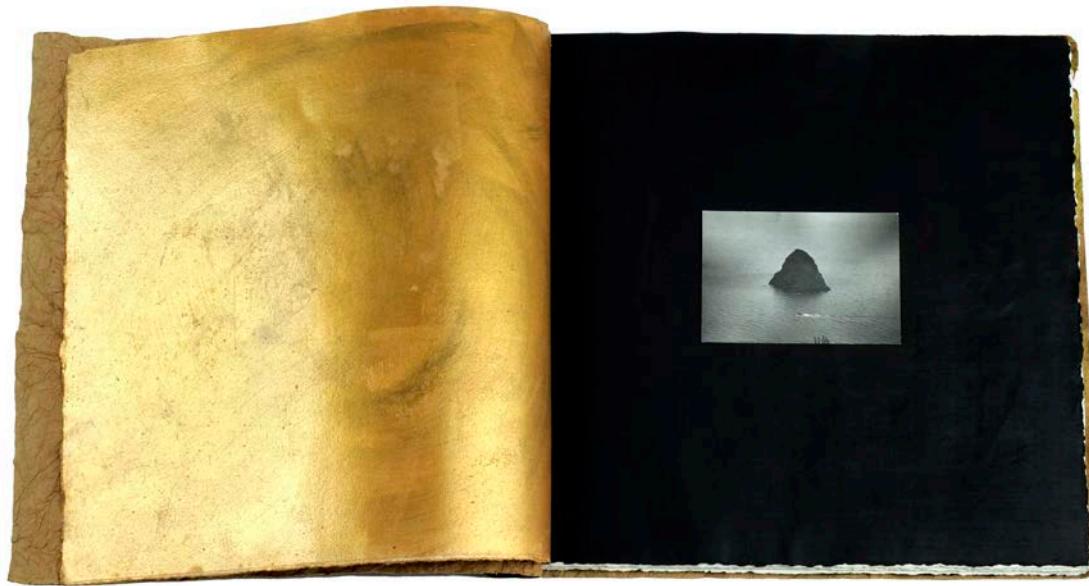
6. Castro Flórez, “Las ruinas de la memoria”, p. 8.

7. Iván de la Nuez, “Cartografías de la aventura urbana”, in *Personal Geographies & Welcome to the Show. Consol Rodríguez* (Barcelona: Pagés Espai d Art, 2006).

8. Bruce W. Ferguson, “Creaciones inquietas/Restless Productions”, in Francis Alÿs, *Walks/Paseos* (Mexico City: Travesías, 1997), p. 60.

beyond the horizon, changing our perceptions of reality.





## La memoria imaginada

### Francisco Carpio

en Rosell Meseguer et al. (2008). *Tránsitos. Del Mediterráneo al Pacífico*. Murcia: EAV

[...]

Una de las líneas de trabajo que ha estado presente de manera casi continua, conceptual y visualmente, en la obra de Rosell Meseguer, ya desde sus primeros proyectos y exposiciones, ha sido la de reflexionar, comprender y capturar lo que yo llamaría una suerte de "entropía iconográfica y espacial". En efecto, los diversos lugares, edificios, construcciones y asentamientos habitados y utilizados por el hombre a lo largo del tiempo, es decir, de la historia, han ido sufriendo un paulatino proceso de degradación y desuso, una pérdida de energía vital, histórica, e incluso, funcional [...] languidecen, se deshacen y terminan por ser olvidados...

Pues bien, ese proceso ciertamente entrópico ha interesado, en cantidad y en calidad, a nuestra artista. Un proceso que actúa casi como un auténtico virus temporal, o para ser más exactos: espacio-temporal, afectando, contagiando, enfermando y deteriorando el tejido de la historia que, irremediablemente, acaba rimando con memoria...

Desde hace ya cierto tiempo Rosell viene trabajando en un conjunto de obras en las que el protagonismo compositivo, formal e incluso conceptual, lo juegan diversas construcciones arquitectónicas vacías, despojadas de toda huella humana, posiblemente liberadas de sus propias potencias de habitabilidad, que se convierten en arquetipos del vacío y del silencio. Estas estructuras, a la vez sencillas y a la vez rotundas, surgen en distintos territorios y paisajes, siempre provistos de una alta temperatura de memoria, referencias e identidad.

Naturaleza (re)construida, desprovista pues de prácticamente cualquier rastro de inocencia edénica, que se conforma en función de la presencia –y también de la ausencia– de la huella humana. Una presencia y una huella

## Memory Imagined

### Francisco Carpio

in Rosell Meseguer (2008). *Tránsitos. Del Mediterráneo al Pacífico*. Murcia: EAV

[...]

One of the themes that has been present, conceptually and visually, almost throughout the work of Rosell Meseguer, going right back to her first projects and exhibitions, has been that of reflecting, understanding and capturing what I would call a sort of "special and iconographic entropy." In fact, the various places, buildings, constructions and sites inhabited and used by man in the course of time, that is to say, throughout history, have suffered a gradual process of degradation and disuse, a loss of vital, historic, and even functional energy. Like Zora, they have languished, disintegrated and end up being forgotten...

Such a process – without doubt an entropic one, has interested our artist, both in quantity and quality. A process that acts almost like an authentic temporal virus – or to be more exact a temporal space – affecting, infecting, sickening and deteriorating the fabric of history, which irremediably, ends up rhyming with memory... This is a concept I would like to come back to later.

For some time now, Rosell has been working on a series of works in which various architectural constructions play a formal, and in particular conceptual role in the composition: constructions that are empty, stripped of any human trace, liberated perhaps from their original potential to be lived in, are converted into archetypes of emptiness and silence. These structures, sometimes simple, sometimes forthright, arise in different territories and landscapes, always possessing a high temperature of memory, references and identity.

Nature (re)constructed, and as such deprived of practically any sign of the innocence of Eden, whose function reflects the presence – and also the absence – of human marks. A presence and a trace that, curiously, has always

que, curiosamente, ha estado siempre más sugerida que palpable, más intuida que evidente, y que envuelve y acompaña –casi sin ninguna explicación tangible– buena parte de sus obras. Vestigios de espacios (des)habitados que tratan de establecer un complejo, aunque sutil, diálogo con el tejido natural en el que se insertan, y que provocan en nuestro ánimo, pese a su aparente lógica formal y espacial, una extraña e inexplicable sensación de inquietud, de desasosiego, que refuerza y subraya la carga veladamente misteriosa de sus creaciones.

Creaciones que nos proponen la construcción de diversos espacios metafóricos. Metáforas de un vacío que es, a su vez, metáfora y emblema de un silencio de representación y de pensamiento. Un silencio que actúa como hilo conductor, estableciendo paradójicos – pero plausibles– ejercicios de diálogo, en una línea muy próxima a las mecánicas de pensamiento de Beckett, quien venía a reconocer el imperativo del silencio y, al mismo tiempo, la imposibilidad de enmudecer. No tenemos nada que decir, pero necesitamos decirlo. Así, estas fotografías se nos aparecen como escenografías desnudas, desposeídas de todo aquello que puede ser secundario y/o prescindible. Lo que, en cierto modo, vendría a reforzar ese linaje de no lugar que las convierte en auténticas cartografías de una no memoria, de una no referencialidad, en paisajes para el silencio.

Michel Foucault especuló sobre la idea de que la historia, en su forma tradicional, transforma los lugares del pasado en documentos, haciendo hablar esas huellas, que muchas veces dicen, en silencio, otra cosa de la que dicen. Según Foucault, un edificio ligado al pasado –cualquier pasado, incluso reciente– ya no es un objeto, sino aquello que deviene cuando una mirada determinada, una conciencia determinada del tiempo se posa sobre él.

[...]

A diferencia de otros artistas, Rosell no se limita a arrojar sobre el emulsionado papel fotográfico una mirada pura y duramente testimonial y documental, sino que también trata de reflejar una temperatura emocional y algo más subjetiva, más teñida por la huella – visible o invisible – del hombre. Una huella que siempre aparece flotando (como un extraño e intangible perfume) en los escenarios que fotografía, y con la que establece un diálogo de presencia-ausencia con el espacio, con el tiempo y consecuentemente con la historia, como el resultado de una memoria colectiva formada por la suma de muchas memorias anónimas.

Desde los inicios de su trayectoria artística, las excursiones e incursiones realizadas por el

been more suggested than palpably there, more intuited than evident, with hardly any tangible explanation wrapping itself around and accompanying a good part of her works.

Vestiges of (un)inhabited spaces that establish a complex but subtle dialogue with the natural fabric, inserting and provoking in our minds, despite their apparent spatial and formal logic, a strange and inexplicable sensation of anxiety, of unease, which reinforces and emphasizes the mysterious veiled charge of her creations.

Creations that propose to us the construction of various metaphoric spaces. Metaphors of an emptiness that is itself a metaphor and an emblem of a silence of representation and of thought. A silence that acts like a conducting wire, establishing paradoxical – but plausible – exercises of dialogue, closely aligned to the mechanics of the thought of Beckett, who came to recognize the imperative of silence, and at the same time the impossibility of stopping speaking. We have nothing to say, but we need to say it. So, these photographs appear to us like denuded stage designs, dispossessed of everything secondary and/or dispensable. Which in fact comes to re-enforce the lineage of a non-place that transforms them into authentic cartographies of a non-memory, of a non-referentiality: landscapes for silence.

Michel Foucault speculated on the idea that history, in its traditional form, transforms the places of the past into documents, making traces speak, that often say, in silence, something other than what they say. According to Foucault, a building linked to the past – whatever past, even a recent past – is no longer an object, but that which derives from a particular gaze, a consciousness determined by time settles on it.

[...]

Unlike other artists, Rosell has not limited herself to casting a testimonial and documentary gaze pure and simple over the photographic emulsion paper: she also seeks to reflect an emotional temperature, something more subjective, more tinged with the – visible or invisible – trace of man. A trace – we have pointed to this before – which always appears floating (like a rare, intangible perfume) in the scenes that are photographed, which sets up a dialogue of presence-absence with space and time, and consequently with history, that results from a collective memory formed by the sum of many anonymous memories.

Since the start of her artistic career, excursions and incursions into and out of the wet territory of past records, have always been a distinguishing reference point of her art.

[...]

Now, with this new proposal, Journeys from the Mediterranean to the Pacific, she returns to

húmedo territorio de los recuerdos del pasado han sido siempre una de sus señas de identidad referenciales.

[...]

Ahora, con *Tránsitos del Mediterráneo al Pacífico*, vuelve a establecer una vinculación dialéctica entre la obsolescencia y la vigencia, fijando su atención, en este caso, sobre ciertas analogías y equivalencias existentes entre los yacimientos mineros de Cartagena, ya abandonados, y ciertos enclaves de la industria minera en Latinoamérica (Chile y Bolivia), que aún hoy día continúan en funcionamiento, y que complementa con una reflexión visual y conceptual de la industria ballenera chilena. Una mirada que sigue siendo "arqueológica", y a la que suma igualmente otros puntos de vista complementarios: sociales, políticos, económicos, culturales...

Dejemos que ella misma brevemente nos explique el espíritu y el cuerpo de este proyecto: «Desde la alquimia hasta nuestra actual ciencia, nos hemos convertido en cirujanos de la tierra. Mientras que la fotografía analógica pierde espacios ganados por lo digital, nuestras viejas industrias como la minería dejan de ser rentables; lo que fue una mina se convierte en parque temático o centro turístico. Este proyecto se centra en la visión de paisajes artificiales nacidos de los tijeretazos de la ciencia, la industria y la tecnología. Su materialización se basa en procesos fotográficos antiguos como la cianotipia, técnica fotográfica del siglo XIX cuya característica principal es ser siempre de color azul, usada en libros de minería y tecnología así como el uso de la fotografía digital y la producción audiovisual».

[...]

Todo acto de creación acaba convirtiéndose en un oficio de luces (y de sombras). Rosell busca con su linterna de arqueóloga de la memoria cotidiana del pasado, y va encontrando huellas, restos, indicios, reliquias e improntas, escondidos entre las capas estratificadas del día a día, en los sedimentos de lo que, alguna vez, tuvo el hábito de la vida, y ahora reposa su duermevela en los mercadillos, en las ruinas, en los contenedores, en las viejas postales, en los edificios abandonados, en los recortes de prensa, en las antiguas fotografías, en los papeles descoloridos que un día brillaron con la luz de lo que estaba vivo. Con toda esta miscelánea iconográfica arma un archivo visual y conceptual que le ayuda a aprender y a aprehender la historia de unos lugares que ahora hibernan pero que, no hace mucho, tuvieron el calor de la vida.

[...]

Rosell Meseguer es capaz de bucear en la vigilia del sueño, para escuchar la otra música de los objetos, de las imágenes, de las viejas

establish a dialectic link between obsolescence and things currently in use, fixing her attention, in this case, on certain existing analogies and equivalences between the mining deposits of Cartagena, now abandoned, and some enclaves of the mining industry in Latin America (Chile and Bolivia), which even today continue to function, and which she complements with a visual and conceptual reflection on the Chilean whaling industry. A gaze which carries on being "archaeological" and which also brings together other complementary points of view: social, political, economic, cultural...

We will let the artist herself briefly explain the body and spirit of this project: "From the times of alchemy up to the science of today, we have made ourselves into surgeons of the earth. Just as analogue photography is losing ground to the digital, our old industries such as mining are ceasing to be profitable; what used to be a mine has been converted into a theme park or tourist centre. This project centres on the vision of artificial landscapes born out of snippings made by science, industry and technology."

The materials used are based on old photographic processes such as the cyanotype, a 19th century photographic technique used in mining and technology books whose principal characteristic is being always blue, alongside digital photography and audio-visual production.

[...]

Every act of creation ends up becoming a trade of light (and shade). Rosell seeks out with her archaeological torch the daily memory of the past, and finds traces, remains, indications, reliefs and imprints, hidden between the strata of the day to day in sediments which once had the breath of life, and now repose restlessly in markets, in ruins, in containers, in old postcards, in abandoned buildings, in press cuttings, in old photographs, in discoloured papers which one day shone with the light of something alive. With all this iconographic miscellany, she puts together a visual and conceptual archive that helps us to learn and apprehend the history of some places that are now in hibernation, but which, not long ago, had the heat of life.

[...]

Rosell Meseguer is also capable of diving beneath the surface into the vigil of sleep, to listen to that other music of objects, images, old photographs and papers. With the attentive and transgressive gaze of the alchemist, she finds new accents, new visions, new histories, new voices, transmuting into creative and evocative material that, in front of only our eyes looks like dross, scrap metal.

[...]

Another of the creative strategies which is perfectly adapted to this spirit of the archive and iconic store, which has been built up

fotografías y papeles. Con la mirada atenta y transgresora del alquimista, halla nuevos acentos, nuevas visiones, nuevas historias, nuevas voces, transmutando en material creativo y evocador lo que, ante otros ojos, sólo se aparece como ganga de hierro, como escoria.

[...]

Otra de las estrategias creativas que se ajustan perfectamente a este espíritu de archivo y de almacén icónico, que va construyendo a través de sus viajes (inmóviles y exteriores), es el concurso de los libros de artista. En sí mismos notables piezas plásticas, albergan en sus páginas, como si fueran una suerte de vitrinas expositivas (otra mecánica de muestra que, por cierto, también emplea aquí) los más variados y diversos registros documentales y visuales. Auténticos cuadernos de bitácora que dibujan, definen y anotan el curso de sus travesías artísticas.

[...]

Tengo la impresión de que en su obra, la fotografía (en apariencia su vehículo expresivo), no es sólo un medio elegido para dar cuerpo a sus productos, sino también, y sobre todo, un instrumento de reflexión sobre el propio lenguaje fotográfico y sus procesos. Unos procesos, todo hay que decirlo, realmente diversos y plurales que conviven en equilibrada armonía y diálogo dentro de su imaginario personal.

Así, la fotografía analógica, que incorpora en ocasiones algunos de sus procesos artesanales iniciales y pictoricistas (gelatinas, kalitipias, cianotipias...), comparte mesa y mantel fotográfico con los modernos procesos digitales, dando lugar a un curioso y dual guiño cómplice lanzado hacia el espectador, al utilizar, por un lado, medios "nuevos" para expresar temas y motivos "viejos" y, por otra parte, al contrario: empleando estos procesos antiguos y obsoletos para representar espacios antiguos y obsoletos...

[...]

Un medio, pues, al servicio de una(s) idea(s); fascinante mestizo, híbrido y "contaminado", con toda su versatilidad y riqueza de posibilidades, con su mixtura de técnicas, soportes y estrategias, que alejan a Rosell de caer en la mera y simple taxonomía de fotógrafa, y le acercan, a mi juicio, a una mecánica creativa más pictórica, a una voluntad de acción, más física que química, por materializar fotográficamente su propia mirada. Es por ello por lo que la fotografía (tal vez la más profunda y perfecta prolongación del eje cerebro-ojo), se posa y se encuentra en cada una de estas visiones personales.

[...]

through her (immobile and exterior) journeys, is the use of artist's books. In themselves, notable artistic pieces, there lodge in their pages, as if they were a sort of exhibition case (another means of display which surely will be employed here) the most various and diverse documentary and visual records. Veritable logbooks that draw, define and annotate her artistic journeys.

[...]

I have the impression that in her work, photography (which appears to be her means of expression) is not only the medium chosen to embody her products, but also, and above all, an instrument for reflecting on the very language of photography and its processes. Some really diverse and multiple processes, it must be said, share a harmonious equilibrium and dialogue within her personal imagination.

Thus, analogue photography, some of whose processes incorporate on occasions starting points in the pictorial arts and crafts (gelatin, kallitypes, cyanotypes...) shares the table with modern digital processes, resulting in a curious and dual complicit look cast towards the viewer, in using, on the one hand, "new" media to express "old" themes and motifs, whilst, on the other hand, doing the opposite: employing these antiquated and obsolescent processes to represent antiquated and obsolescent spaces...

[...]

A medium, then, at the service of idea(s); fascinatingly mixed, hybrid and "contaminated", with all its versatility and rich possibilities, with its mixture of techniques, supports and strategies, which prevent Rosell from falling into the mere simple taxonomization of photography, and bring her nearer to, in my opinion, a more pictorial creative process, a will to action more physical than chemical, to materialise photographically her own gaze. This is why photography (perhaps the most profound and perfect prolongation of the brain-eye axis) lands and is found in each one of these personal visions.

[...]





# Del narrar y del documentar. Archivos, tramas, ficción

## On Narrating and Documenting: Archives, Plots, Fiction



**Del narrar y del documentar.**

**Archivos, tramas,  
ficción**

**On Narrating and Documenting:  
Archives, Plots,  
Fiction**

### Asegurar las pruebas

Lotte Dinse

en Jürgen Tabor (ed., 2011). *Vergangenes Begehrn. Past Desire*. Berlín: Kerber Verlag

En su obra fotográfica, la artista española Rosell Meseguer trabaja reiteradamente con la transformación de lugares y arquitecturas en un sentido histórico, lugares que han perdido su función original durante los acontecimientos sociales, políticos y tecnológicos que se han sucedido desde mediados del siglo XX. Durante sus viajes de investigación, Meseguer visita búnkeres, fortificaciones militares de la costa, minas, pozos de carbón y balleneras para documentar tales escenarios abandonados. La artista siempre complementa su serie fotográfica con imágenes históricas encontradas, usadas como referencias para generar diálogos entre diferentes épocas. Las técnicas empleadas —además de fotografía digital— incluyen numerosos procesos fotográficos históricos como el calotipo — impresión marrón—, la cianotipia — impresión azul— o el linóleo. La artista realiza sus proyectos en largos períodos de tiempo, lo que indica el método de acercamiento empleado. Para cada proyecto se acumulan importantes colecciones de material, reflejando así los largos tiempos de investigación de cada uno de ellos, documentando y organizando las diversas partes del desarrollo. Las recolecciones científico-artísticas, así como la obtención de datos clave para el proyecto sirven para reconstruir acontecimientos y condiciones históricas del colectivo, así como la repetición de relatos individuales.

La instalación que se muestra en la exposición, *OVNI Archive* (2007-2010), aborda el tema del espionaje y la política de información asociada a las dos guerras mundiales, la Guerra Fría y la actualidad. La mayoría de los países realizan prácticas de espionaje mediante los servicios secretos de información, satélites, aviones y submarinos, etc., con el fin de obtener información militar y técnica sobre

### Securing the Evidence

Lotte Dinse

in Jürgen Tabor (ed., 2011). *Vergangenes Begehrn. Past Desire*. Berlin: Kerber Verlag

In her photographic work, Spanish artist Rosell Meseguer repeatedly deals with the transformation of places and architectures shaped by history, which have lost their original function during the social, political and technological developments that have taken place since the mid-twentieth century. On elaborate research trips, Meseguer visits former bunkers, military fortifications on the coast, closed-down mines, coal pits and whale hunting stations in order to document such abandoned settings. Meseguer always supplements her photographic series with anonymous found historical images so that a reference, a dialogue evolves between the eras. The techniques that Meseguer employs — in addition to digital photography — include numerous historical photographic processes such as calotype (brown printing), cyanotype (blue printing) and rubber printing. The notably long periods of time over which this artist produces her individual projects give some indication of the methodical approach employed. Considerable quantities of material are collected, in the case of many works, which reflects the artist's extremely time-consuming research, documentary and organizational activity. Her scientific/artistic gathering and securing of clues serves to reconstruct collectively remembered historical events and conditions as well as their individual recounting and repetition.

The installation shown in this exhibition, *OVNI Archive* (2007–2010), deals with the topic of espionage and the associated information politics during the two world wars, the Cold War and up to the present day. Almost all nations made use of espionage by secret and information services, satellites, planes and submarines, etc., in order to gather military and technical information about other states and use this information for their own defence or wartime strategies. In *OVNI Archive* Meseguer has desig-

otras naciones y utilizar esta para sus propias estrategias de defensa o de guerra. En *OVNI/Archive*, Rosell Meseguer ha creado un amplio archivo que recopila material heterogéneo sobre el tema, como fotografías suyas y de otros autores, dibujos, artículos de periódicos e Internet, libros, objetos encontrados y documentos de otros archivos.

De esta manera, Meseguer cuestiona el servicio secreto, así como los mecanismos de poder con respecto a la administración de los datos y documentos obtenidos, que no están disponibles para el público debido al estricto secreto por parte de los gobiernos y grandes empresas.

Las fotografías producidas por Meseguer incluyen tomas de búnkeres y artefactos de la costa cercana a la Bahía de Guanabara (Brasil), así como del submarino Peral expuesto en el Puerto Naval en Cartagena. De este modo, Meseguer crea un diálogo sutil entre las potencias en el área mediterránea y las de la región atlántica de América del Sur, influida por Europa, para visualizar las invenciones militares, así como sus actuales desarrollos.

Más allá de esto, el material presentado en las vitrinas y en las paredes examina diversas

ned an extensive archive that collects together heterogeneous material on the subject, such as her own and others' photographs, drawings, articles from newspapers and the Internet, books, and found objects and documents from other archives. In this way, she questions secret-service systems and their power mechanisms with respect to the administration of the data and documents obtained, which are not available to the public due to strict secrecy on the part of governments and major business concerns.

The photographs produced by Meseguer include shots of former bunkers and coastline artillery close to Guanabara Bay, in Brazil, which was involved in submarine battles in both world wars, and of the Peral submarine exhibited in the naval port in Cartagena, Spain. In this way, Meseguer creates a subtle dialogue between the powers in the Mediterranean area and those in the South American Atlantic region influenced by Europe, thereby visualizing their military inventions as well as current developments.

Beyond this, the material presented in the display cases and on the walls examines various socio-political conditions and problems in connection with the implementation of the capitalist

condiciones sociopolíticas y problemáticas en relación con el sistema social y capitalista al final de la Guerra Fría. Por un lado, el título de la instalación se refiere a la forma de OVNI del búnker; por otro lado, destaca nuestra falta de conocimiento sobre la información adquirida mediante el espionaje: información "bloqueada".

Los archivos son generalmente considerados como metáforas de la memoria cultural, de hecho, como una manera de almacenar el conocimiento. Además, funcionan como lugares para la producción de conocimientos; como historia que no se almacena solamente, pero que es relatada o contada de diversas maneras. En consecuencia, por un lado, la historia como contenedor puede entenderse como una institución, mientras que por otro lado es vista como un método. Meseguer se refiere a ambas en *OVNI/Archive* mediante la transferencia de los resultados de su práctica archivística en el espacio de exposición en forma de un archivo accesible, disponible al público. Se produce entonces un proceso simbólico de impotencia, ya que la visibilidad de los documentos y datos socava la función real de los secretos de estado documentados.

Al mismo tiempo, la instalación funciona como una metáfora visual de la fugacidad de las "constelaciones" del poder político. La historia, que es contada mediante las fotografías expuestas, documentos, textos e imágenes adquiridas, no hace ninguna reivindicación a la exactitud histórica o la integridad de la misma. En su lugar, *OVNI/Archive* puede entenderse como un intento individual de entender el pasado con la ayuda de los medios, bases de datos y métodos de transmisión disponibles en la actualidad.

social system at the end of the Cold War. On the one hand, the title of the installation refers to the bunker's UFO-like form; on the other, it stands for our missing knowledge about the information acquired by espionage and now kept locked away.

Archives are generally regarded as a metaphor of cultural memory, indeed of any way of storing knowledge. In addition, however, they function as places for the production of knowledge, as history is not only stored in them but also retold, or told in different ways. Consequently, the archive can be understood on the one hand as an institution, whereas on the other it is seen as a method. Meseguer refers to both with *OVNI/Archive* — by transferring the results of her archiving practice into the exhibition space in the form of an accessible, publicly available archive. A symbolic process of disempowerment takes place here, since the visibility of the documents and data undermines the actual function of documented state secrets.

At the same time, the installation functions as a visual metaphor of the transience of political power constellations. The story that is told with the exhibited photographs, documents, texts and acquired images makes no claim to historical accuracy or completeness. Instead, *OVNI/Archive* can be understood as an individual attempt to order the past with the aid of the media, knowledge stores and transmission methods available to us today.





# El arte de construir narrativas tácitas. Del búnker al ovni pasando por un Trabi

Jorge Blasco Gallardo

en Rosell Meseguer et al. (2012). *OVNI Archive. Un ovni como un búnker o un búnker como un ovni*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid

Si tuviéramos que trazar las diferentes líneas, o un mapa mental, tan de moda ahora, que componen un recorrido por la obra que nos ocupa, lo cierto es que sería un continuo entrelazar de estrategias de artista, de sensibilidad personal, de reflexión conceptual, de paranoia, de historia, de ciencia ficción, de recuerdos de infancia, etc. que acabarían componiendo un delicado dibujo, una suerte de encefalograma donde los picos se redondean y las líneas, lejos de ir paralelas, se encuentran y desencuentran.

Lo que hace acertada esta obra, para empezar, es cómo se la denomina: "archivo". Siendo como es un archivo imperfecto, pues de todas las actividades que comprenden el verbo archivar sólo atiende a algunas. Con acierto, eso sí.

Los documentos y objetos son ítems producidos o incorporados al archivo por la artista en el "ejercicio de sus funciones", las de artista que recoge, dibuja, fotografía, etc.

Es de suponer que los documentos no están descritos, ni existe un cuadro de clasificación para ellos (que en sí mismo sería una obra dadas las características de ese entramado de líneas argumentales o poéticas).

Siguiendo con las condiciones que no cumple (según la ciencia archivística), al carecer de herramientas de recuperación el público no puede navegar libre por una "objetividad" para encontrar información.

Pero el archivo, las partes que faltan, se hallan más allá, en lo imaginado, en la posibilidad de un todo inacabable, en la posibilidad del público de llenar esos huecos que faltan y, a la vez, aprender cómo se gestiona información a partir de una subjetividad basada en la creación de una obra de arte y unas ciertas narrativas.

# The Art of Constructing Tacit Narrative: From the Bunker to the UFO in a "Trabi"

Jorge Blasco Gallardo

in Rosell Meseguer et al. (2012). *OVNI Archive. Un ovni como un búnker o un búnker como un ovni*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid

If we had to trace the various lines (or a mental map, so fashionable nowadays) that make up a route through the work before us, the fact is that it would be a constant interweaving of artistic strategies, personal sensibility, conceptual reflection, paranoia, history, science fiction, childhood memories, etc., that would end up composing a delicate drawing, a sort of encephalogram, where the peaks are rounded and the lines, far from being parallel, meet and diverge.

What makes this work successful, first of all, is what it is called: "archive". Even though it is an imperfect archive, since of all the activities that the verb "to archive" comprises, it only pays attention to some. Successfully, to be sure.

The documents and objects are items produced or incorporated into the archive by the artist in the "exercise of her functions": those of an artist who collects, draws, photographs, and so on.

Presumably the documents are not described, and there is no classification chart for them (which would be a work in itself, given the nature of that network of plot lines, or lines of poetry).

To continue with the conditions it does not fulfil (according to archival science): the audience, lacking retrieval tools, cannot navigate freely through "objectivity" to find information.

But the archive, the missing parts, lie beyond, in what is imagined, in the possibility of a never-ending whole, in the possibility for the audience to fill in those missing gaps and to learn, at the same time, how information is managed through a subjectivity based on the creation of a work of art and certain narratives.

So the work, curiously enough, is archival in its beginning and its end: the collection and production of items and the decision to exhibit them in a certain way. All the rest is yet to

Así pues, curiosamente, la obra tiene de archivo su principio y su fin: la recogida y producción de ítems y la decisión de exponerlos de una cierta manera. Todo lo demás, está por hacer, dejando un hueco imprevisible para el público de este trabajo.

En cuanto a las líneas: hay una fina línea plástica, rítmica, que une ítems que, aunque a veces no tienen que ver en una lógica positivista, se unen en su plástica sin que extrañe su presencia. Se trata de un archivo expuesto de formas y gráficas que, como una partitura musical, "suenan" ante nuestros ojos. Un búnker que resulta platillo, una maquetita de porcelana de un submarino, un coche Trabi (Trabant), diferente material gráfico que parece referirse a una misteriosa melodía de espías y que culmina en la vitrina con un cúmulo de bolas que también tienen su lugar en esta pieza de cámara. Todo lo que no tiene que ver se une gracias a que la gestora del archivo así lo ha colocado en su exposición, el resto del material no sabemos dónde está, si es que está en algún sitio.

En el archivo imperfecto, su mayor virtud reside en que hay muchas líneas por descubrir, algunas tan evidentes como decidir como soporte la exhibición en vitrinas "al modo de los archivos", toda una tradición.

Documentos históricos, propagandísticos, procedentes de genocidios, joyas, monedas, colecciones de todo tipo han estado contenidas en vitrinas, pero aquí la vitrina es parte de una de esas líneas, ella sola, protagonista, a la manera de los archivos, utilizada como soporte, se hibrida con lo contenido y participa de esa partitura plástica donde todo encaja, a pesar de que no debería estar junto.

Es importante distinguir las obras "de archivo" que usan las vitrinas como un soporte más para exponerse y aquellas donde la vitrina dibuja una de las líneas principales de la obra y es parte inseparable de ella.

Este es un punto clave que ha hecho de eso que se ha llamado "arte de archivo" (un nuevo género) uno de los principales banalizadores del Archivo y de los archivos como instrumentos democráticos y a la vez dispositivos creativos. La recurrencia a la vitrina o la sucesión de vitrinas sin que su papel no fuera otro que la mera protección del documento ha convertido en banal la gran posibilidad de entender el Archivo y los archivos y con ellos nuestra realidad. La vitrina se ha convertido en un elemento estándar que contiene obras "documentales", es decir, con aspecto de documentos, que en su día fueron hechos para ser tocados y hoy se fosilizan en exposición. Evidentemente, la conservación obliga a proteger, pero la vitrina, esa castradora, siempre la misma, siempre presente sin más relación

be done, leaving an unpredictable gap for the audience of this work.

As for the lines: there is a fine, rhythmic visual line that unites items, which, though sometimes unrelated in terms of positivist logic, are linked in their visual appeal, without their presence seeming strange. It is an exhibited archive of forms and graphic elements that "sound" before our eyes, like a musical score. A bunker that turns out to be a flying saucer, a little china model of a submarine, a small "Trabi" (Trabant) car, various graphic material that seems to refer to a mysterious spy melody and culminates in the showcase with a cluster of balls that also have their place in this chamber piece. Everything that has nothing to do with anything is brought together because the manager of the archive has placed it like that in her exhibition: we don't know where the rest of the material is, if it is anywhere.

In the imperfect archive, its greatest virtue lies in the fact that there are many lines to be discovered, some of them as obvious as deciding to use display cases to show the exhibits "in the manner of archives": a veritable tradition.

Historical documents, propaganda documents, documents from genocides, jewels, coins and collections of every kind have been contained in display cases, but here the case is part of one of those lines; on its own, in pride of place, in the manner of archives, used as a support, it hybridizes with the contents and participates in that visual score in which everything fits together, even though it should not be together.

It is important to distinguish between "archival" works that use showcases as just another support for display and those in which the showcase marks out one of the main lines of the work and is an inseparable part of it.

This is a key point, which has made what has been called "archival art" (a new genre) one of the main trivializers of the Archive and of archives as democratic instruments and at the same time creative devices. Resorting to a display case or a succession of display cases without giving them any role other than merely protecting the document has trivialized the great possibility of understanding the Archive and archives, and with them, our reality. The display case has become a standard element containing "documentary" works, that is, works that look like documents that were made in their day to be touched and today are fossilized in exhibition. Obviously, conservation obliges us to provide protection, but the display case, that emasculator, always the same, always present, with no relevance other than the instrumental function of containing, cannot help being unappealing and simplistic applied as a mere receptacle.

It is precisely the display case, an almost sculptural element of this imperfect archive we

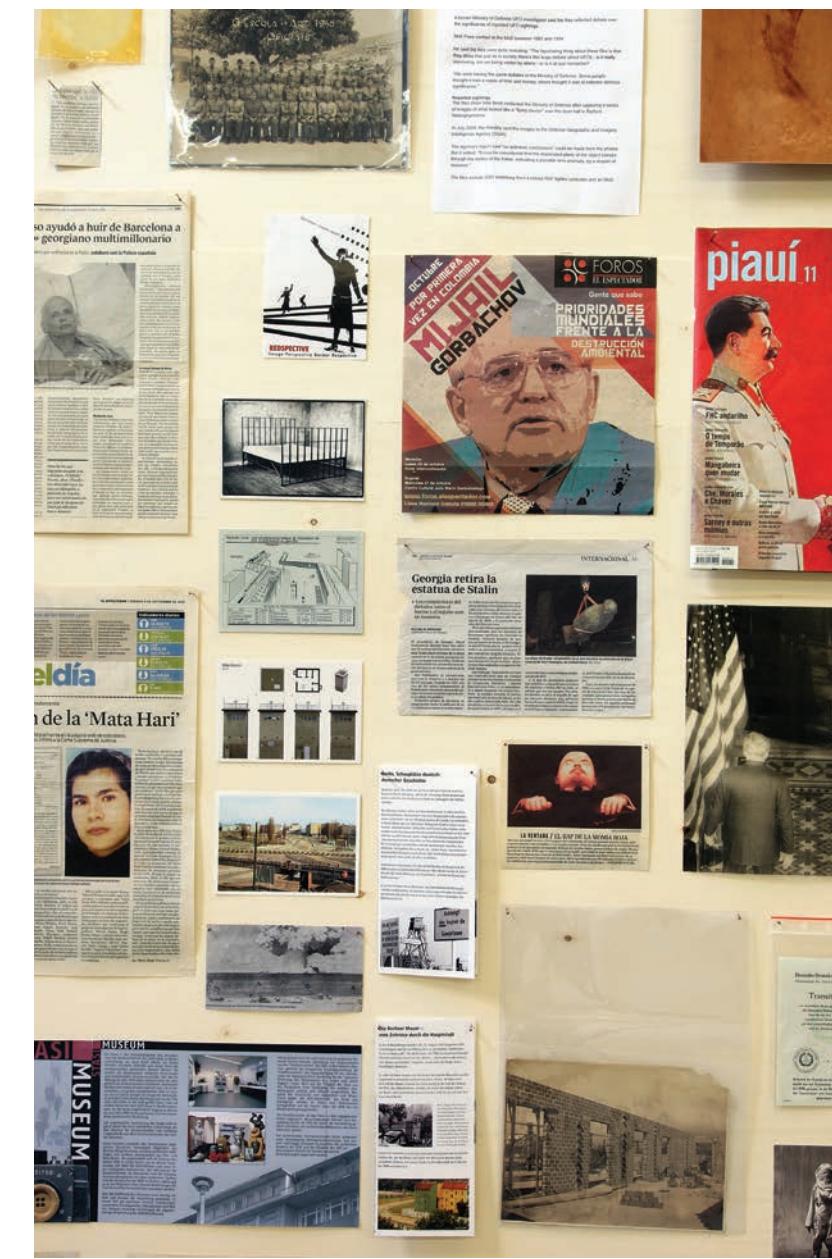
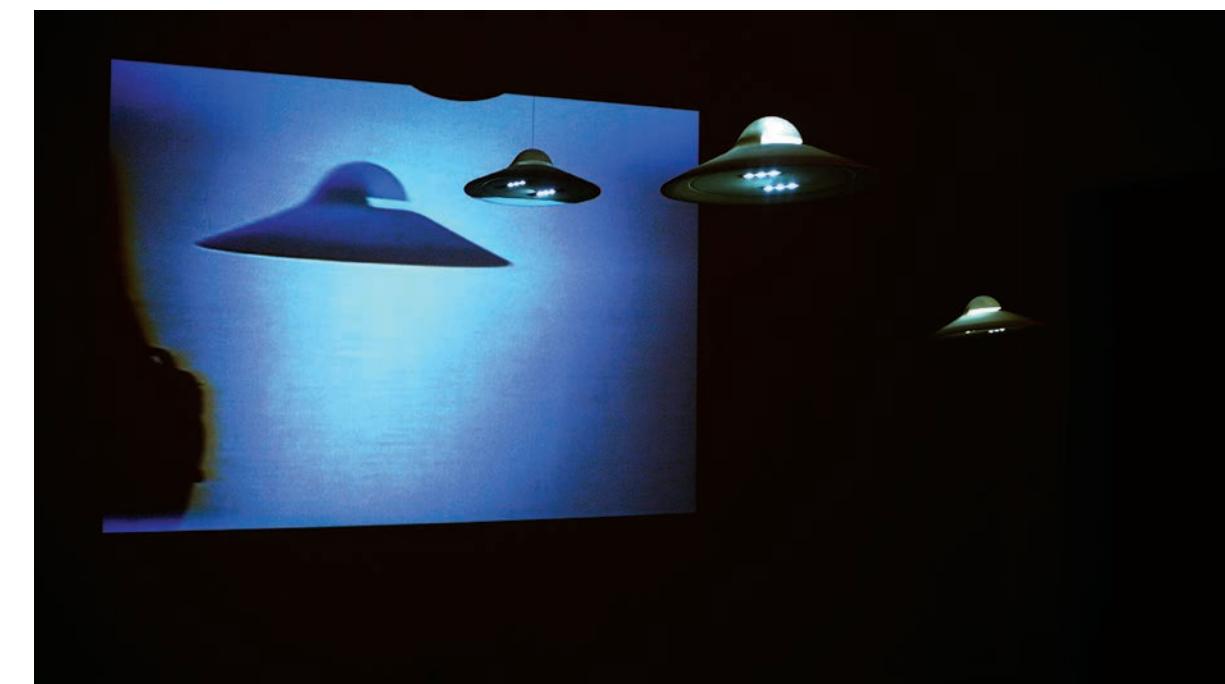
que la instrumental, contener, no puede dejar de ser arisca, simplificadora aplicada como mero contenedor.

Precisamente la vitrina, un elemento casi escultórico de este archivo imperfecto que aquí se trata, se integra como un elemento más, como un camino y, a la vez, inserta en el montaje siglos de códigos que la vitrina representa.

[...]

are dealing with here, that is integrated as just another element, as a path, and at the same time inserts centuries of codes represented by the display case into the assemblage.

[...]





## Nueve moldes para un mito. El OVNI Archive de Rosell Meseguer

Olga Fernández López

en Rosell Meseguer et al. (2012). *OVNI Archive. Un ovni como un búnker o un búnker como un ovni*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid

[...]

En el contexto de la Guerra Fría, el desplazamiento simbólico del desafío militar entre bloques hacia la era atómica, la carrera espacial y la figuración extraterrestre quedó patente en la nueva expresión que los estadounidenses acuñaron en 1952 para designar los numerosos objetos volantes en su territorio. Edward J. Ruppelt, capitán de las Fuerzas Armadas norteamericanas, abogó por el uso de la expresión U.F.O. que, según él, debía enfatizar su pronunciación como *you-foe* (tú-enemigo). El acrónimo conceptualizaba la creciente diversidad de fenómenos y trataba de huir de una figuratividad excesiva en un momento de abstracción ascendente. El *abstraccionismo formalista* también era capaz de proporcionar símbolos que rentabilizaban bien los signos ya abreviados, aptos para diversos encubrimientos. La instrumentalización documentada del arte abstracto como herramienta ideológica en la Guerra Fría se correspondía bien con el ícono OVNI, vacilante entre la invasión alienígena y la vigilancia comunista, entre la traducción comunicativa y el ataque.

La imaginación tecnológica, un alfabeto visual motivado y una buena dosis de ficción dibujan, entre la ciencia positiva y la creencia popular, las formas de una guerra contra lo invisible. Esta contienda también se declina en prácticas como las del espionaje, que suponen aparición y desaparición, descubrimiento y decodificación, escritura e imágenes. Ciencia-ficción y política-ficción comparten una modernidad habitada por fantasmas, en cuyas formas se materializa irónicamente el espíritu de una época. Son precisamente las connotaciones asociadas a este depósito de formas lo que el *OVNI Archive* rescata, a partir de la reelaboración de un archivo indicial que

## Nine Moulds for a Myth: Rosell Meseguer's OVNI Archive

Olga Fernández López

in Rosell Meseguer et al. (2012). *OVNI Archive. Un ovni como un búnker o un búnker como un ovni*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid

[...]

In the context of the Cold War, the symbolic shift of the military challenge between the two blocs towards the atomic era, the space race and extraterrestrial imagery was made evident in the new expression coined by the Americans in 1952 to designate the numerous flying objects in their territory. Edward J. Ruppelt, a captain in the United States armed forces, advocated using the term UFO, whose pronunciation, according to him, should be stressed as *you-foe* (you-enemy). The acronym conceptualized the increasing diversity of phenomena and tried to avoid excessive figurativity at a time of rising abstraction. Formalist abstractionism was also capable of providing symbols which capitalized effectively on signs that were already abbreviated, suitable for various kinds of concealment. The documented instrumentalization of abstract art as an ideological tool in the Cold War was well in line with the OVNI/UFO icon, hovering between alien invasion and communist surveillance, between communicative translation and attack.

Technological imagination, a well-motivated visual alphabet and a healthy dose of fiction trace the outlines of a war against the invisible, between positive science and popular belief. This contest is played out in practices such as espionage, which involve appearance and disappearance, discovery and decoding, writing and images. Science fiction and political fiction share a modernity inhabited by ghosts, in whose forms the spirit of an era ironically materializes. It is precisely the connotations associated with this repository of forms that *OVNI Archive* salvages, through the reworking of an indicial archive that hints at what the forms conceal, or what we assume they are hiding.

The archive has established itself as one of the preferred formats through which contem-

porary artists have begun to address the recent past. In the case of *OVNI Archive*, the archive is not the means of revealing a hidden truth, but rather, having been established as both process and aim, it helps to reinforce the myth. It does not answer a historical need, but an imaginary, allegorical one, like UFOs. Archives have been opened up to poetic functions and have ended up creating a formal expression of their own.

This opening up even extends to the museographic elements, such as the juxtaposition of heterogeneous pieces on the wall or the use of retro-style display cases. Both the archive and the museographic and archival devices work on the above-mentioned design surface, where text and image, art and non-art, words, forms and things merge their logical processes and project their dream of a common history. At this point, *OVNI Archive* presents an unquestionable sense of generational family resemblance, re-staging in the present a past in which the forms and figures of the modern, converted into an origin myth, are presented to us contaminated with fiction.





## Rosell Meseguer. Historia de la desmaterialización

Begoña Torres González

en Rosell Meseguer et al. (2015). *Lo invisible*. Madrid: Ministerio de Cultura de España

Rosell Meseguer vuelve a sorprendernos con esta nueva exposición desplegada en el espacio de La Fragua de Tabacalera, con un tema —el de la invisibilidad—, que no está tan alejado de otros que han inspirado sus proyectos en los últimos años, como el *OVNI Archive* (2007-2015). Que esto sea así, implica una cierta conciencia de obra, que es susceptible de ser presentada de forma orgánica, como un todo, en la que su trabajo siempre trata de mantener unidos lo errático y la idea fija, la aceptación de los imprevistos y el rigor en el método.

Su principal objetivo es la comprensión del rol que tienen las representaciones visuales en la cultura contemporánea y en la formación de nuestro conocimiento sobre el mundo en que vivimos: cómo son capaces de impactar en nuestra imaginación, de qué forma organizan nuestra memoria personal, cómo se utilizan para la representación de los hechos históricos, de nuestro pasado, de nuestro futuro y de nuestra vida más íntima, cómo forman, en fin, parte de nuestra realidad cotidiana.

La fuerza del montaje reside aquí en la naturaleza de los documentos, pero también en el ajuste de un acompañamiento discursivo, y fundamentalmente en las piezas e instalaciones desperdigadas por el espacio: relieves o esculturas exentas, objetos, espejos, marcos, que se disponen en sala como trabajos minimalistas, frágiles, delicados y cargados de diálogo con las vanguardias históricas. A través de ellos, Rosell subraya la fragilidad, variabilidad y multiplicidad de toda creación artística y de su mensaje, que se sostiene siempre sobre débiles estructuras cambiantes y en continuo equilibrio.

[...]

En el siglo XIX, la imagen fotográfica obtuvo un estatus de prueba fehaciente, herramienta

## Rosell Meseguer: The History of Dematerialization

Begoña Torres González

in Rosell Meseguer et al. (2015). *Lo invisible*. Madrid: Ministerio de Cultura de España

Rosell Meseguer surprises us once again with this new exhibition presented in the La Fragua de Tabacalera space, with a theme — invisibility — that is not so far from others that have inspired her projects in recent years, such as *OVNI Archive* (2007–15). That this is so implies a certain awareness of her overall output, which is capable of being presented organically, as a whole, in which her work always tries to maintain a unity between the erratic side and the fixed idea, acceptance of the unforeseen and rigour of method.

Her main objective is an understanding of the role that visual representations play in contemporary culture and in forming our knowledge of the world we live in: how they are capable of impacting our imagination, how they organize our personal memory, how they are used to represent historical events, our past, our future and our most intimate life: how, in short, they form part of our everyday reality.

The strength of the montage here lies in the nature of the documents, but also in the well-adjusted discursive accompaniment, and fundamentally in the pieces and installations scattered around the space: reliefs or free-standing sculptures, objects, mirrors, frames, arranged in the room as minimalist works, fragile, delicate, and rich in dialogue with historical avant-garde movements. Through them, Rosell underlines the fragility, variability and multiplicity of all artistic creation and of its message, which always rests on weak, changing structures and in constant equilibrium.

[...]

In the nineteenth century, the photographic image acquired the status of irrefutable truth, the prime tool of scientific knowledge, coinciding with the ideals of "mechanical objectivity" proper to a discourse dominated by positivism.

This scientific assessment coexisted with another opposing and much more subjective

principal de conocimiento científico, coincidente con los ideales de "objetividad mecánica", propios de un discurso dominado por el positivismo.

Esta valoración científica convivía con otra opuesta y mucho más subjetiva, que desde los inicios, consideraba a la fotografía como *the art of fixing a shadow* —el arte de fijar una sombra—, en palabras de Henry Fox Talbot (*Some Account of the Art of Photogenic Drawing*, enero de 1839): la más transitoria de las cosas, la sombra, emblema de cuanto es efímero y momentáneo, puede ser encadenada por los conjuros de nuestra magia natural, y retenida para siempre en la posición que pareciera destinada a ocupar un solo instante.

La sombra —lo más parecido a la desmaterialización y a la invisibilidad del hombre— era algo lógicamente opuesto al discurso científico, ya que estaba asociado a la magia, a la ilusión, a las sesiones espiritistas, al teatro y las fantasmagorías, en fin, al truco y el engaño.

[...]

La visibilidad de lo invisible es una cuestión imposible de resolver. Sin embargo, el arte, desde el Romanticismo, ha sido concebido como el espacio destinado a hacer visible la interioridad invisible, frente a la exterioridad del mundo sensible.

Esta evolución de la fotografía y el cine es también seguida por el mundo del arte que, desde el postimpresionismo, introduce un nuevo modelo de representación y percepción visual, con el progresivo fin de los códigos miméticos y de lo referencial, frente al «realismo» y el positivismo, característicos de la cultura científica.

Desde Wassily Kandinsky, para el que «la línea geométrica es un ente invisible», la abstracción es la única forma que puede expresar la invisibilidad, ya que surge de una necesidad interior, pues «no es en el mundo, sino en esa dimensión nocturna de la subjetividad, donde encuentra su ser más propio».

El arte por tanto ya no tiene que representar nada —ni el mundo, ni lo subjetivo, ni la vida—, sino que hace sensible un contenido abstracto que es la vida invisible. Con Marcel Duchamp, sus ready made y la «desaparición suicida del arte», asistimos a la extinción del oficio artístico y a la reducción de la obra a pura idea o intención.

[...]

Foucault emplea el panóptico de Jeremy Bentham para explicar el modo en que los sujetos humanos se convirtieron en objetos de observación, bajo la forma del control institucional o de los estudios científicos o del comportamiento.

Nuestra época es la de los *selfies*, los *reality show*, los drones, la fotografía de satélites,

view, which from the outset regarded photography as "the art of fixing a shadow", in the words of Henry Fox Talbot (*Some Account of the Art of Photogenic Drawing*, January 1839): the most transitory of things, a shadow, an emblem of all that is ephemeral and momentary, can be immobilized by the spells of our natural magic and retained for ever in the position that it seemed destined to occupy for a single instant.

Shadows — the closest thing to the dematerialization and invisibility of man — were something logically opposed to scientific discourse, as they were associated with magic, illusion, spiritualist séances, the theatre and phantasmagorias: in short, with trickery and deception.

[...]

The visibility of the invisible is an impossible question to resolve. Since the Romantic period, however, art has been thought of as the space designed to make invisible interiority visible, as opposed to the exteriority of the sensible world.

This evolution of photography and film was also followed by the art world, which, from Post-Impressionism onwards, introduced a new model of representation and visual perception, with the gradual end of mimetic codes and referentiality, as opposed to "realism" and positivism, characteristics of scientific culture.

Starting with Wassily Kandinsky, for whom "the geometric line is an invisible entity," abstraction was the only form that could express invisibility, since it arose from an inner need, because "it is not in the world but in that nocturnal dimension of subjectivity that it finds its most proper being."

Art, therefore, no longer had to represent anything — neither the world, nor subjectivity, nor life — but rather rendered sensible an abstract content that is invisible life. With Marcel Duchamp, his readymades and the "suicidal disappearance of art," we witness the extinction of the artistic profession and the reduction of the work to pure idea or intention.

[...]

Foucault uses Jeremy Bentham's panopticon to explain how human subjects were turned into objects of observation, in the form of institutional control or scientific or behavioural studies.

Our era is one of selfies, reality shows, drones, satellite photographs, projects such as Google Earth, CCTV, surveillance cameras... all these devices focus on maximizing visibility, including, of course, that of the everyday lives of people who, very often, are not fully aware that they are being recorded. It is the ideology of total visibility and transparency, regarded as a social duty.

Rosell reminds us that the subterfuges and perspectives of power are like a crime scene or how to make something disappear, like the

los proyectos como Google Earth, los circuitos cerrados, las cámaras de vigilancia... todos estos dispositivos se centran en el aumento máximo de la visibilidad, incluida, por supuesto, la de la vida cotidiana de las personas que, muchas veces, no son totalmente conscientes de que están siendo grabados. Es la ideología de la visibilidad total y de la transparencia, considerada como un deber social.

Rosell nos recuerda que los subterfugios y las perspectivas de poder son como el escenario de un crimen o como hacer desaparecer algo, como el gesto del que se vale un mago para despistarnos, como ese malabarismo con el que desvía nuestra atención de lo que realmente está haciendo.

[...]

Rosell siempre acompaña a sus instalaciones de un material documental, de un archivo que refuerza conceptualmente el proyecto y a través del que la artista, como una intérprete, construye un discurso, una "ficción", una alegoría llevada a cabo con textos e imágenes "confiscadas".

Estas proporcionan un medio de circulación e intercambio, puntos de tránsito entre historias y la recopilación de otras imágenes, cuya estela seguimos. Como en una proyección fantasmagórica, Rosell nos habla de las prácticas artísticas contemporáneas, que juegan a lo visible y a lo invisible, aunque en muchas ocasiones desde una clara invisibilidad social.

Encubierta por lo que parece una rigurosa investigación objetiva, en realidad, el hecho de escoger, de elegir, de tener un papel activo en la construcción del significado de las prácticas representacionales, acaba por convertir esta tarea en una labor puramente subjetiva.

Son materiales descontextualizados, con una cierta estética *vintage*, heredera del cómic, de la ciencia-ficción, de la fotografía espiritista, del ilusionismo, de los manuales de ciencia, de los dibujos sobre el cosmos, de las fotografías de astronautas, de las películas de robots, de los cromos de física..., recogidos con una mirada lúdica e irónica, creadora de mundos personales y de mundos sociales que se retroalimentan mutuamente de un imaginario colectivo, fruto de una época y de unas determinadas convenciones sociales y pautas culturales. A través de ellos consigue crear dispositivos de significación, que activan inesperados rendimientos poéticos y políticos.

Su archivo, siguiendo el método del *Atlas Mnemosyne*, incluye imágenes, frases, textos –recortes de prensa sin intervenir– que ha encontrado en contextos diversos y de los que se ha apropiado, con una muy particular metodología combinatoria. Reconstrucciones figurativas o abstractas que se superponen

actions magicians use to misdirect us, like that sleight of hand with which they distract our attention from what they are really doing.

[...]

Rosell always accompanies her installations with documentary material, an archive that conceptually reinforces the project and through which the artist, like an interpreter, constructs a discourse, a "fiction", an allegory executed with "confiscated" texts and images.

These provide a means of circulation and exchange, points of transition between stories and the compilation of other images, whose trail we follow. As in a phantasmagoric projection, Rosell speaks to us of contemporary artistic practices, which play with the visible and the invisible, though very often from a position of clear social invisibility.

Concealed by what appears to be rigorous objective research, the act of choosing, selecting, playing an active part in constructing the meaning of representational practices ends up turning this task into a purely subjective undertaking.

They are decontextualized materials, with a certain "vintage" aesthetic, inherited from comics, science fiction, spiritualist photography, illusionism, science manuals, drawings of the cosmos, photographs of astronauts, robot films, physics cards... collected with a playful, ironic gaze, creating personal worlds and social worlds that feed off each other from a collective imaginary, the product of a period and a certain set of social conventions and cultural models. Through them she manages to create devices of meaning, which activate unexpected poetic and political results.

Her archive, following the method of the *Atlas Mnemosyne*, includes images, phrases, texts – unmodified press cuttings – that she has found in various contexts and has appropriated, using a very distinctive combinatorial methodology: figurative or abstract reconstructions superimposed in different planes, with an evident intention of forming a new narrative.

It is not a chronological method, but something closer to a jigsaw puzzle, in which the artist systematically groups, selects and associates, created sets of relationships that lead to the emergence of more general structures. It is a game in which you never have a precise idea of the final outcome, since viewers can change and break those combinations, creating new ones of their own, because Rosell likes the freedom of us being allowed any deformation, modification, derivation or transformation.

A lover of literature and list-making, she succumbs to the fascination of words, photographs and drawings, and like a detective she offers clues, which, as tends to happen in the ending of every good novel of this kind, may appear

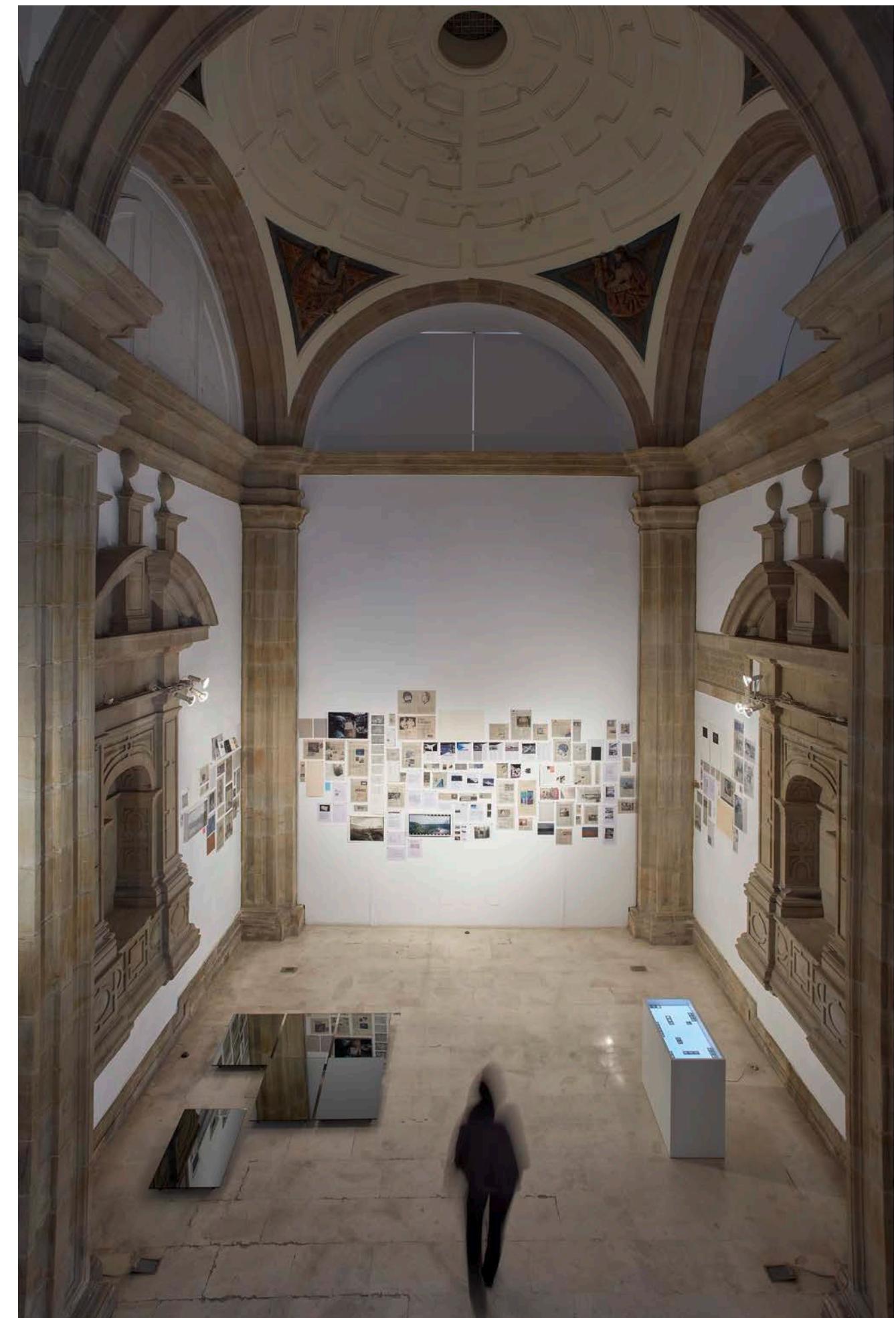
en diferentes planos, en los que se advierte la intención de conformar un nuevo relato.

No se trata de un método cronológico, sino algo que se aproxima más a un rompecabezas, donde la autora sistemáticamente agrupa, selecciona y asocia, creando conjuntos de relaciones que dan lugar al surgimiento de estructuras más generales. Es un juego en el que nunca tienes una idea precisa del resultado final, ya que el espectador puede cambiar y romper esas combinaciones, creando otras propias y nuevas, porque a Rosell le gusta la libertad de que nos sea permitida toda deformación, modificación, derivación o transformación.

Apasionada de la literatura y de la confección de listas, se deja impresionar por las palabras, las fotografías, los dibujos y, como un detective, nos ofrece pistas que, como suele ocurrir en todos los finales de una buena novela del género, a primera vista se pueden revelar como absurdas o nimias, pero que finalmente encajan en una narrativa en la que el asesino acaba siendo descubierto. A pesar de que en última instancia puedan parecer insustanciales, la realidad es que reflejan mundos dominados por invisibles actos de violencia, en los que el estado de vigilancia y sospecha, el enigma, el secreto, el maquillaje de la realidad, la falsa transparencia, los mecanismos de ocultación del poder... revelan que el polvo del colapso y del caos ya ha soplado sobre ellos.

absurd or trivial at first sight but finally fit into a narrative in which the murderer ends up being unmasked. Even though they may ultimately seem insubstantial, the reality is that they reflect worlds dominated by invisible acts of violence, in which the state of vigilance and suspicion, enigma, secrecy, masking of reality, false transparency, the mechanisms of concealing power... reveal that the dust of collapse and chaos has already blown over them.





## La reversibilidad de la mirada

Natalia Alonso

en Rosell Meseguer et al. (2021). *Lo invisible*. Gijón: Museo Barjola

[...]

El cuestionamiento de la cosmovisión, los cambios en la percepción del mundo y su interpretación, los límites entre la realidad y la ficción, el pensamiento especulativo frente a la teoría científica, los sesgos cognitivos y nuestro procesamiento de la información, la sociedad de la transparencia, la estética de la desaparición y la ambivalencia de las imágenes, así como la evolución de todo producto cultural o artístico a lo largo y ancho de la historia. Este es el (meta)relato y ante él se abren múltiples perspectivas y lecturas con posibilidad de imbricarse unas en otras.

Rosell Meseguer selecciona y reúne material documental (imágenes, recortes de prensa, libros), estableciendo las coordenadas del proyecto *Lo invisible* a partir del archivo como rizoma y lo acompaña de diversas piezas e instalaciones que complementan el discurso. Señala Ernst van Alphen que «el archivo no es sólo guardián neutro sino agente activo»<sup>1</sup>. El archivo es depósito, almacén de información y fuente de conocimiento. También es responsable de significaciones y recursos de la memoria. Una cartografía abierta para hacer pensar.

[...]

La magia y el ilusionismo han estado detrás de muchas argucias relacionadas con la invisibilidad. Los trucos propios del Teatro Robert-Houdin fueron asumidos por el cine. En el archivo de Rosell Meseguer hay una fotografía del cementerio parisino de Père Lachaise. En ella se ve la tumba que alberga el descanso eterno de Georges Méliès (1861-1938), el padre del cine fantástico. En palabras de Sánchez Noriega, «fue un hombre del espectáculo, de la magia y del ilusionismo, del juego, de lo maravilloso y del *trompe-l'oeil*»<sup>2</sup>. En sus estudios de Montreuil llevó a cabo distintos trucos como el

## The Reversibility of the Gaze

Natalia Alonso

in Rosell Meseguer et al. (2021). *Lo invisible*. Gijón: Museo Barjola

[...]

The challenging of the worldview, shifts in the perception of the world and its understanding, the boundaries between reality and fiction, speculative thinking versus scientific theory, cognitive biases and our processing of information, the transparency society, the aesthetics of disappearance and the ambivalence of images, as well as the evolution of every cultural or artistic product throughout history. This is the (meta) narrative and it opens up multiple perspectives and interpretations, with the potential to overlap one another.

Rosell Meseguer selects and compiles documentary material (images, press cuttings and books), establishing the coordinates of the project *Lo invisible* [The Invisible] with the archive as rhizome, and accompanies it with various pieces and installations that complement the discourse. Ernst van Alphen points out that "the archive is not just a neutral guardian but also an active agent".<sup>1</sup> The archive is a repository, a storehouse of information and a source of knowledge. It is also responsible for meanings and is a memory resource. An open mapping to make us think.

[...]

Magic and illusionism have been behind many tricks related to invisibility, like those of the Robert-Houdin Theatre, which were adopted by the cinema. Rosell Meseguer's archive features a photograph of the Père Lachaise cemetery in Paris. It shows the tomb that is the eternal resting place of Georges Méliès (1861-1938), the father of fantasy cinema. In the words of Sánchez Noriega, "he was a man of spectacle, magic and illusionism, fun, the marvellous and *trompe-l'oeil*".<sup>2</sup> In his film studio in Montreuil he performed various tricks, such as making people or objects disappear or substituting one for another, and introducing or removing an image gradually.

escamoteado o sustitución de una persona u objeto por otra y las disolvencias para introducir o eliminar una imagen gradualmente.

La invisibilidad, la magia y la ciencia llegaron a cruzarse en el camino durante varias décadas como demuestran la literatura y el cine. ¿Es la invisibilidad un concepto que no llegue más allá de posibles trucos ilusionistas y de aplicaciones científicas circunscritas a la ficción? En el siglo XXI ver lo invisible no es una quimera.

El punto de partida del trabajo es un artículo de la revista *Science* sobre el hallazgo de una diminuta capa tridimensional capaz de ocultar pequeños volúmenes u objetos gracias a la dispersión de los rayos de luz. Tolga Ergin dirigió este estudio del Instituto para la Tecnología de Karlsruhe en Alemania.<sup>3</sup> En él también participó el físico Sir John Pendry, del Imperial College de Londres, pionero en el desarrollo de capas de invisibilidad con metamateriales.

¿Qué futuras aplicaciones podrán tener las capas de invisibilidad? Ergin descartó cualquier finalidad militar. Aunque puede que la idea de un ejército de soldados invisibles no se contemple más allá de alguna película de superproducción estadounidense, lo cierto es que el camuflaje militar ha experimentado un desarrollo creciente desde la Primera Guerra Mundial. Artistas como André Mare diseñaron métodos de ocultamiento de la artillería a partir de técnicas pictóricas derivadas del cubismo y puestos de observación disfrazados de árboles.<sup>4</sup> Meseguer reúne una notable cantidad de documentación sobre este asunto puesto que, como señala María Teresa Muñoz en su ensayo *Escritos sobre la invisibilidad. Arquitectura y ocultación*, la guerra y la búsqueda de la invisibilidad con el objetivo de optimizar posiciones en el campo de batalla van de la mano.

[...]

Las áreas invisibles en nuestro mundo cada vez son más difíciles de encontrar. Apenas hay lugares que escapen a la observación. En *Lo invisible* los diferentes espejos funcionan como prótesis que amplifican la mirada y permiten el control visual del entorno. Funcionan también como metáforas del cambio en las condiciones de nuestra percepción y de la desmaterialización en pos de la hegemonía del mundo virtual. La representación de la imagen que ofrecen los diferentes tipos de pantallas desplaza la entidad de lo representado.<sup>5</sup>

[...]

Agustín Fernández-Mallo en *La mirada imposible* amplía el concepto de lo panóptico y define al Mundo como "panóptico total": «Deseamos que nos lo vean todo y verlo todo, pura reversibilidad de la mirada desde todos

Invisibility, magic and science crossed paths for several decades, as literature and film have shown. Is invisibility a concept that does not extend beyond possible illusionist tricks and scientific applications confined to fiction? In the twenty-first century, seeing the invisible is not a pipe dream.

The archive's starting point is an article in the journal *Science* about the discovery of a tiny three-dimensional layer capable of hiding small volumes or objects by dispersing light rays. Tolga Ergin ran this study at the Karlsruhe Institute of Technology in Germany.<sup>3</sup> Also involved was physicist Sir John Pendry of Imperial College London, a pioneer in the development of invisibility cloaks, with metamaterials.

What are the future applications of invisibility cloaks? Ergin ruled out any military purpose. While the idea of an army of invisible soldiers may not be envisaged beyond some American blockbuster movie, the fact is that military camouflage has steadily evolved since the First World War. Artists such as André Mare devised methods of concealing artillery using Cubism-inspired pictorial techniques and observation posts disguised as trees.<sup>4</sup> Meseguer brings together a considerable amount of documentation on this subject, since war and the quest for invisibility to optimize positions on the battlefield go hand in hand, as María Teresa Muñoz points out in her book *Escritos sobre la invisibilidad. Arquitectura y ocultación* (Madrid: Abada, 2018).

[...]

Invisible areas in our world are increasingly hard to find. There are barely any places that escape observation. In *The Invisible*, the various mirrors act as prostheses that magnify the gaze and enable visual monitoring of the surroundings. They also act as a metaphor for the shift in the parameters of our perception and dematerialization in pursuit of the hegemony of the virtual world. The representation of the image offered by the different types of screens supplants the essence of what is depicted.<sup>5</sup>

[...]

In *La mirada imposible*, Agustín Fernández Mallo expands the concept of the panopticon and defines the World as a "total panopticon": "We wish for everything to be seen and to see everything, pure reversibility of the gaze from all possible and impossible angles, as if the field of vision were broadened by a world filled with millions of images, as if the world were, in short, a 'topological overlay' of the field of vision in successive partial exposures until it covers the total panopticon, what is known as the World. Naturally, this topological overlay of the world goes far beyond video surveillance cameras or exposure in social networks; it covers the span that, together with astronomy, goes from the

los ángulos, posibles e imposibles, como si el campo de visión ampliara un mundo recubriendo de millones de imágenes, como si el mundo fuera, en definitiva, un «recubrimiento topológico» del campo de visión en sucesivas exposiciones parciales hasta abarcar lo panóptico total, lo conocido como Mundo. Naturalmente, este recubrimiento topológico del mundo va mucho más allá de las cámaras de videovigilancia o exposición en redes sociales, abarca el arco que, de la mano de la astronomía, va del confín del Universo hasta su descenso a la física de partículas; y aún más, incluye también toda disciplina o corpus teórico que posea intenciones de cartografiar cualesquiera fracciones del planeta».<sup>6</sup>

*Lo invisible* de Rosell Meseguer aglutina documentos, artículos de prensa, fotografías y objetos empleando el archivo como modo de representación. Los extrae de su contexto original y los almacena sin dejar cabida a lo arbitrario. Su archivo, como “panóptico total” es un productor activo y crítico de contenido.

1. Ernst van Alphen (2018). *Escenificar el archivo. Arte y fotografía en la era de los nuevos medios*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

2. José Luis Sánchez Noriega (2002). *Historia del Cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid: Alianza Editorial.

3. En declaraciones a la prensa del momento en el año 2010, Ergin explicó que «para que un objeto sea invisible no debe reflejar la luz y además debe eliminar su sombra. Así, al mirar hacia él, hacia el supuesto objeto invisible, no sólo no lo vemos, sino que también vemos lo que hay detrás de él».

4. En relación con el camuflaje, por medio de falsos árboles, la Historia del Cine ofrece un ejemplo memorable. En 1918 Charles Chaplin rodó *Armas al hombro*, mediometraje ambientado al final de la Gran Guerra que incluye una secuencia en la que, disfrazado de árbol, Chaplin se enfrenta a los soldados alemanes.

5. «La representación ocupa el lugar de lo representado, lo sustituye, y llega a imponer sus estructuras propias, estructuras que no son isomórficas, en absoluto, a las de aquello que pretende “reflejar”. Y así, estos falsos reflejos delinean un nuevo ámbito de objetos con los que el ser humano ha de tratar» (Ana García Varas (2010). “Tiempo, cuerpo y percepción en la imagen técnica. Paul Virilio y la «estética de la desaparición»”, en *STUDIUM. Revista de Humanidades*, nº 16, pp. 231-247).

6. Agustín Fernández Mallo (2021). *La mirada imposible*. Gerona: Wunderkammer.

edge of the Universe to its descent into particle physics; and it also includes any discipline or theoretical corpus that aims to map any part of the planet.”<sup>6</sup>

Rosell Meseguer's *Lo invisible* brings together documents, press articles, photographs and objects using the archive as a means of representation. She takes them from their original context and stores them without allowing room for the arbitrary. Her archive, as a “total panopticon”, is an active and critical producer of content.

1. Ernst van Alphen, *Staging the Archive: Art and Photography in the Age of New Media* (London: Reaktion Books, 2018).

2. José Luis Sánchez Noriega, *Historia del Cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión* (Madrid: Alianza Editorial, 2002).

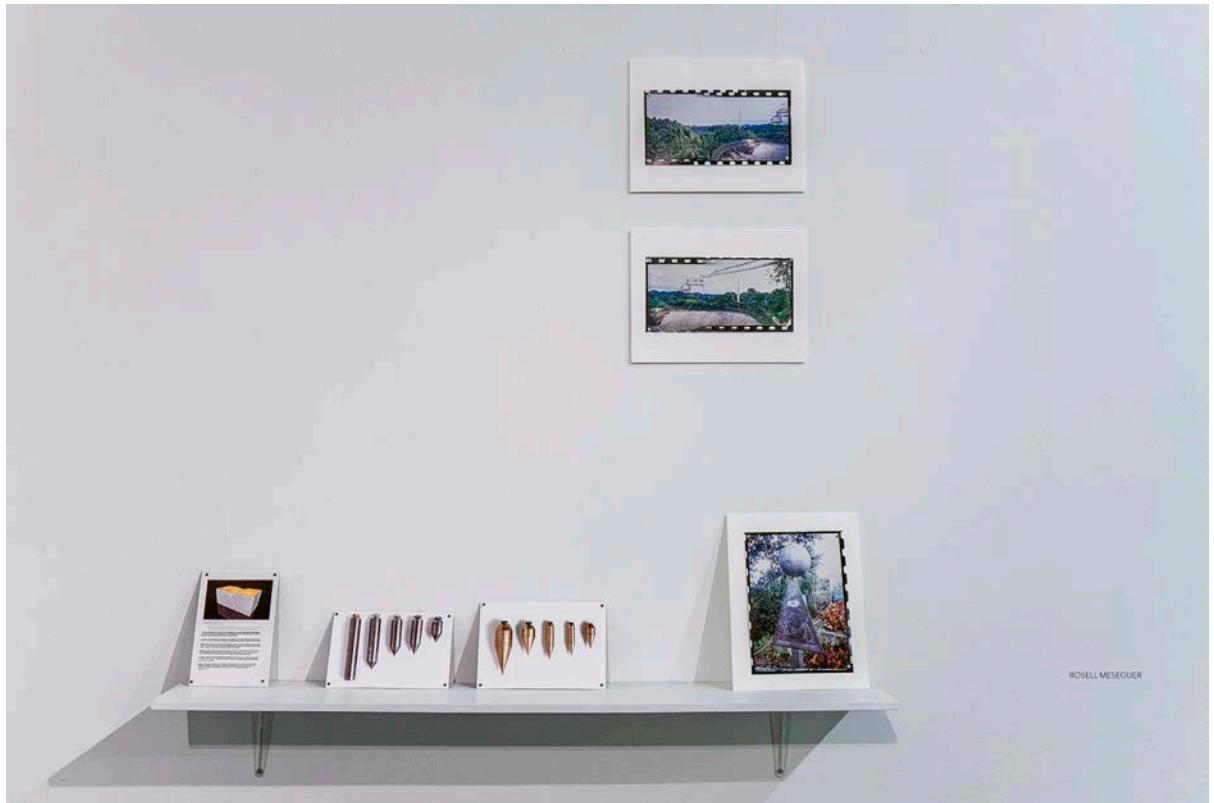
3. In statements to the press at the time in 2010, Ergin explained that for an object to be invisible, it must not reflect light and must be shadowless. Thus, when we look at the supposedly invisible object, not only do we not see it; we see what is behind it.

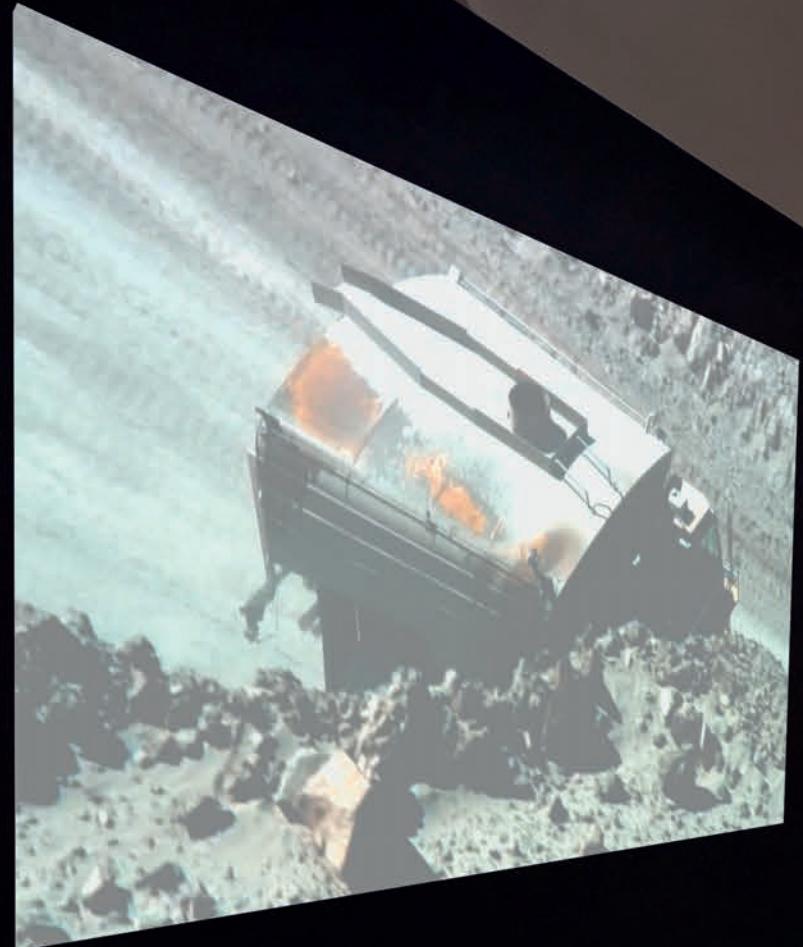
4. Ernst van Alphen, *Staging the Archive: Art and Photography in the Age of New Media* (London: Reaktion Books, 2018).

5. José Luis Sánchez Noriega, *Historia del Cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión* (Madrid: Alianza Editorial, 2002).

6. In statements to the press at the time in 2010, Ergin explained that for an object to be invisible, it must not reflect light and must be shadowless. Thus, when we look at the supposedly invisible object, not only do we not see it; we see what is behind it.







# Políticas y poéticas de la tierra

## Politics and Poetics of the Land



### Tamarugal

Rodolfo Andaur

en Rosell Meseguer et al. (2013). *Tamarugal. Archivos del desierto minero*. Madrid: Ministerio de Cultura, Educación y Deportes de España

[...]

La fascinación por recorrer y observar lugares desolados nos invita a reflexionar sobre sus peculiares paisajes. En esta ocasión, nos internamos en los remotos paisajes del desierto de Atacama. Un desierto que nos presenta durante el día una geografía dominada por remolinos de *chusca* y, por las noches, su cielo estrellado nos provoca grandes desasosiegos.

Atacama, ubicado en el norte de Chile, posee unas directrices territoriales y políticas que han modelado los aspectos que lo distinguen como tal. Por cierto, aspectos que manifiestan un espacio y límite a través de sus vestigios y huellas indelebles.

Papeles, diarios y fotografías enterradas, así como calaminas, vidrios y pino oregón conforman el memorial de lo que alguna vez fueron sus pueblos y estancias construidos en el lugar. Es por eso que los relatos orales y escritos sobre aquellos solitarios aposentos de la pampa, por lo general tienden a ser presentados como pequeñas construcciones en una vasteridad marchita. Sin embargo, a estas alturas las regiones que conforman el desierto de Atacama (Arica y Parinacota, Tarapacá, Antofagasta y Atacama) ya no revisten esa asolación dentro del uniforme e inmenso paisaje que las rodea. Y esto ocurre porque esa zona se ha convertido en un espacio que ha enfrentado una aglomeración de acciones humanas que reformulan ese territorio ininterrumpidamente desde el mar hasta la cordillera.

Entonces han sido estas historias "desenterradas" las que confirman la estructura del desierto y su insostenible movilidad demográfica, un azaroso desarrollo minero y la lucha incansable por comprender una patria.

### Tamarugal

Rodolfo Andaur

in Rosell Meseguer et al. (2013). *Tamarugal. Archivos del desierto minero*. Madrid: Ministerio de Cultura, Educación y Deportes de España

[...]

A fascination for visiting and looking at desolate places prompts us to reflect on their distinctive landscapes. On this occasion, we penetrate the remote reaches of the Atacama Desert, a region that presents us, during the day, with a land dominated by swirling clouds of fine sand known as *chusca* and whose starry sky, at night, induces a great feeling of unease.

Atacama, in northern Chile, has certain territorial and political patterns that have shaped the features which distinguish it as such. Features, incidentally, that reveal a space and a boundary through their indelible remains and traces.

Buried letters, newspapers and photographs, as well as calamines, glass and Oregon pine form the memorial of what were once the villages and farms built in this place. That is why the oral and written accounts of those solitary dwellings on the pampa usually tend to present them as small constructions in a withered vastness. By now, however, the regions that make up the Atacama Desert (Arica and Parinacota, Tarapacá, Antofagasta and Atacama) no longer have that air of devastation within the immense uniform landscape that surrounds them. And this is so because that area has become a space that has faced a mass of human actions which have reformulated this territory continuously from the sea to the mountains.

So it is these "unearthed" stories that have confirmed the structure of the desert and its unsustainable demographic mobility, haphazard mining development and relentless struggle to constitute a homeland.

What is complex, it seems, is not so much to understand the desert but rather to appreciate its natural workings. Because the desert itself is the vehicle for projects which, beyond exhibiting its landscapes, express an aesthetic and political

Por lo visto, no es complejo entender el desierto, sino apreciar su funcionalidad natural. Porque es el mismo desierto el soporte de propuestas que, más allá de exhibir sus parajes, expresan un discurso estético y político que irrumpen en el errabundeo de una artista como Rosell Meseguer. Una artista que no sólo revela las huellas de los fenómenos socio-económicos ligados a la explotación minera de este norte, sino que además pone en tela de juicio cuáles son los rasgos materiales e inmateriales de un territorio gobernado por extensas dunas y miles de tamarugos.

discourse that invades the wanderings of an artist like Rosell Meseguer, an artist who not only reveals the traces of the socio-economic phenomena related to mining exploitation in this northern region, but also calls into question the material and non-material features of a territory governed by vast dunes and thousands of tamarugs.



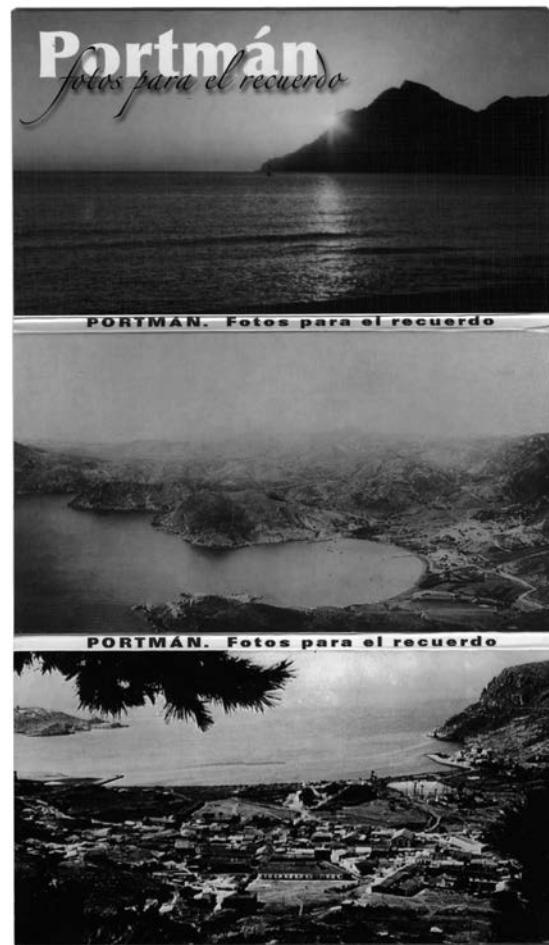


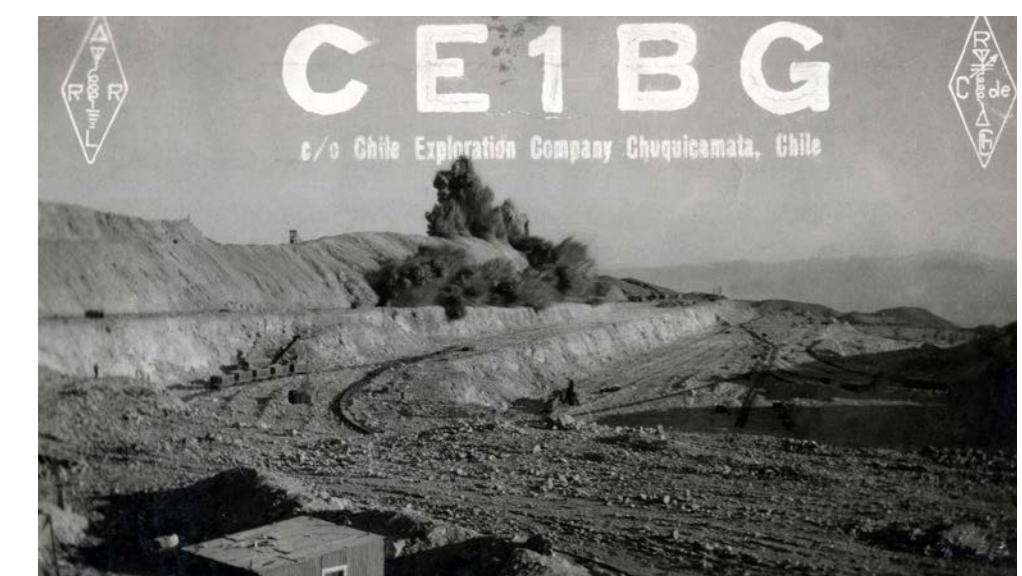
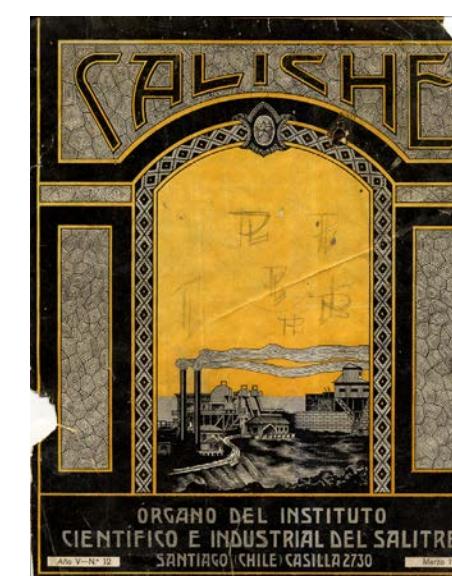
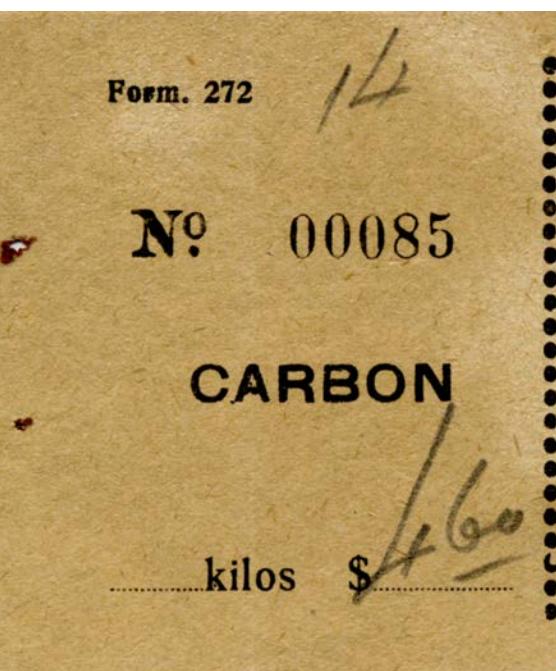
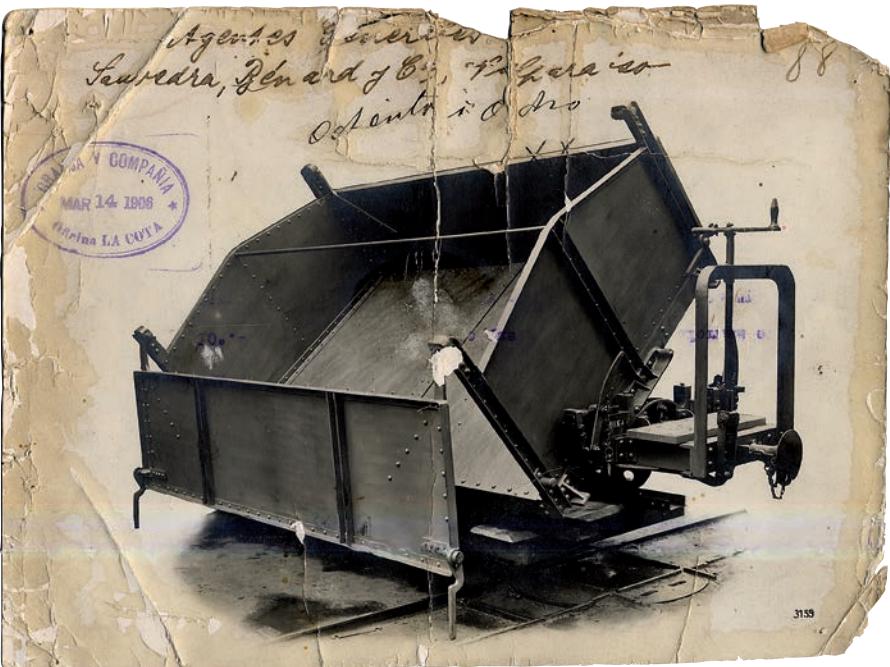
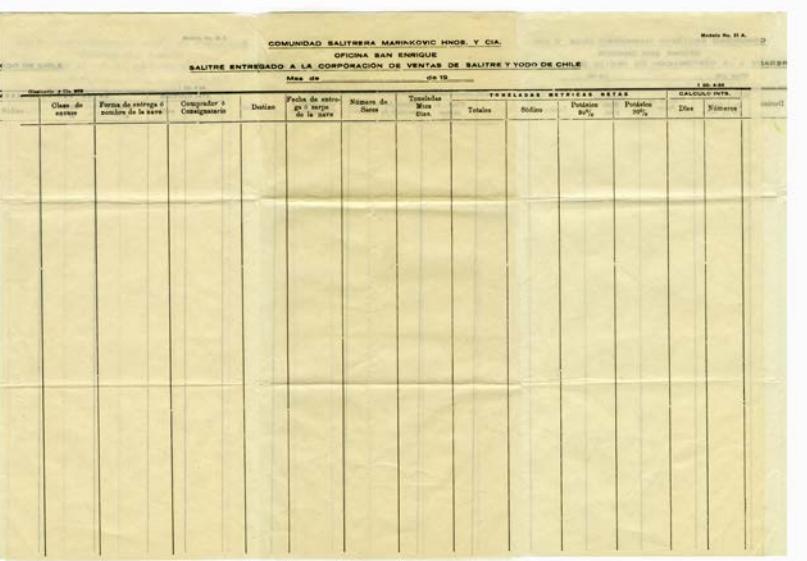
**Minas de Riotinto, la memoria que fue**

JOSE PÉREZ DE AZOR

Fue, desde el remoto, un testimonio o la memoria de las minas taurinas que siguieron abiertas siglo tras siglo, con períodos de esplendor y otros de crisis. Las minas más famosas fueron en manos inglesas; y minas recuperadas en años de industrialización, como las del Puerto de la Plata y Desarrollo y el Polo de Huelva abren nuevas expectativas. Y declive actual que Angel Romo, en su libro "Riotinto", de 1973 retrata con profesionalidad, integrándose en el paisaje como una parte también nuestra tierra: "campo de soledad, minas colladas". Angel Romero Romo, formado en la Escuela de Artes de Huesca, fue director de Daniel Vázquez Díaz de la Diputación Provincial de Huelva en 2009, ha participado en las muestras de Injuve en Madrid, Forum de las Indústries Científicas de Toulouse, Francia, y en otros encuentros docentes y culturales en España; y protagonizado individuales en Huelva y Sevilla. La exposición "Minas de Riotinto. La memoria que fue", es la culminación del proyecto llevado a cabo por el Museo XXI del Museo de Huelva, y lo será durante junio y agosto en el Museo Vázquez Díaz, de Nerva, donde se verá que el fotógrafo retrata como si quisiera reflejar el color de las entrañas abiertas al sol. Es una dinámica que se ha ido generando desde el calcólico, en tiempos primitivos, hasta hoy en día. Portmán, fotos para el recuerdo

Talleres abandonados; el paisaje desolado de Riotinto, de Angel Romero.





## Quadra Minerale: tierras raras y minerales críticos

Blanca de la Torre

en Rosell Meseguer et al. (2021). *Quadra Minerale. Tierras raras, otros minerales y conceptos de minería. Un acercamiento a los elementos y sus usos en la contemporaneidad*. Madrid: Fundación DIDAC – DARDO

Aproximarse desde las artes visuales a las problemáticas en torno a los recursos fósiles no es tarea fácil sin caer en algunos lugares comunes y estéticas recurrentes, y es con esta cautela con la que Rosell Meseguer aborda el tema desde un lado muy sutil, donde se apropió del formato de diccionario tradicional para aproximar al lector a una forma de lectura simplificada –en apariencia– de algunos de los elementos de la tabla periódica y sus derivados fósiles, entre otros.

En este compendio se aglutan saberes de geología, teoría económica y ecología política que se fusionan con el archivo personal de “memoria” de la artista en forma de mapas, dibujos, fotografías y bocetos, que han formado parte de su corpus artístico desde 1999, o incluso objetos familiares como unos vasos de soldados de la guerra civil española pertenecientes a su abuelo, o minerales que ha ido adquiriendo o que le han sido prestados por el IGME (Instituto Geominero de España).

El hecho de que Meseguer haya escogido el formato de antigua encyclopaedia o diccionario no hace sino apuntar con ironía a una época, la llamada Ilustración, que fue clave en la historia de la colonización de la naturaleza, donde en nombre del llamado conocimiento –heteropatriarcal, blanco y eurocentrónico– se destruyeron las bases de otro tipo de conocimientos tradicionales como los propios de las comunidades indígenas y, con ellos, los relativos a un entendimiento y respeto por la naturaleza.

Para T.J. Demos, esta colonización que asoma de los principios de la Ilustración del dualismo cartesiano entre el mundo humano y el no-humano, situó el mundo no-humano

## Quadra Minerale: Rare Earth Elements and Critical Minerals

Blanca de la Torre

in Rosell Meseguer et al. (2021). *Quadra Minerale. Tierras raras, otros minerales y conceptos de minería. Un acercamiento a los elementos y sus usos en la contemporaneidad*. Madrid: Fundación DIDAC – DARDO

Addressing the issues surrounding fossil resources through the visual arts without lapsing into certain recurrent aesthetic clichés is no easy task, and Rosell Meseguer is careful to avoid this pitfall, taking a very subtle approach to the subject, in which she appropriates the traditional dictionary format in order to offer the reader an apparently simplified way of reading some of the elements of the periodic table and their fossil derivatives.

This compendium draws together knowledge of geology, economic theory and political ecology and merges it with the artist's personal “memory” archive, in the form of maps, drawings, photographs and sketches that have been part of her artistic corpus since 1999, and even objects from her own family, such as some beakers for soldiers in the Spanish Civil War belonging to her grandfather, and minerals that she has gradually acquired or have been lent to her by the IGME (Spanish Geological and Mining Institute).

Meseguer's decision to opt for an old-fashioned encyclopaedia or dictionary format would seem to point ironically to a particular time, known as the Enlightenment, a key period in the history of the colonization of nature, in which, in the name of so-called heteropatriarchal, white, Eurocentric knowledge, the foundations of another type of traditional knowledge were destroyed, that of indigenous communities, and with it knowledge related to an understanding of and respect for nature.

For T.J. Demos, this colonization process, rooted in the Enlightenment principles of Cartesian dualism between the human and non-human worlds, objectified the non-human world: “Destructive and utilitarian, idealized and exoti-

como objetificado: «De manera destructiva y utilitaria, idealizada y exotizada, la naturaleza ha sido colonizada tanto en concepto como en práctica»<sup>1</sup>.

Dentro de la historia del colonialismo de la naturaleza, los recursos minerales han sido el principal objeto de deseo, iniciándose así una batalla por su gestión que se ha perpetuado hasta hoy día en lo que viene a llamarse colonialismo corporativo.

Así pues, la historia de lo que me atrevo a llamar “colonialismo mineral” evidencia una vez más lo equivocado del término “Antropoceno”, al contradecir, por un lado, la tesis que retraza el origen de la destrucción del medioambiente a la época industrial, al tiempo que cuestiona la distribución homogénea de culpa entre todos los “anthropos”.

Asumiendo el riesgo de resultar repetitiva, ya he señalado en anteriores ocasiones cómo el término “Antropoceno”, introducido por el geólogo italiano Antonio Stoppani en 1873 y popularizado en el umbral de este milenio por el Premio Nobel de Química Paul Crutzen, debería eliminarse del vocabulario mediático. Esta controvertida era, bastante cuestionada entre la comunidad de geólogos, pero sobradamente omnipresente en el ámbito de la cultura, sustituiría al periodo anterior conocido como Holoceno, y reconocería al hombre como responsable del estado de degradación del planeta, un estado que comenzaría su descenso vertiginoso a partir de la revolución industrial. Es preciso señalar las connotaciones eurocéntricas del término, que se lava las manos ante las implicaciones políticas, económicas y especialmente coloniales del deterioro ecológico del planeta. Encuentro más adecuadas las denominaciones de otros autores, entre ellos, el “Cthulhuceno” y “Capitalocene”, extendidos por Donna Haraway, este último tomado de Andreas Malm y Jason Moore. También resultan atractivos el “Eurocene” o “Technocene iniciado por los europeos” propuestos por Peter Sloterdijk, o “periodo de la supremacía blanca” sugerido por Nicholas Mirzoeff<sup>2</sup>. Últimamente también han surgido otros términos que merecen una parada como el Gynocene de Alexandra Pirici, El Pyroceno de Stephen Pyne o el Plantacionocene de Anna Tsing y la mencionada Haraway.

El siguiente marcador sería el comienzo de las emisiones de carbono procedentes de los combustibles fósiles. Así pues, el colonialismo europeo sería también el origen de una primera economía globalizada y, como consecuencia de esta, la primera ecología global. A partir de aquí se instaura un nuevo orden, también global, que reorganiza la vida en la tierra y culmina en la instauración de un régimen basado en el uso de recursos no renovables, que tendrá su culmen en la revolución industrial y los “molinos satá-

cized nature has been colonized in concept as well as in practice.”<sup>1</sup>

Within the history of the colonization of nature, mineral resources have always been the main object of desire. The result was the beginning of a battle to control them that is still being waged today in what has come to be known as corporate colonialism.

And so the history of what I venture to call “mineral colonialism” evinces, yet again, how misconceived the term *Anthropocene* is. On the one hand, mineral colonialism contradicts the thesis that locates the origins of the destruction of the environment as late as the industrial era, while also questioning the equal distribution of guilt among all *anthropoi*.

At the risk of repeating myself, I have already argued on previous occasions that the term *Anthropocene*, introduced by the Italian geologist Antonio Stoppani in 1873 and popularized on the threshold of this millennium by Paul Crutzen, winner of the Nobel Prize for Chemistry, should be erased from the media lexicon. This contentious era, seriously questioned by the geological community, albeit ubiquitous in the cultural sphere, supposedly replaced the previous period known as the Holocene, and holds man responsible for the planet's state of deterioration, whose vertiginous decline started, according to this view, with the Industrial Revolution. Attention should be drawn to the Eurocentric connotations of the term, which washes its hands of the political, economic and particularly colonial implications of the environmental deterioration of the planet. I find names used by other authors more appropriate, including “Cthulhucene” and “Capitalocene”, propagated by Donna Haraway, the latter taken from Andreas Malm and Jason Moore. Also apt are “Eurocene” and “Technocene initiated by Europeans”, proposed by Peter Sloterdijk, or the “white supremacy period”, suggested by Nicholas Mirzoeff.<sup>2</sup> Other terms worth mentioning have also emerged recently, such as “Gynocene”, by Alexandra Pirici, “Pyrocene”, by Stephen Pyne, and “Plantationocene”, by Anna Tsing and the aforementioned Donna Haraway.

The next reference point would be the start of carbon emissions from fossil fuels. Accordingly, European colonialism was also the origin of the first globalized economy, and consequently the first global ecology. From that point onwards a new order, also global, was initiated and reorganized life on Earth, culminating in the establishment of a regime based on the use of non-renewable resources, which was to reach its zenith with the Industrial Revolution and William Blake's “dark Satanic Mills”. As Simon L. Lewis and Mark A. Maslin point out, “the *Anthropocene* began with widespread colonialism and slavery: it is a story of how people treat the environment and how people treat each other”.<sup>3</sup>

nicos" que mencionaba William Blake. Como señalan Simon L. Lewis and Mark A. Maslin «El Antropoceno comienza con el colonialismo y la esclavitud generalizadas: es la historia de cómo las personas tratan el medioambiente y cómo se tratan las unas a las otras»<sup>3</sup>.

Siendo el oro el mineral por excelencia de la época colonial, su equivalente contemporáneo sería el coltán, mineral que desató la guerra más sangrienta del presente siglo, en la República Democrática del Congo, aunque también involucró a varios países vecinos en su lucha por el control de los grandes yacimientos minerales de la zona. El conflicto estalló en 1998 y no culminó hasta 2003. Desde entonces hasta el día de hoy el ejército ruandés transporta el coltán hasta su país para ser transportado a Europa, donde es especialmente utilizado en el sector de las nuevas tecnologías.

En la mayor parte de los casos los beneficios del mineral no revierten en la población africana, sino en cargamentos de armas para financiar las guerrillas, un conflicto financiado por numerosos países no africanos, entre ellos EE.UU., Alemania, Bélgica y Kazajistán, además de diversas multinacionales.

Esta guerra ha dejado en la miseria a uno de los países más ricos del mundo en recursos minerales, abriendo el episodio de lo que David Harvey ha venido a tildar como "la maldición de los recursos", que genera la conocida como acumulación por desposesión<sup>4</sup>.

Siguiendo esta misma línea de pensamiento, Rob Nixon nos habla de que son estas poblaciones más vulnerables las que sufren lo que él llama "violencia lenta", menos visible y persistente en el tiempo y producto de una continuada contaminación medioambiental, del militarismo, de políticas desarrollistas del imperialismo y de la carga ecológica impuesta sobre el Sur Global<sup>5</sup>.

En todos los conflictos bélicos podemos encontrar un telón de fondo de razones medioambientales, en todas las guerras subyace un conflicto en relación a los recursos.

Esta relación entre guerra y medioambiente se muestra también a menudo en el trabajo de Meseguer a modo de metáfora, como en sus búnkeres, sus escenarios de ruinas de batallas y otros motivos bélicos como los que formaban parte de su extenso proyecto *Batería de Cenizas. Metodología de la Defensa (1999-2007)*, que actualmente sigue en proceso con el título: *La disuasión. La marea y el límite*.

Razmig Keuchyan habla de un nuevo humanismo militar con operaciones "no combatientes", en el que se forma a los ejércitos para proteger las reservas de peces, garantizar la circulación de los minerales y petróleo, mantener los recursos hídricos y forestales etc.<sup>6</sup>

While gold was the mineral par excellence in the colonial era, its contemporary equivalent would be coltan, the mineral behind the bloodiest war so far this century, mainly in the Democratic Republic of the Congo, although it also involved several neighbouring countries in a fight to control the region's large mineral deposits. The conflict broke out in 1998 and continued until 2003. Since then, the Rwandan army has been transporting the coltan to their country to be shipped to Europe, where it is used mostly in the new technologies sector.

In most cases, the profits from the mineral do not benefit the people of Africa but go instead towards purchasing arms shipments for the guerrillas in a conflict funded by many non-African countries, including the USA, Germany, Belgium and Kazakhstan, as well as various multinational corporations.

As a result of this war, one of the world's richest countries in terms of mineral resources has been left destitute, initiating the episode that David Harvey has called "the resource curse", which leads to what is known as "accumulation by dispossession".<sup>4</sup>

Following the same train of thought, Rob Nixon tells us that it is these most vulnerable people who suffer what he calls "slow violence", less visible but persistent over time and the by-product of ongoing environmental pollution, militarism, imperialist developmental policies and the ecological burden imposed upon the Global South.<sup>5</sup>

In all armed conflicts there is also a backdrop of environmental causes; underlying all wars is a conflict connected with resources.

This relationship between war and the environment is also often shown in Meseguer's work as a metaphor, as in her bunkers, her scenes of the ruins of war, and other war-related motifs, like those in her wide-ranging project *Batería de Cenizas. Metodología de la defensa (1999-2007)*, currently still in progress under the title *La disuasión. La marea y el límite*.

Razmig Keuchyan speaks of a new military humanism with "non-combatant" operations, whose mission also consists of "training local armies and police forces, protecting fish stocks, ensuring the circulation of metal ores and oil and maintaining water and forest resources".<sup>6</sup> In this sociologist's view, "future crises of capitalism will be inextricably both economic and ecological".<sup>7</sup> For Keuchyan, in order to be able to exploit nature, the capitalist state must organize and configure it: "As such, the state organizes nature and places it at capital's disposal. The generation of capitalist value demands a ceaseless production and destruction of nature. [...] In the modern era, capitalism, nature and the state thus constitute an inextricable triptych."<sup>8</sup>

Para el sociólogo, las crisis del capitalismo serán en el porvenir inextricablemente económicas y ecológicas<sup>7</sup>. Según el autor, con el fin de poder explotar la naturaleza, el Estado capitalista ha de organizarla y configurarla: «El Estado organiza la naturaleza y la pone a disposición del capital. Generar valor capitalista supone producir y destruir la naturaleza sin cesar. El capitalismo, la naturaleza y el Estado constituyen en la época moderna un tríptico inextricable»<sup>8</sup>.

El hecho de abordar los recursos fósiles y en especial el interés por la minería no es nuevo en el trabajo de Rosell, quien ha investigado las problemáticas de la industria en el sur de España y en países como Perú, Bolivia, Argentina o Chile. En *Tránsitos del Mediterráneo al Pacífico*, y a través del proyecto *Tamarugal*, que forma parte de aquel amplio cuerpo de trabajo, la artista pone en diálogo pasado y presente para subrayar la inextricable relación entre la economía de estos países y sus industrias, con el fin de señalar el papel de la minería como elemento transformador del paisaje, tanto medioambiental como político, económico y social.

Una parte importante del control de la industria minera mediterránea y atlántica, focalizada en Murcia –Campamento de Cartagena–, Almería y Huelva, así como en los países del Pacífico arriba mencionados, estuvo mayoritariamente en manos británicas, aunque también Alemania y Estados Unidos pugnaban por este control. Conformando una suerte de archivo que data de 2005 a 2013, los materiales derivados de la investigación de Meseguer se formalizan de manera multidisciplinar, como viene siendo habitual en su trabajo, y evidencian las vinculaciones entre estos cuatro países a través de la historia y las relaciones de poder derivadas de modelos de explotación análogos.

Emilio Santiago Muñoz parte de la premisa de que la energía no es un recurso o una mercancía, sino que es un prerequisito económico, y describe el modo en que la economía se ha transformado desde la década de los setenta, esquivando una realidad que ya parece incuestionable: el fin del petróleo<sup>9</sup>. Y es precisamente el oro negro un elemento modular del proyecto *OVNI Archive*, donde Meseguer pone sobre la mesa algunas problemáticas derivadas de la Guerra Fría como el espionaje, la energía atómica, los ovnis y la dialéctica realidad/ficción, la carrera espacial y el control de los yacimientos petrolíferos. Como viene siendo habitual en su obra todos estos ingredientes se entrelazan de manera rizomática y reaparecen en *Quadra Minera (Tierras raras, otros minerales y conceptos de minería)* a través de diferentes vínculos de asociación.

Todo este trasfondo subyace en el trabajo de Rosell Meseguer, que apunta a rescatar

Addressing the issue of fossil resources and especially the interest in mining is nothing new in the work of Meseguer, who has investigated problems associated with the industry in the south of Spain and in countries like Peru, Bolivia, Argentina and Chile. In *Tránsitos. Del Mediterráneo al Pacífico* and through the *Tamarugal* project, which forms part of that larger body of work, the artist strikes up a dialogue between past and present in order to underline the inextricable connection between the economies of those countries and their industries, with the goal of highlighting the role of mining as an agent in the transformation of landscape, in environmental terms as well as politically, economically and socially.

A significant part of the control of the mining industry in the Mediterranean and the Atlantic, concentrated in Murcia (Campo de Cartagena), Almería and Huelva and in the above-mentioned Pacific countries, was mostly in British hands, although Germany and the United States also vied for control of it. Making up a kind of archive that spans from 2005 to 2013, the materials derived from Meseguer's research are presented in a multidisciplinary form, as has become usual practice in her work, and highlight the connections between the four countries previously mentioned through history and the power relationships arising from similar models of exploitation.

Basing his argument on the premise that energy is not a resource or a commodity but an economical prerequisite, Emilio Santiago Muñoz describes how the economy has been transformed since the 1970s, evading a reality that now seems unquestionable: the end of oil.<sup>9</sup> And black gold is indeed a core element of the *OVNI Archive* project, in which Meseguer brings to the fore certain issues deriving from the Cold War, such as espionage, atomic energy, UFOs and the dialectic between reality and fiction, the space race, and the control of oil deposits. As has become customary in her work, all these ingredients are rhizomatically interwoven and re-emerge in *Quadra Minera (Tierras Raras, otros minerales y conceptos de minería)* through manifold associative links.

This whole backdrop underpins the work of Rosell Meseguer, who endeavours to salvage old formats in the construction of new narratives, to incorporate another discursive dimension into encyclopaedias, the instruments that cemented the patriarchal and anthropocentric foundations of global capitalism.

With her "aesthetic operations" Meseguer seeks to bring us closer to elements that are common in our everyday lives, such as gold and copper, or those known as "rare earths", to reflect on the use we make of them, invoking the need to reread traditional formats in order to construct new narratives on extraction policies and what are known as "critical minerals".

antiguos formatos en la construcción de nuevos relatos, a incluir otra dimensión discursiva a las enciclopedias, instrumentos que cimentaban las bases patriarcales y antropocéntricas del capitalismo global.

Con sus "operaciones estéticas" Meseguer busca aproximarnos a elementos habituales en nuestro día a día, como el oro y el cobre o los conocidos como "tierras raras", para reflexionar sobre el uso que hacemos de estos, apelando a la necesidad de relectura de los formatos tradicionales para la construcción de nuevas narrativas en torno a las políticas de extracción y los llamados "minerales críticos".

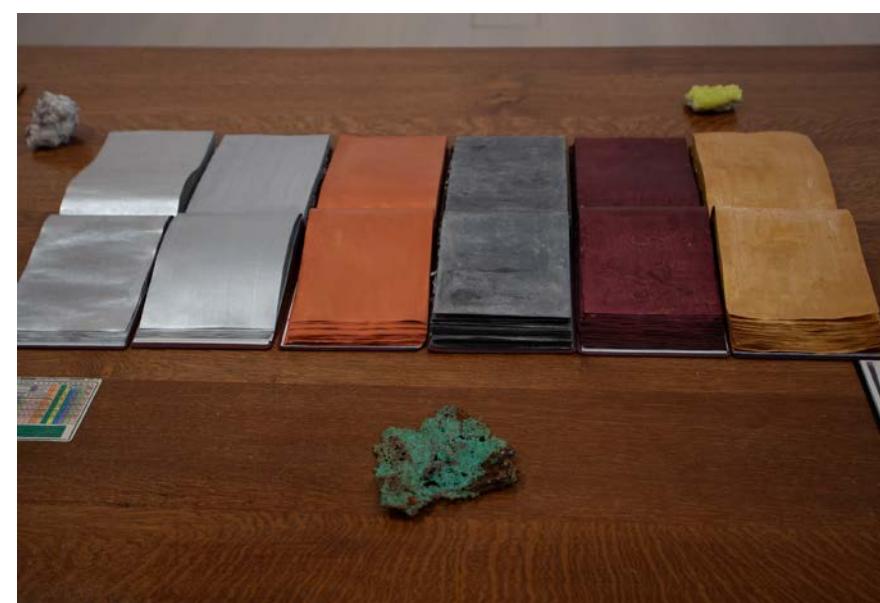
Finalmente *Quadra Minerale* representa un paso más en la exploración de Meseguer, al tiempo que opera como una suerte de compendio de su trabajo e investigación artística.

Esos diálogos con la historia, con el pasado y el presente, son una constante desde sus primeros trabajos. En esas conversaciones con los distintos períodos históricos se entreveran el ángulo conceptual con el formal, a través de la recuperación de lo analógico y de antiguas técnicas, especialmente el fotograbado, la cianotipia o la kallitipia... y en este caso recuperando también la tipología de diccionario antiguo. Un pequeño archivo de su archivo personal, una reconstrucción desde su propio trabajo a través de un formato original con el que, una vez más, articula nuevas narrativas a través de analogías inesperadas entre la memoria o la probabilidad de otras memorias posibles.

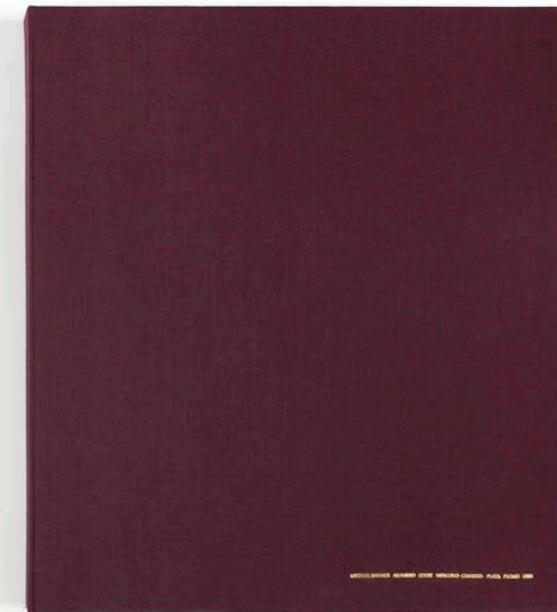
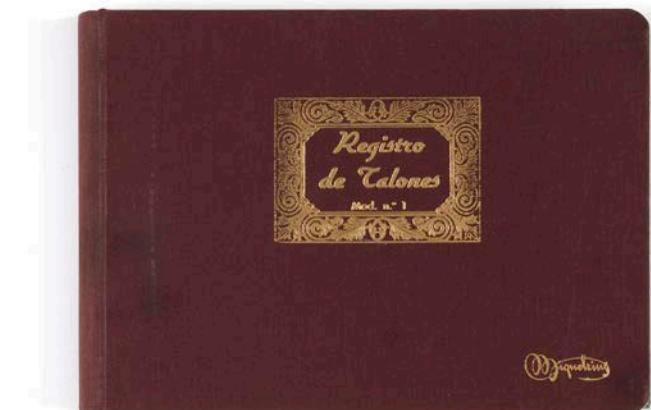
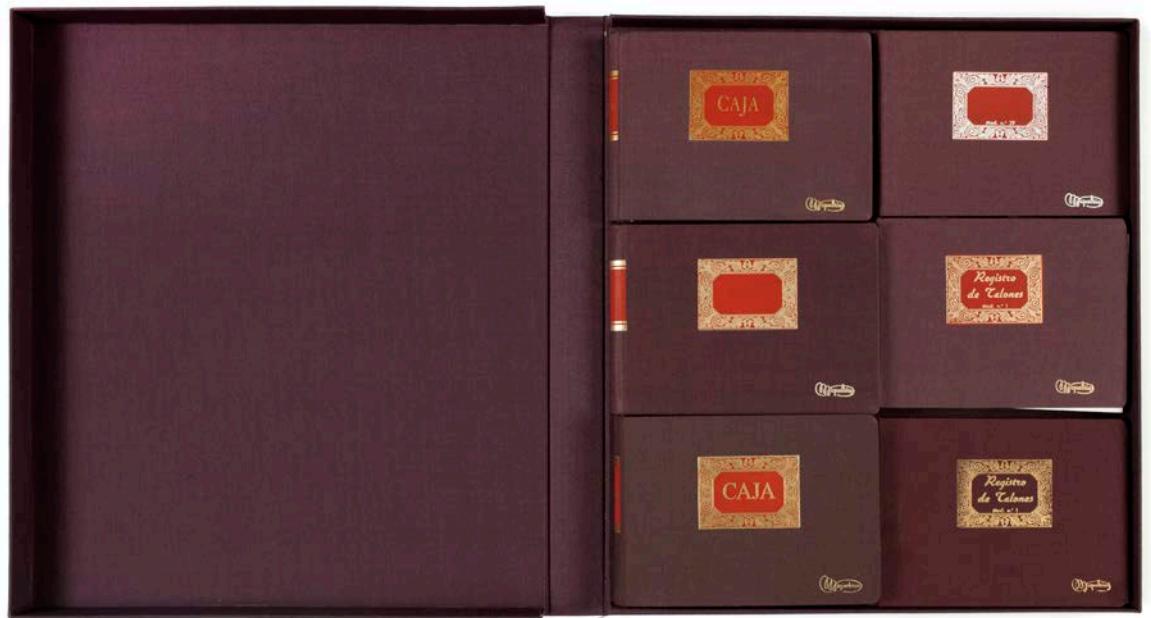
1. TJ Demos (2016). *Decolonizing Nature. Contemporary Art and the Politics of Ecology*. Berlín: Sternberg Press, p. 36.
2. Blanca de la Torre (2017). *Hybris. Una posible aproximación ecoestética*. León: MUSAC y NOCA Paper, pp. 17-20.
3. Simon L. Lewis y Mark A. Maslin (2018). *The Human Planet. How we created the Anthropocene*. Londres: Penguin Random House, pp. 11-13.
4. David Harvey (2004). *El nuevo imperialismo: acumulación por desposesión*. Madrid: Akal.
5. Rob Nixon (2013). *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. Cambridge-Londres: Harvard University Press, p. 2.
6. Razmig Keucheyan (2016). *La naturaleza es un campo de batalla*. Madrid: Clave intelectual, p. 193.
7. Ibíd., p. 193.
8. Ibíd., p. 200.
9. Emilio Santiago Muñoz, Yayo Herrero y Jorge Riechmann (2018). *Petróleo*. Barcelona: Arcadia, p. 11.

Finally, *Quadra Minerale* represents a further step in Meseguer's exploration, while functioning at the same time as a kind of compendium of her artistic work and research.

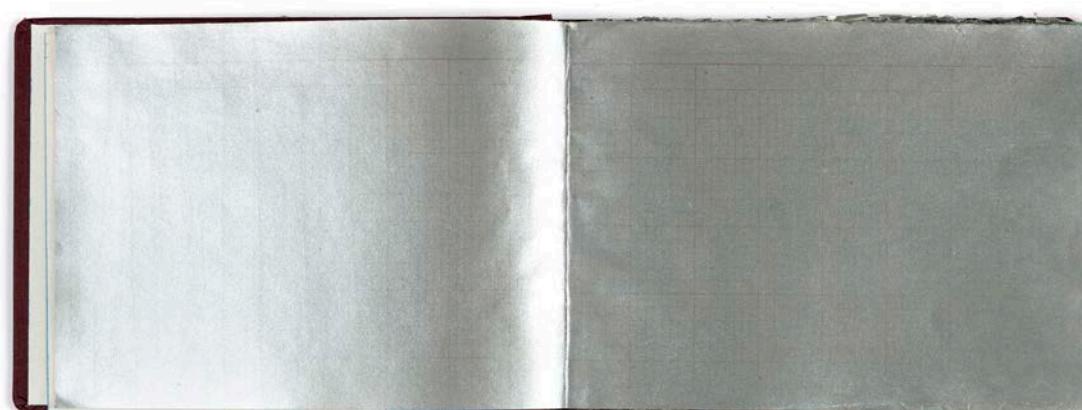
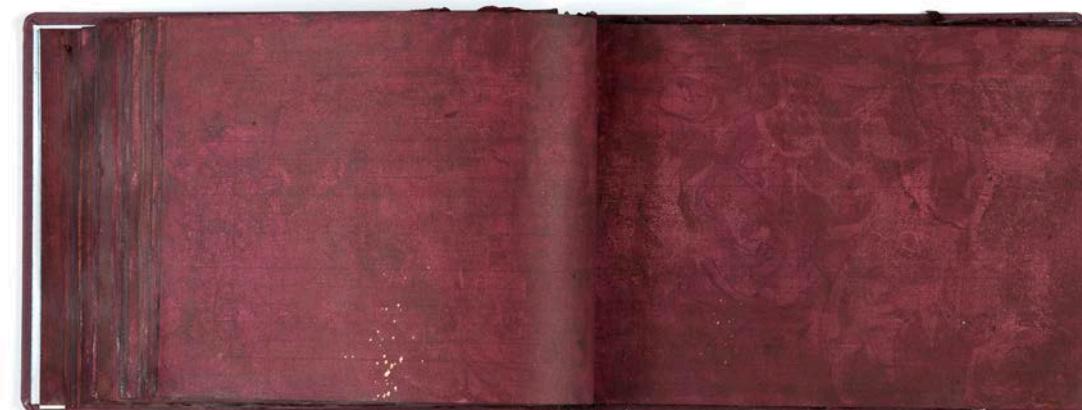
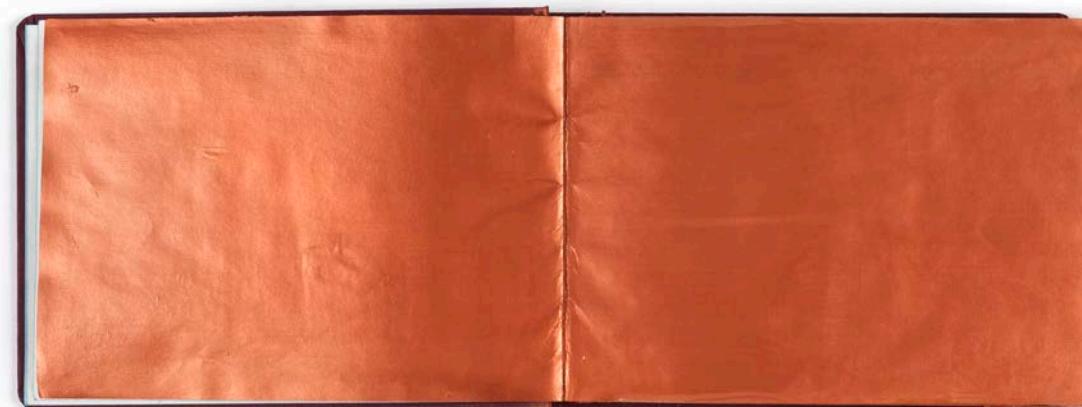
These dialogues with history, with the past and the present, have been a constant feature since her earliest works. Conceptual and formal angles intermingle in these conversations with various historical periods, through the recovery of analogue means and old techniques, particularly photogravure, cyanotype and kallitype... and in this case also recovering the typology of the old dictionary. A small archive of her own personal archive, a reconstruction made from her own work through an original format with which, yet again, she articulates new narratives through unexpected analogies between memory and the probability of other possible kinds of memory.

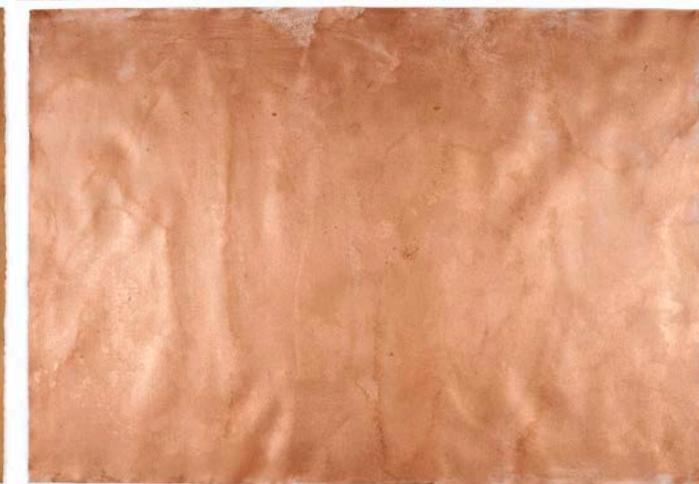


130



131





## Aquel lugar donde la magia se encuentra con la ciencia

Fernando Gómez de la Cuesta

en Rosell Meseguer et al. (2021). *Quadra Minerale. Tierras raras, otros minerales y conceptos de minería. Un acercamiento a los elementos y sus usos en la contemporaneidad*. Madrid: Fundación DIDAC – DARDO

«Pedimos a todos los hombres de ciencia del mundo que saben que el arte es una necesidad vital de la especie que orienten sus investigaciones hacia el descubrimiento de esa sustancia luminosa y maleable que permita su desarrollo». (Lucio Fontana, *Manifiesto blanco*, Buenos Aires, 1946)

La luz del conocimiento, la fascinación por la magia, la ciencia, la experiencia, la sensibilidad y el arte. Ver donde nadie ve, descubrir lo que nadie sabe, aprender a mirar y enseñar a mirar, dirigir el pensamiento hacia esas ideas y esos lugares que no habíamos percibido antes. El ser humano busca sus respuestas en el saber científico, pero también en su propia creatividad, en aquello que le es esencial, en lo que le define como especie. Quizás pueda resultar chocante hablar de magia en el epílogo de un libro como este, un peculiar diccionario de aspecto científico, enciclopédico, que reúne datos con rigor y profusión. Tal vez parezca raro, sí, pero no debemos olvidar que esta publicación recoge una profunda y dilatada investigación realizada por una artista, Rosell Meseguer, que ha aplicado en ella su conocimiento, su inteligencia y su esfuerzo, pero también su sensibilidad, su creatividad y una indudable búsqueda de la belleza.

En las piezas de Meseguer suele obrarse el prodigo de la maravilla, el conjuro del arte y de la prestidigitación, la expresión del saber eruditio, un proceso alquímico donde la ciencia, la magia, la observación concienzuda y el trabajo incansable se fusionan para dar forma a sus proyectos. Los artistas tienen la responsabilidad de ofrecernos nuevos caminos para que podamos recorrerlos, sobre todo, si

## The Place Where Magic Meets Science

Fernando Gómez de la Cuesta

in Rosell Meseguer et al. (2021). *Quadra Minerale. Tierras raras, otros minerales y conceptos de minería. Un acercamiento a los elementos y sus usos en la contemporaneidad*. Madrid: Fundación DIDAC – DARDO

We call on all those in the world of science who know that art is a fundamental requirement for our species, that they may direct part of their research towards discovering that malleable substance full of light which will enable its development.

[Lucio Fontana, *White Manifesto*, Buenos Aires, 1946]

The light of knowledge, the fascination with magic, science, experience, sensibility and art. Seeing where nobody sees, discovering what nobody knows, learning to look and teaching how to look, turning our thoughts to ideas and places we had not noticed before. Humans search for answers in scientific knowledge but also in their own creativity, in what is essential to them, in what defines them as a species. It may seem shocking to speak of magic in the afterword of a book like this, an odd dictionary with a scientific, encyclopaedic appearance, drawing together large amounts of serious data. Perhaps it does seem strange, but we should not forget that this project is the result of profound long-term research undertaken by the artist Rosell Meseguer, in which she has applied her learning, intelligence and effort, but also her sensibility, her creativity and an undeniable quest for beauty.

In Meseguer's pieces we usually witness the prodigy of wonder, the spell cast by art and by sleight of hand, the expression of learned scholarship, an alchemical process in which science, magic, thorough observation and tireless work come together to shape her projects. Artists are charged with the task of offering us new paths that we can travel, especially if we find ourselves in a situation of obvious ecological,

nos encontramos en un contexto de evidente crisis ecológica, social y sanitaria, en unos tiempos de colapso como estos que estamos viviendo. Es en esta época extraña y apasionante en la que *Quadra Minerale* se configura como un análisis aparentemente objetivo de las llamadas tierras raras, pero también de determinados conceptos y utensilios de minería que, conectados, se encargan de construir una red conceptual que une toda esta enumeración de elementos, con los usos y con los discursos tecnológicos que esta contemporaneidad, desmesurada y superlativa, les ha ido imponiendo.

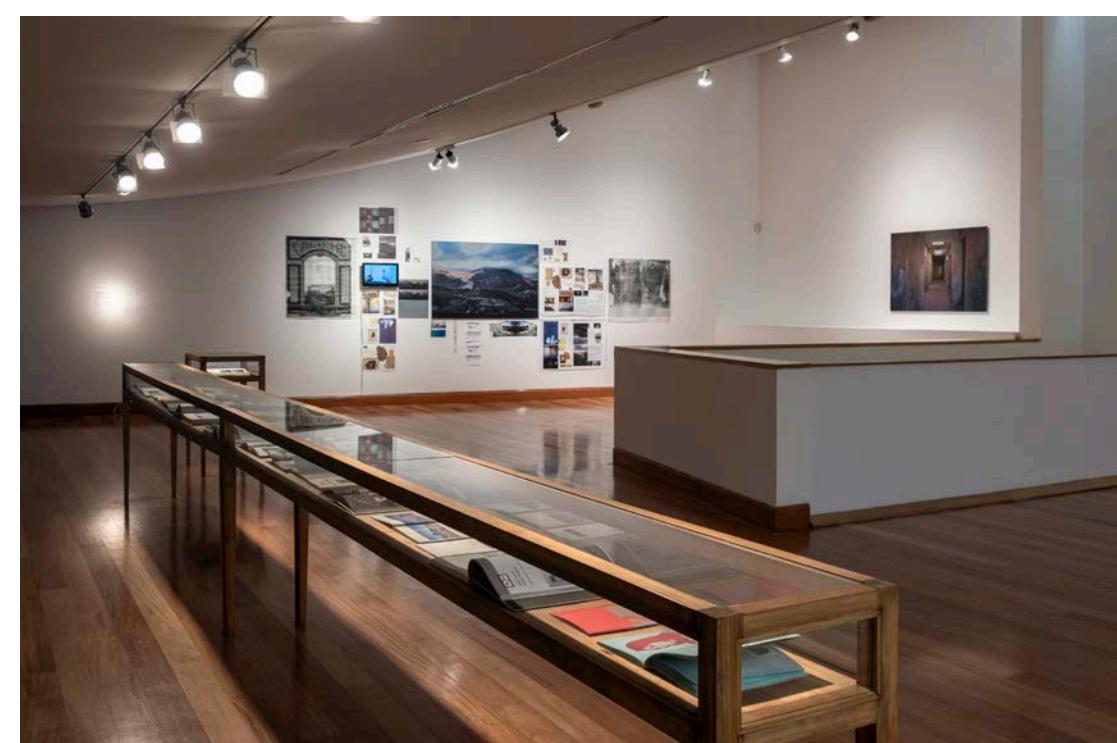
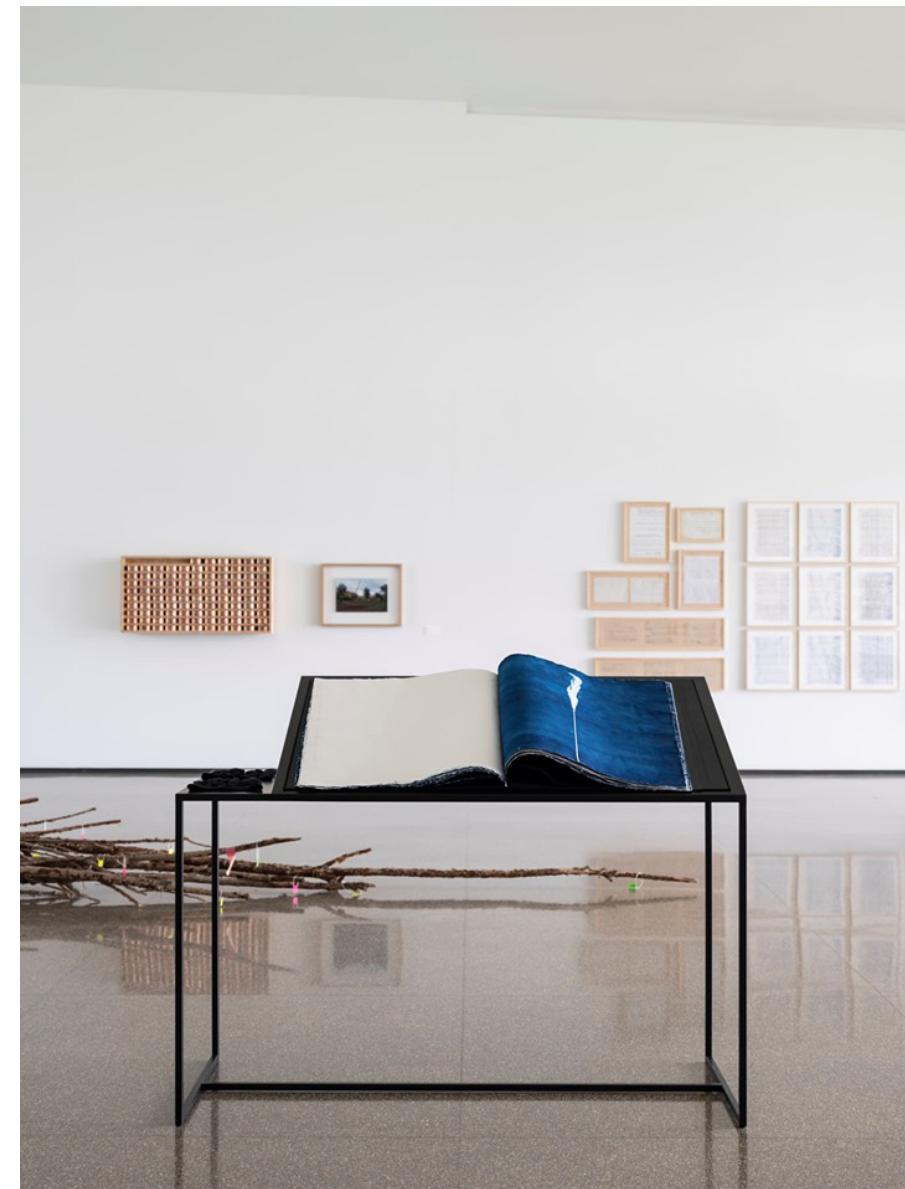
Hasta aquí pudiera parecer que la voluntad de la artista es la de compendiar, la de realizar una relación exhaustiva, una labor inmensa que dota de definiciones pertinentes cada uno de los términos que son objeto de su análisis, pero en realidad este proyecto es mucho más que eso. Desde esa aportación ingente de datos, desde el particular criterio de selección de cada uno de los términos, desde la puesta en relación de los unos con los otros en la presente publicación, Meseguer, pretende dejar en evidencia las fallas de un sistema que nos ha llevado al sincopé, a la crisis y a la alienación. La sobreexplotación de los recursos minerales, la contaminación, la asfixia medioambiental, la insostenibilidad, el colonialismo, la codicia, la guerra, la especulación, el capitalismo salvaje y sin escrúpulos o la pobreza, son cuestiones problemáticas que van surgiendo de la lectura atenta de un libro que posee un contenido más ideológico y reivindicativo que el que hacía prever su apariencia objetiva, descriptiva y neutra.

Además de ese posicionamiento latente que acabamos de señalar, *Quadra Minerale* se constituye como un singular manifiesto metafórico del trabajo del artista, del esfuerzo aplicado al desarrollo de una investigación, del tiempo invertido en ella, del rigor y del conocimiento con el que esta se hace. Una publicación con la apariencia formal de un glosario, pero que va desgranando, bajo sus múltiples capas de lectura, muchas de aquellas cosas para las que sirve el arte: generar nuevas perspectivas, abrir itinerarios inesperados, contribuir a generar otras sensibilidades, otras formas de ver y de pensar. Un libro y un proyecto que marcan un espacio de creación, un lugar de reflexión y de debate, y lo hace desde aquellos puntos de simbiosis y fricción donde las acepciones se vuelven ambiguas, donde las cosas no siempre son lo que parecen, allí donde los conceptos se definen por sus límites y no tanto por su esencia, porque el arte, al final, es aquel lugar donde la magia se encuentra con la ciencia.

social and health crisis, in the time of collapse we are currently going through. In these strange and exciting times, *Quadra Minerale. Tierras raras* presents itself as an apparently objective analysis of the so-called rare earth elements, but also of certain mining tools and concepts which, when connected, are able to build a conceptual network that links together this whole enumeration of elements with the uses and technological discourses imposed on them by our excessive and superlative contemporary era.

Thus far it may seem that the artist's intention is to summarize, to make an exhaustive account, a colossal task of providing pertinent definitions for each of the terms subjected to her analysis, but in fact this project is much more than that. From this vast input of data, from the particular selection criteria of the various concepts, from the relationships forged between them, Meseguer aims to highlight the flaws in a system that has driven us to syncope, crisis and alienation. Over-exploitation of mineral resources, pollution, environmental asphyxia, non-sustainability, colonialism, greed, war, speculation, savage and unscrupulous capitalism and poverty are problematic issues that emerge from a careful reading of a project whose content is more ideological and challenging than its objective, descriptive and neutral appearance might suggest.

In addition to this underlying stance we have just emphasized, *Quadra Minerale* is also a remarkable metaphorical manifesto of the artist's work, the effort applied to developing her research, the time invested in it, the seriousness and knowledge with which it is undertaken. A project with the formal appearance of an academy study, a scientific glossary, but which, under its manifold layers of reading, gradually enumerates many of the things that art is for: to produce new perspectives, to open up unexpected paths, to help to generate other sensibilities, other ways of seeing and thinking. A book and a project that define a space of creation, a place of reflection and debate, and do so from those points of symbiosis and friction where meanings become ambiguous, where things are not always what they seem, where concepts are defined by their limits and not so much by their essence, because art, in the end, is that place where magic meets science.



138



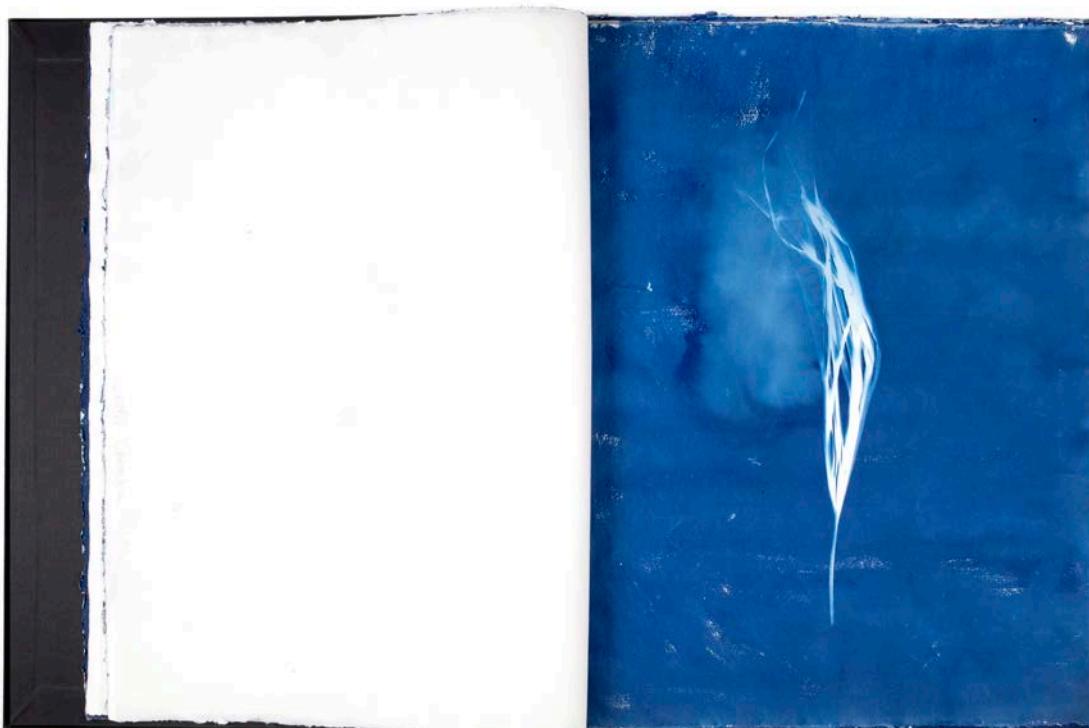
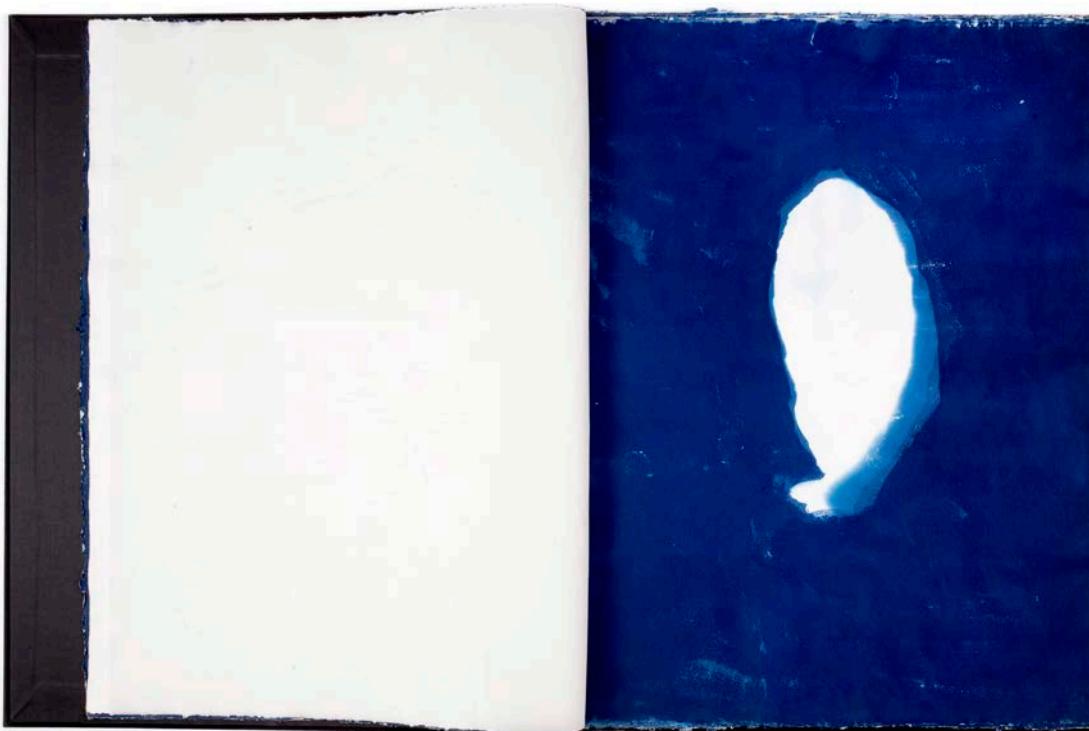
139

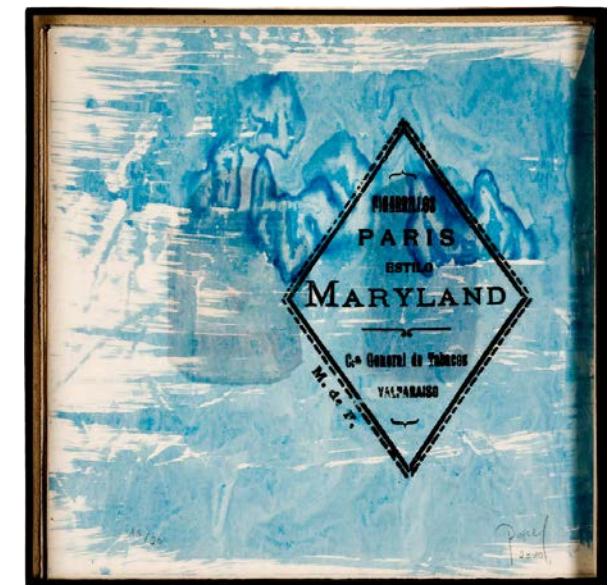
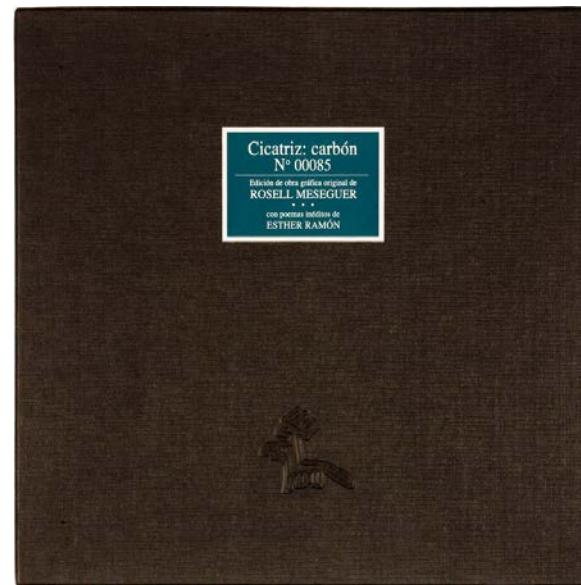
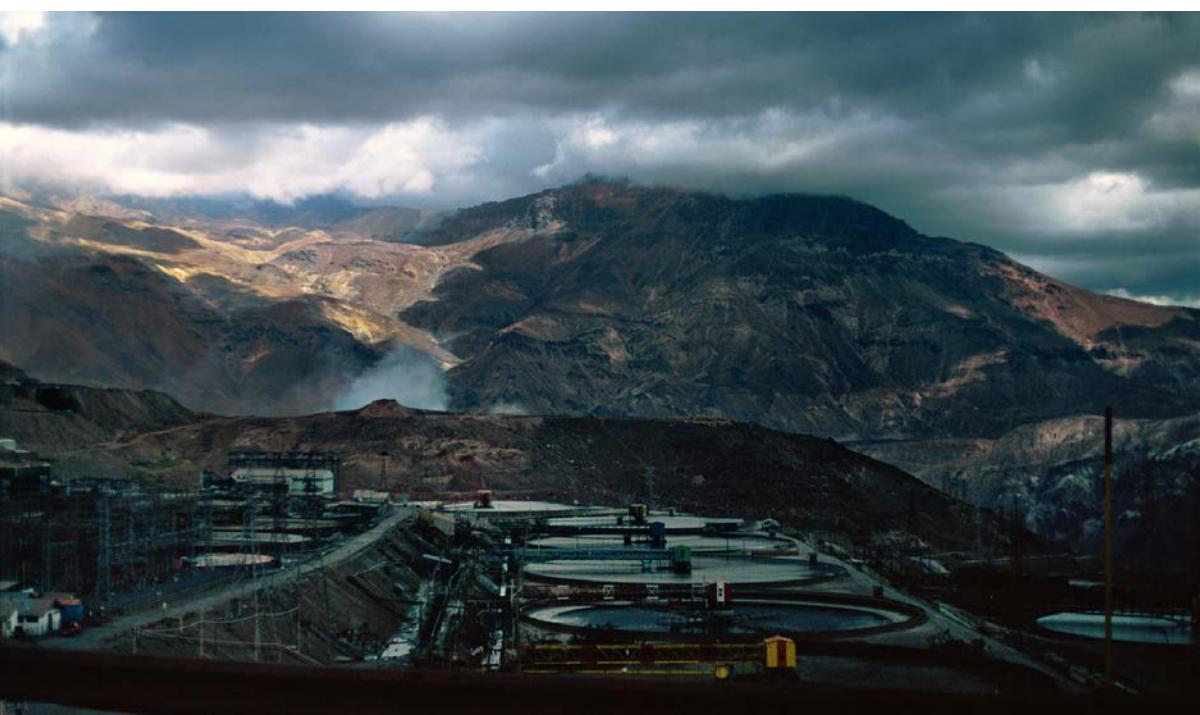


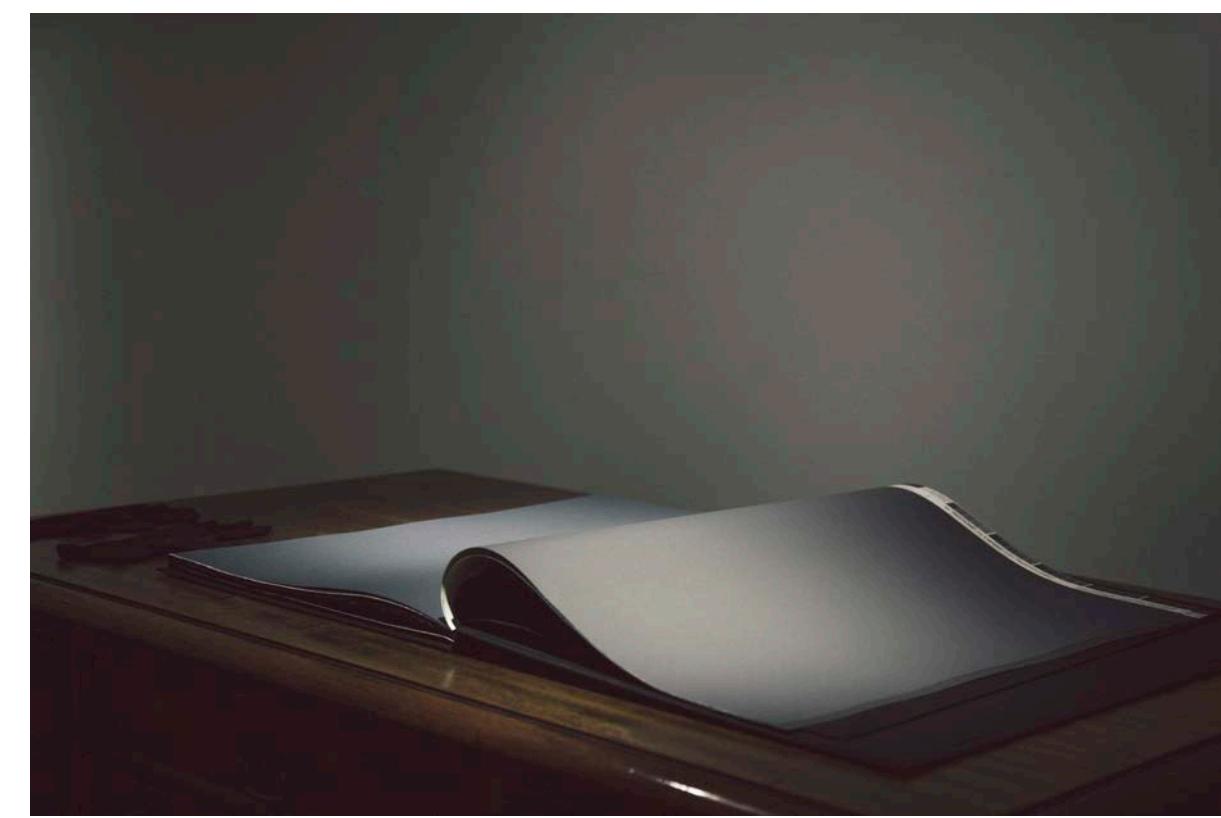
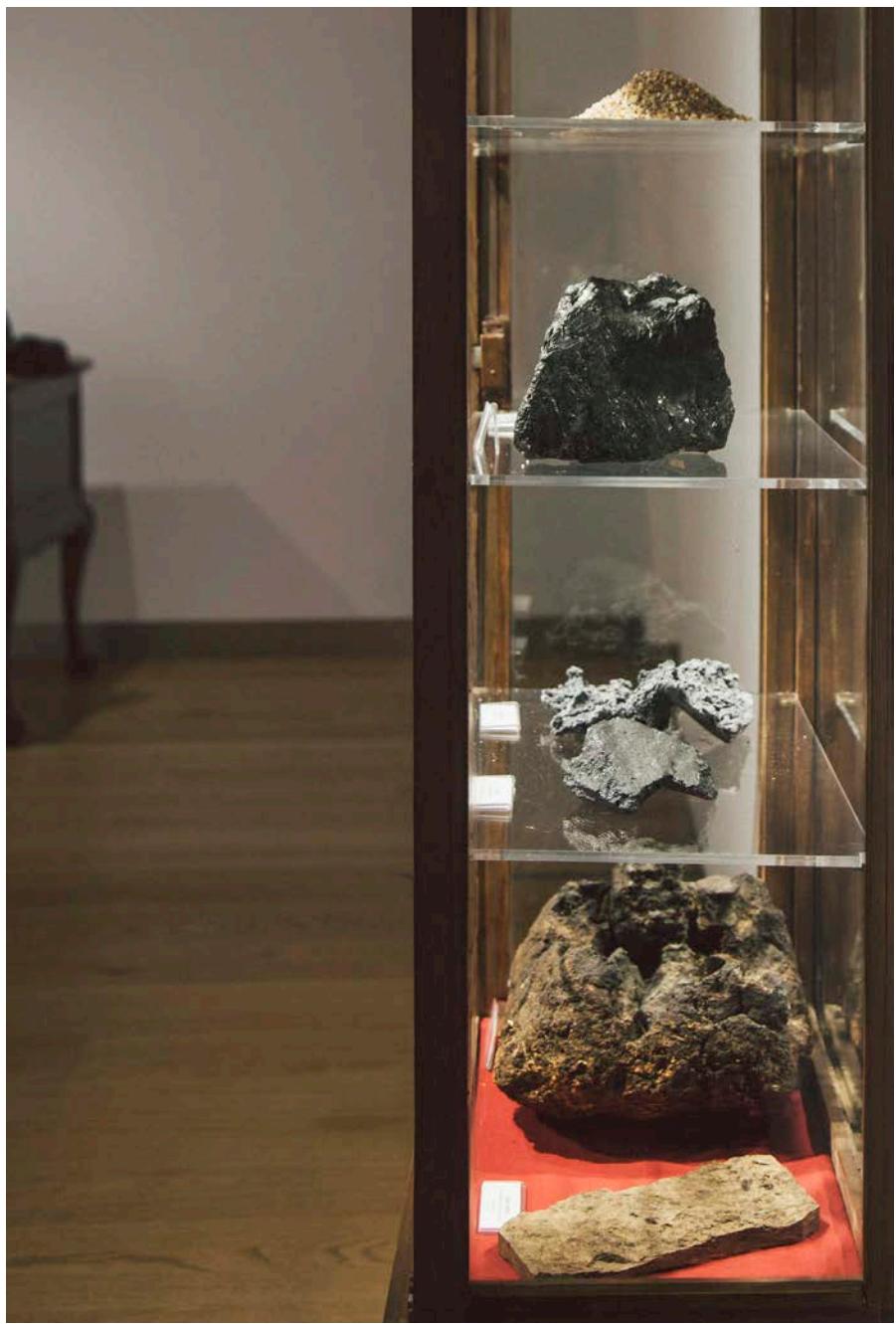
140

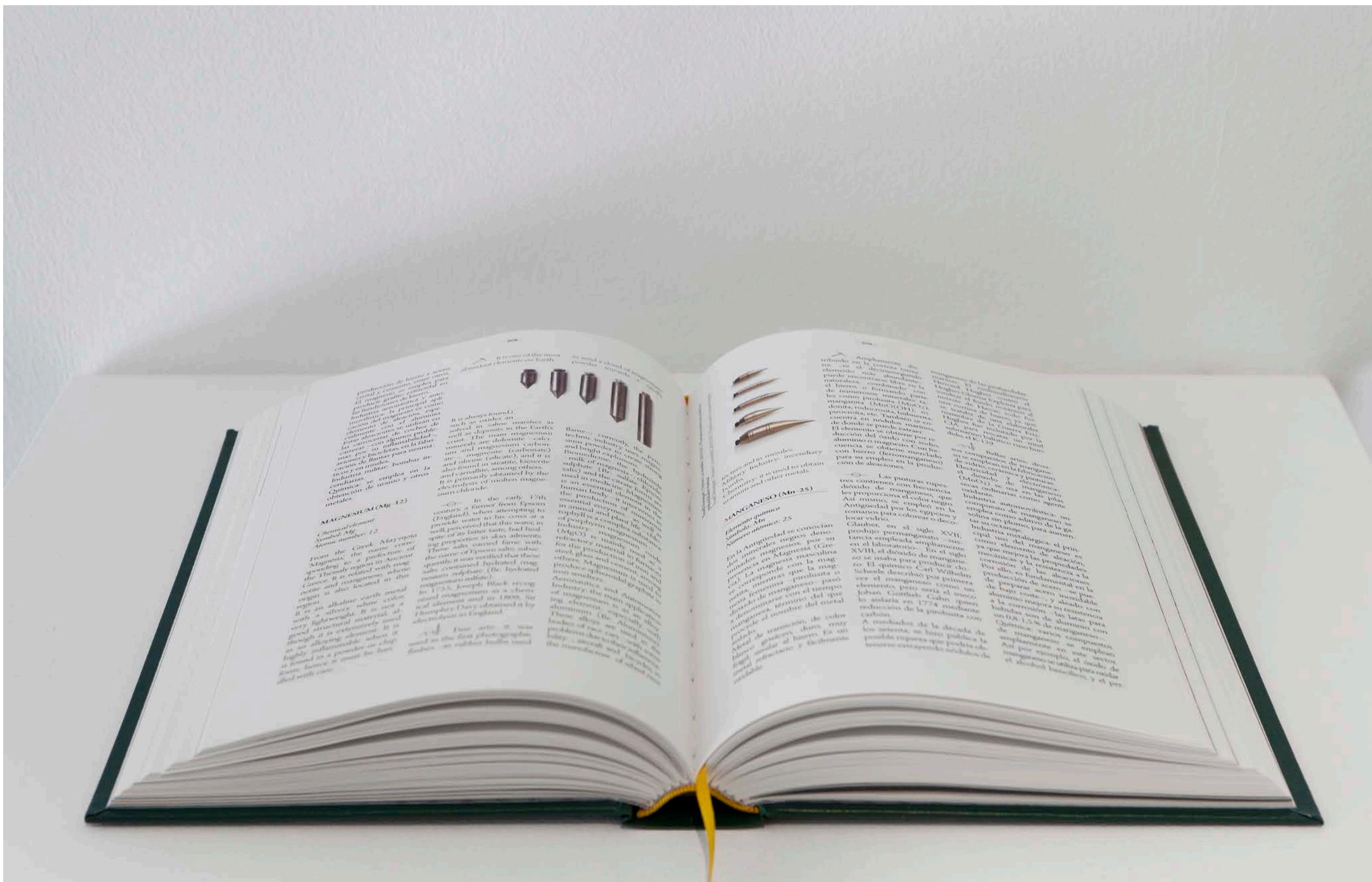


141











# Índice de imágenes

## Index of images

pp. 6-7 **Tierra en blanco**  
2024  
Sala Verónicas  
Fotografía: José Filemón

pp. 10-11 **Tierra en blanco**  
2024  
Sala Verónicas  
Fotografía: José Filemón

p. 15 **Tabaire. Cantera romana**  
2023  
Vídeo 2'15"  
*On Geography and Mining 0* (2004-2024)

pp. 16-17 **Espalmador Grande I**  
2024  
135 x 200 cm  
*Batería de Cenizas. Metodología de la defensa*  
(1999-2024)

pp. 18-19 **Espalmador Grande II**  
2024  
135 x 200 cm  
*Batería de Cenizas. Metodología de la defensa*  
(1999-2024)

p. 23 **Colección de diapositivas Batería de Cenizas**  
1999-2024  
35 mm c/u  
*Batería de Cenizas. Metodología de la defensa*  
(1999-2024)

p. 24 **Panorámica I**  
1999-2003  
70 x 100 cm  
**Proa**  
1999-2003  
80 x 120 cm

**Templo. Batería de Atalayón**  
2000-2003  
40 x 60 cm  
*Batería de Cenizas. Metodología de la defensa*  
(1999-2024)

p. 25 **Panorámica II**  
1999-2003  
70 x 100 cm

**Interior. Batería de Cenizas**  
1999-2003  
80 x 120 cm

**Templo. Batería de Atalayón**  
2000-2003  
40 x 60 cm  
*Batería de Cenizas. Metodología de la defensa*  
(1999-2024)

p. 28 **Jantar Mantar. Jaipur. Observatorio**  
2000  
Medidas variables | Variable dimensions  
*Delhi Delights* (2000-2001)

p. 29 **Varanassi. Benarés**  
2001  
Medidas variables | Variable dimensions  
*Delhi Delights* (2000-2001)

p. 36 **Mapa France forestière**  
s. XVIII  
61 x 49 cm  
*Demande de consultation* (2003-2008)

p. 37 **Carte historique de la région française**  
**Carte géologique de la région française**  
s. XVIII  
61 x 49 cm c/u  
*Demande de consultation* (2003-2008)

pp. 38-39 **Mocha Island**  
2010-2011  
Medidas variables | Variable dimensions  
Manifesta 8, EAV, Murcia, 2010  
*MOCHA Island. The Mocha Sessions*  
(2010-2014)

pp. 44-45 **De Re Metallica I**  
2023  
Medidas variables | Variable dimensions  
Museo Lázaro Galdiano, Madrid, 2023  
Fotografías: Antonio Tabernero

pp. 54-55 **Guía de mano petrográfica**  
2018-2019  
Medidas variables | Variable dimensions  
Museo Vostell Malpartida, Cáceres, 2019  
*Guía de mano petrográfica* (2018-2019)

pp. 56-57 **Tierra en blanco**  
2024  
Sala Verónicas  
Fotografía: José Filemón

p. 58 **Archivo Batería de Cenizas**  
1999-2000  
10 x 15 cm y 30 x 40 cm  
*Batería de Cenizas. Metodología de la defensa*  
(1999-2024)

p. 65 **Libro Verde**  
1999-2003  
60 x 80 cm  
*Batería de Cenizas. Metodología de la defensa*  
(1999-2024)

p. 66 **Cala Mesquida III**  
2020  
100 x 141 cm

**Batería de Atalayón**  
2000-2003  
80 x 120 cm  
*Batería de Cenizas. Metodología de la defensa*  
(1999-2024)

p. 67 **Balmis. Refugio antiaéreo**  
2018  
180 x 100 cm

**Destructores**  
1999-2005  
80 x 120 cm  
*Batería de Cenizas. Metodología de la defensa*  
(1999-2024)

p. 68 **Serie Murales**  
2003  
70 x 100 cm c/u  
Espacio Concreta, Santiago de Chile, 2007

**Nocturno**  
2020  
Medidas variables | Variable dimensions  
Iglesia Sant Antoni Mahón, 2022  
*Batería de Cenizas. Metodología de la defensa*  
(1999-2024)

p. 69 **La disusión. La marea y el límite**  
2004 y 2020  
Medidas variables | Variable dimensions  
Fundació Miró, Mallorca, 2021-2022

**Serie Batería de Atalayón**  
1999-2004  
80 x 120 c/u  
PHotoESPAÑA, Madrid, 2014  
*Batería de Cenizas. Metodología de la defensa*  
(1999-2024)

p. 74 **Serie Roma versus Carthaginova**  
2004-2005  
Medidas variables | Variable dimensions  
ARQUA, Cartagena, 2009  
*Roma versus Carthaginova* (2004-2006)

p. 75 **Anónimo romano**  
2004-2011  
Medidas variables | Variable dimensions  
IVAM, Valencia, 2023-2024

**Ostia Antica**  
2006  
80 x 120 c/u  
Palacio Los Serrano, Ávila, 2007  
Colección Academia de España, Roma  
*Roma versus Carthaginova* (2004-2006)

p. 76 **Libro Oro**  
2004-2005  
50 x 100 cm  
IVAM, Valencia, 2019-2020  
*Roma versus Carthaginova* (2004-2006)

p. 77 **Caracalla**  
2004-2006  
10 x 15 cm

**Ostia Antica moderna**  
2005  
80 x 120 cm

**Campos de agua 1B**  
2006  
30 x 40 cm

**Teselas**  
2005  
80 x 120 cm

**Villa Adriano (diptico)**  
2006  
135 x 400 cm

**Anónimo romano**  
2011  
Medidas variables | Variable dimensions  
*Roma versus Carthaginova* (2004-2006)

pp. 82-83 **Serie Tránsitos. Del Mediterráneo al Pacífico**  
2007  
Medidas variables | Variable dimensions  
Museo Nacional de Arte Contemporáneo,  
Bucarest | Bucharest, 2015-2016  
*Tránsitos. Del Mediterráneo al Pacífico*  
(2005-2024)

pp. 84-85 **Tierra en blanco**  
2024  
Sala Verónicas  
Fotografía: José Filemón

**Cepo de ancla romana de plomo**

Siglos II-I a.C.

	<b>Glandes (proyectiles) de plomo</b> Siglos V-I a.C.	
	<b>Lingote de plomo romano</b> Siglo I a.C. Colección: Museo Arqueológico de Murcia	
	<b>Batería de Cenizas</b> 2024 15 x 20 cm c/u <i>Batería de Cenizas. Metodología de la defensa (1999-2024)</i>	p. 101
p. 86	<b>Diapositivas Lo Invisible</b> 2010 35 mm c/u Tabacalera, Madrid, 2015-2016 <i>Lo Invisible (2010-2018)</i>	
p. 88	<b>OVNI Archive I, II y III</b> 2007 40 x 60 cm c/u Document Art, Buenos Aires, 2015 <i>OVNI Archive (2007-2017)</i>	
pp. 90-91	<b>OVNI Archive</b> 2007-2011 Medidas variables   Variable dimensions Galerie im Taxispalais, Innsbruck, 2011 <i>OVNI Archive (2007-2017)</i>	p. 105
p. 94	<b>OVNI Archive</b> 2007-2017 Medidas variables   Variable dimensions ARTIUM, Vitoria-Gasteiz, 2017 CAAC, Sevilla, 2014 Carrillo Gil, Ciudad de México, 2017 Document Art, Buenos Aires, 2015 <i>OVNI Archive (2007-2017)</i>	p. 106
p. 95	<b>Symphonie ST 00036435</b> 2010 Fundación Antonio Saura, Cuenca, 2011	
	<b>OVNI Archive</b> 2007-2011 Medidas variables   Variable dimensions Galerie im Taxispalais, Innsbruck, 2011 <i>OVNI Archive (2007-2017)</i>	p. 111
pp. 96-97	<b>OVNI Archive</b> 2007-2011 Medidas variables   Variable dimensions Matadero Madrid, 2010-2011 <i>OVNI Archive (2007-2017)</i> Fotografías: Santi Burgos	p. 112
p. 99	<b>OVNI Archive</b> 2015 Medidas variables   Variable dimensions Document Art, Buenos Aires, 2015 <i>OVNI Archive (2007-2017)</i>	p. 113
p. 100	<b>Bocetos para OVNI</b> 2010 21 x 47 cm	

	<b>OVNI Archive I</b> 2007 40 x 60 cm	
	<b>OVNI BF 01-00031178</b> 2010 100 x 150 cm <i>OVNI Archive (2007-2017)</i>	
	<b>OVNI F66 Mittel Schwarz</b> 2010 100 x 150 cm	
	<b>OVNI Globo</b> 2010 100 x 150 cm	p. 116
	<b>Submarino Peral</b> 2010 100 x 150 cm	
	<b>Teufelsberg</b> 2010 Medidas variables   Variable dimensions <i>OVNI Archive (2007-2017)</i>	
	<b>Mapa de direcciones</b> 2015 55 x 77 cm c/u Centro Párraga, Murcia, 2016-2017 <i>Lo Invisible (2010-2018)</i>	p. 105
	<b>Plomadas</b> 2015 Medidas variables   Variable dimensions <i>Lo Invisible (2010-2018)</i>	
	<b>Archivo Lo Invisible</b> 2010-2018 Medidas variables   Variable dimensions Capilla Barjola, Gijón, 2021 <i>Lo Invisible (2010-2018)</i>	p. 107
	<b>Arecibo</b> 2014-2024 135 x 200 cm c/u <i>Lo Invisible (2010-2018)</i>	
	<b>Arecibo y Plomadas</b> 2014-2015 Medidas variables   Variable dimensions LA galería, Bogotá, 2018 <i>Lo Invisible (2010-2018)</i>	
	<b>Archivo Lo Invisible</b> 2010-2015 Medidas variables   Variable dimensions Tabacalera, Madrid, 2015-2016	
	<b>Archivo Lo Invisible</b> 2010-2015 Medidas variables   Variable dimensions Mardel, Valencia, 2018 <i>Lo Invisible (2010-2018)</i>	
	<b>Tierra en blanco</b> 2024 Sala Verónicas Fotografía: José Filemón	pp. 114-115
	<b>Chuquicamata</b> Humberstone-Santa Laura-Cosayach Kiruna 2024 Vídeos 7'38" <i>On Geography and Mining I, II &amp; III (2004-2024)</i>	
	<b>Humberstone-Santa Laura-Cosayach</b> 2024 Vídeo 7'38" <i>On Geography and Mining II (2004-2024)</i>	p. 116
	<b>Herbarium minerale. Relatos, extracción y profundidad</b> 2020-2021 Medidas variables   Variable dimensions XV Bienal de Cuenca, Ecuador, 2021 <i>Tierras raras (2017-2024)</i>	pp. 118-119
	<b>Archivo Tamarugal (detalles)</b> 2007-2010 Medidas variables   Variable dimensions <i>Tránsitos. Del Mediterráneo al Pacífico (2005-2024)</i>	pp. 120-121
	<b>Archivo Tamarugal</b> 2007-2010 Medidas variables   Variable dimensions SUMMA Art Fair, Madrid, 2014 <i>Tránsitos. Del Mediterráneo al Pacífico (2005-2024)</i>	
	<b>Colección libros metales nobles y minerales</b> 2017-2018 15 x 22,5 cm c/u	p. 129
	<b>Composición Tierras Raras</b> Serie Metales 2017-2018 Medidas variables   Variable dimensions Centro Botín, Santander, 2019 <i>Tierras raras (2017-2024)</i>	
	<b>Archivo Tamarugal</b> 2007-2019 15 x 45 cm c/u <i>Tierras raras (2017-2024)</i>	pp. 130-131
	<b>Serie Metales</b> 2017-2019 70 x 100 cm c/u <i>Tierras raras (2017-2024)</i>	pp. 132-133
	<b>Despiece, Zona de Aire Fresco y Archivo Tamarugal</b> 2005-2010 Medidas variables   Variable dimensions EAV, Murcia, 2007-2008 <i>Tránsitos. Del Mediterráneo al Pacífico (2005-2024)</i>	p. 136
	<b>Herbario industrial</b> 2007-2008 80 x 122 cm Fundación Cerezales del Condado, León, 2019	p. 137
	<b>Archivo Tamarugal y libros</b> 2005-2019 Medidas variables   Variable dimensions MAVI, Santiago de Chile, 2019-2020 <i>Tránsitos. Del Mediterráneo al Pacífico (2005-2024)</i>	
	<b>Herbario industrial y frascos de salitre</b> 2005-2015 80 x 122 cm <i>Tránsitos. Del Mediterráneo al Pacífico (2005-2024)</i>	p. 138
	<b>Tierras raras</b> 2021-2022 Medidas variables   Variable dimensions	p. 139
	<b>Libro Wolframio</b> 2021 32,5 x 64,5 cm DIDAC, Santiago de Compostela, 2022 <i>Tierras raras (2017-2024)</i>	
	<b>Herbario industrial</b> 2007-2008 80 x 122 cm <i>Tránsitos. Del Mediterráneo al Pacífico (2005-2024)</i>	pp. 140-141
	<b>Lavando oro</b> 2007 80 x 120 cm	
	<b>Nave para el despiece</b> 2007 135 x 200 cm	
	<b>Ojo</b> 2007 40 x 50 cm	
	<b>Sewell industrial</b> 2007 100 x 150 cm	
	<b>Tránsitos. Del Mediterráneo al Pacífico (2005-2024)</b>	
	<b>Cicatriz: carbón Nº 00085</b> 2010 50 x 50 cm	p. 143
	<b>Tránsitos. Del Mediterráneo al Pacífico (2005-2024)</b>	
	<b>Carbón dulce</b> 2016 Medidas variables   Variable dimensions Sala Cajasol, Sevilla, 2016 <i>Carbón dulce (2016)</i>	pp. 144-145

pp. 146-147 **Quadra Minerale** (vademécum)

2021

23,5 x 36 cm

*Tierras raras* (2017-2024)

Fotografía: Roi Alonso

pp. 148-149 **Tierra en blanco**

2024

Sala Verónicas

Fotografía: José Filemón

**Minerales de la Región de Murcia**

Roca de la cantera romana, cobre y azufre

**Quadra Minerale**

Vademécum

2021

*Tierras raras* (2017-2024)

**Lucerna de canal**

Siglos I-II d.C.

**Monedas romanas**

Siglos II a.C. – II d.C.

Colección: Museo Arqueológico de Murcia

**Libro de Wolframio**

2021

*Tierras raras* (2017-2024)

pp. 155-159 **Tierra en blanco**

2024

Sala Verónicas

Fotografías: José Filemón

p. 160 **Retrato**

Fotografía: LaManoRobada

pp. 164-167 **Tierra en blanco**

2024

Sala Verónicas

Fotografías: José Filemón



**Tierras raras.**  
**Elementos de la Región de Murcia - Vega Baja**  
2023-2024  
980 x 500 cm  
*Tierras raras (2017-2024)*

Lignito	Lignito	Lignito	Plomo	Plomo
Estroncio	Estroncio	Estroncio	Estroncio	Plomo
Manganeso	Manganeso	Hierro	Hierro	Hierro
Estaño	Estaño	Estaño	Hierro	Hierro
Aluminio	Aluminio	Aluminio	Zinc	Zinc
Plata	Plata	Plata	Mercurio	Mercurio
Cobre	Cobre	Cobre	Mercurio Cobre	Mercurio
Cobre	Aragonito	Aragonito	Aragonito	Fluorita
Fosfato Apatito	Fosfato Apatito	Fluorita	Fluorita	Fluorita
Fosfato Apatito	Oro	Oro	Oro	Azufre
Alunita	Azufre	Azufre	Azufre	Azufre
Diatomita	Diatomita	Alunita	Alunita	Alunita
Aragonito	Aragonito	Yesos	Yesos	Barita
Sal	Sal	Sal	Talco	Barita





# Biografía Biography



## Rosell Meseguer

**Doctora en Bellas Artes y Premio Extraordinario de Doctorado por la Universidad Complutense de Madrid.**

**Nacida en 1976 en Orihuela, su relación con la costa y los límites del espacio, junto con sus visitas siendo niña a los astilleros de Cartagena y a las minas de La Unión, marcaron sus temáticas sobre la historia, la guerra, la costa y la minería, así como la relación de las mismas con el paisaje y los procesos de transformación sobre el mismo.**

PhD in Fine Arts - Doctoral Award, Universidad Complutense de Madrid. Born in Orihuela in 1976. Her relationship with the coast and spatial boundaries, as well as her visits as a child to the shipyards of Cartagena and the mines of La Unión, have marked out the themes of her work, on history, war, the coast and mining, as well as their connection to the landscape and the processes of its transformation.

### EXPOSICIONES INDIVIDUALES (selección) SOLO EXHIBITIONS (selection)

- 2024 *Cosmología. The Keepers' of Light.* PHotoESPAÑA, Cartagena | Cartagena
- 2023 *Quadra Minerale.* Fundación Díaz Caneja, Palencia | Palencia
- 2023 *De Re Metallica I.* Fundación Lázaro Galdiano, Madrid | Madrid
- 2022 *Tierras raras.* Fundación DIDAC, Santiago de Compostela | Santiago de Compostela
- 2022 *La disuasión. La marea y el límite.* La Mola-Sant Antoni, Menorca | Minorca
- 2021 *La disuasión. La marea y el límite.* Fundació Miró, Mallorca | Majorca
- 2021 *Lo invisible.* Museo Barjola, Capilla de la Trinidad, Gijón | Gijón
- 2020 *Batería de Cenizas.* MGEC Museo del Grabado Contemporáneo Español, Málaga | Málaga
- 2020 *La disuasión. La marea y el límite.* PHotoESPAÑA, Santander | Santander
- 2019 *Tamarugal.* MAVI, Museo de Artes Visuales, Santiago de Chile | Santiago de Chile
- 2019 *Guía de mano petrográfica.* Museo Vostell, Malpartida de Cáceres | Malpartida de Cáceres
- 2018 *Lo invisible.* Instituto de Cultura Juan Gil Albert, Alicante | Alicante
- 2018 *La disuasión. La marea y el límite.* Sala Cigarreras, Alicante | Alicante
- 2018 *Lo invisible.* Galería Juan Silió, Santander | Santander
- 2017 *Lo invisible.* Centro Párraga, Murcia | Murcia
- 2017 *Symphonie.* Espacio Frágil, Madrid | Madrid
- 2016 *La disuasión.* Galería Isabel Aninat, Santiago de Chile | Santiago de Chile
- 2016 *La invisibilidad.* La Fragua, Tabacalera Madrid | Madrid
- 2015 *OVNI Archive.* MAC Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile | Santiago de Chile
- 2015 *OVNI Archive. Document-Art,* Buenos Aires | Buenos Aires
- 2014 *Tamarugal.* La Mar de Músicas, Muralla Bizantina, Cartagena | Cartagena
- 2014 *LOOP Fair.* Galería Senda, Barcelona | Barcelona
- 2014 *Radio Miami.* Art Center South Florida, Miami | Miami
- 2014 *Mc City.* Centro de Arte Alcobendas, Madrid | Madrid
- 2014 *Mc City.* Galería Juan Silió, Santander | Santander
- 2013 *SUMMA Contemporary Art Fair. Solo projects.* Galería Francisco Oller, Madrid | Madrid
- 2012 *Espai 2NOU2.* Galería Senda, Barcelona | Barcelona
- 2011 *Symphonie.* La Naval, Cartagena | Cartagena
- 2011 *OVNI Archive.* ArteSantander, Santander | Santander
- 2010 *OVNI Archive. Intermediae Matadero,* Madrid | Madrid
- 2010 *MOCHA Island, The MOCHA Sessions.* MANIFESTA 8, Murcia | Murcia
- 2009 *Demande de Consultation.* Galería Magda Bellotti, Madrid | Madrid
- 2008 *Tránsitos. Del Mediterráneo al Pacífico.* Espacio AV, Murcia | Murcia
- 2007 *Batería de Cenizas. Metodología de la defensa.* Matucana 100 y Centro Cultural de España, Santiago de Chile | Santiago de Chile
- 2006 *Roma versus Carthaginova.* Palacio Los Serrano, Ávila | Ávila
- 2006 *Batería de Cenizas. Metodología de la defensa.* Change & Partner gallery, Roma | Roma
- 2005 *Batería de Cenizas. Metodología de la defensa.* Muralla Bizantina, Cartagena | Cartagena
- 2004 *Batería de Cenizas. Metodología de la defensa.* Avenida de América, Madrid | Madrid
- 2003 *Batería de Cenizas. Metodología de la defensa.* Fundación Antonio Pérez, Cuenca | Cuenca

### EXPOSICIONES COLECTIVAS Y PROYECTOS (selección) COLLECTIVE EXHIBITIONS AND PROJECTS (selection)

- 2024 *Women Photographers International Archive (WOPHA).* PAMM Pérez Art Museum Miami | Miami
- 2024 *La fotografía en medio, fotografía en las colecciones del IVAM después de 1950.* IVAM, Valencia | Valencia
- 2024 *DC.* Antigua residencia del Embajador de España, Washington DC | Washington DC
- 2024 *Friends from Berlin, Tel Aviv & Madrid.* Kunst und Haltung EV, Düsseldorf | Düsseldorf
- 2024 *Paisajes paralelos. Imágenes de Washington y Roma desde el Gianicolo.* Academia de España, Roma | Roma
- 2024 *Über die Grenzen.* Palacio Quintanar, Segovia | Segovia
- 2023 *From Shelter to Free Space.* Bilker Bunker, Düsseldorf | Düsseldorf
- 2023 *Rare Earths.* GlogauAIR Art, Berlín | Berlín
- 2022 *Indexar el paisaje.* Fundación Cerezales, León | León
- 2022 *XV Bienal de Cuenca. Ecuador 01-02,* Cuenca (Ecuador) | Cuenca (Ecuador)
- 2022 *Devolver el fuego MADBLUE.* Centro Cultural Conde Duque, Madrid | Madrid
- 2022 *La fotografía en medio, fotografía en las colecciones del IVAM después de 1950.* IVAM Alcoi, Alicante | Alicante
- 2021 *Simbiosis entrópica.* Banco de La República, Bogotá | Bogotá
- 2021 *Los trabajos estériles.* La Regenta, Las Palmas de Gran Canaria | Las Palmas de Gran Canaria
- 2021 *De Ley. Arte Vivo.* Genalguacil Pueblo Museo, Málaga | Málaga
- 2021 *Art Contemporani Generalitat Valenciana. 3 Anys d'adquisicions.* Centre del Carme, Valencia | Valencia
- 2020 *Simbiosis entrópica.* Museo de Arte Pereira-MAP, Pereira (Colombia) | Pereira (Colombia)
- 2020 *Escrituras ácratas.* Centro Párraga, Murcia | Murcia
- 2019 *El mundo será Tlön.* Bòlit, Centro de Arte Contemporáneo, Gerona | Girona
- 2019 *Mesuras.* Fundación Cerezales, Cerezales del Condado | Cerezales del Condado

- XXV Itinerarios. Centro Botín, Santander | Santander  
*Tiempos convulsos. Historias y microhistorias en la colección del IVAM.* Valencia | Valencia  
 14 x 14, Matadero, Extensión AVAM, Madrid | Madrid  
*Guía de mano petrográfica.* Museo de Cáceres, Cáceres | Cáceres
- 2018 *La ciudad imaginada.* IVAM Alcoi, Alicante | Alicante  
*Wanderscapes, Apostlahästar i Stockholm.* NKF The Nordic Art Association, Estocolmo | Stockholm  
*Codec-Codex.* LA galería, Bogotá | Bogotá  
*Cómo vivir con la memoria.* MUSAC, León | Leon  
*Colección MAC: Post 90 II.* MAC Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile | Santiago de Chile  
*The Window.* Pratt's Institute of Arts, Nueva York | New York  
*Cartografías líquidas.* Instituto de México, Madrid | Madrid  
*Consecuencias.* DKV Colección. Fundación DIDAC, Santiago de Compostela | Santiago de Compostela  
*La creación del paisaje contemporáneo.* Colección de Fotografía Alcobendas y Colección DK. Fundación Valentín de Madariaga y Oya, Sevilla | Sevilla
- 2017 *Cartografías líquidas.* Museo de Arte Carrillo Gil, Ciudad de México, y ARTIUM, Vitoria-Gasteiz | Vitoria-Gasteiz  
*13ª Bienal Artes Mediales – Temblor.* Museo de Bellas Artes, Santiago de Chile | Santiago de Chile  
*Inmensa Luz, Colección ENAIRE.* Instituto Cervantes, Madrid, Milán, Roma, Nápoles y Palermo | Madrid, Milan, Rome, Naples and Palermo  
*OVNI Archive* en el PhotoFestival de Atenas. Benaki Museum Pireos Annexe, Atenas | Athens  
*La creación del paisaje contemporáneo.* Las Cigarreras, Alicante | Alicante
- 2016 *Una mirada a los géneros del arte desde un lenguaje contemporáneo.* Patio Herreriano, Valladolid | Valladolid  
*Donde se curva el horizonte.* CCE Centro Cultural de España, Santiago de Chile | Santiago de Chile  
*La creación del paisaje contemporáneo.* DA2Domus Artium, Salamanca | Salamanca
- 2015 *The White Point and the Black Cube.* The National Museum of Contemporary Art, Bucarest | Bucharest  
*Interstitial Zone.* The Showroom Gallery & Matt's Gallery, Londres | London  
*Returning to Berlin: a symposium on repetition and photography.* Los Angeles | Los Angeles  
*Colección XII.* Centro de Arte Dos de Mayo, Móstoles | Mostoles
- 2014 *Paisaje: contemplación y activismo.* CAAC, Sevilla | Seville  
*Reproductibilitat 1.2.* Fundación Aena y Es Baluard, Mallorca | Majorca  
*Bookcity, Tamarugal.* Museo di Fotografia Contemporanea, Milán | Milan  
*ARtRio fair.* Galería Senda, Río de Janeiro | Rio de Janeiro  
*Urbanos paralelos.* Matucana 100, Santiago de Chile | Santiago de Chile  
*En el recuerdo.* PHotoESPAÑA, Madrid | Madrid  
*Politics of friendship Simao & Meseguer.* Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid | Madrid  
*Libros que son fotos, fotos que son libros.* Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid | Madrid
- 2013 *Premio Internacional de Fotografía Pilar Cítoler.* Sala Vimcorsa, Córdoba | Cordova  
*Colección fotografía DKV.* La Lonja, Zaragoza | Saragossa  
*EAC Encuentros de Arte Contemporáneo.* Museo de la Universidad de Alicante, Alicante | Alicante  
*XI Bienal Artes Mediales.* Museo de Bellas Artes, Santiago de Chile | Santiago de Chile  
*Returning to Berlin: a symposium, publication & photography exhibition.* Motto, Berlin | Berlin  
*Los mejores libros del año.* PHotoESPAÑA, Madrid | Madrid  
*XX Colección de Fotografía de Alcobendas.* Alcobendas | Alcobendas  
*Plat(t)form Photomuseum Winterthur.* Zúrich | Zurich
- 2012 *Estampa.* Colección DKV, Madrid | Madrid  
*ARTBo Feria Internacional de Arte Contemporáneo de Bogotá.* Galería Magda Bellotti, Bogotá | Bogota  
*Participar.de.* Intermediae Madrid y Goethe Institute, Madrid | Madrid  
*Lugares de tránsito, LDT.* Tabacalera, Madrid | Madrid  
*Colección AENA de Fotografía.* PHotoESPAÑA, Madrid | Madrid  
*Welcome to my loft.* Centro Torrente Ballester, Ferrol | Ferrol  
*Proyecto Isla-Caja Negra.* Museo de Arte Moderno de Chiloé, Chiloé (Chile) | Chiloé (Chile)
- 2011 *Past Desire/Vergangenes Begehren.* Galerie im Taxispalais, Innsbruck | Innsbruck  
*Disco Duro.* Fundación Antonio Saura, Cuenca | Cuenca  
*ARTBo Feria Internacional de Arte Contemporáneo de Bogotá.* Galería Magda Bellotti, Bogotá | Bogota  
*Paralelo 40/41.* Real Academia de España, Roma | Rome
- 2010 *Legal Art Artists Residence, Open Day Studios.* Actividades OFF, Art Basel, Miami | Miami  
*Paisatges Interiors. Festival de fotografía Nice to meet you.* Emergent Lleida, Lérida | Lleida  
*II Congreso Iberoamericano Teoría del Hábitat.* Museo Arquitectura Leopoldo Rother, Bogotá | Bogota  
*MadridFoto.* Galería Magda Bellotti, Madrid | Madrid
- 2009 *L'Art de la Mer.* Fundación Forum, Tarragona | Tarragona  
*Ingráfica. Festival Internacional de Grabado Contemporáneo.* En movimiento. Cuenca | Cuenca  
*Percepciones globales.* Sala U de la Universidad Nacional de Colombia, Medellín | Medellín
- 2008-11 *Nuevas historias. A New Perspective of Spanish Photography & Video Art.* The Stenersen Museum, Oslo | Oslo;  
*Kulturhuset,* Estocolmo | Stockholm;  
*Kunsti Museum of Modern Art,* Vaasa | Vaasa; National Museum of Photography, Den Sorte Diamant, Royal Library, Copenhagen | Copenhagen
- 2008 *X Mostra Internacional Unión Fenosa.* MACUF, La Coruña | Corunna
- 2007 *Mediterráneos.* La Panera, Lérida | Lleida

- 2006-09 *Neologismo encarnado.* Centro Cultural Metropolitano, Quito | Quito; Centro Borges, Buenos Aires | Buenos Aires;  
 Universidad de Medellín, Medellín | Medellín
- 2006 *Nuevas adquisiciones.* Patio Herreriano, Valladolid | Valladolid
- 2005 *Generaciones Caja Madrid. La Casa Encendida,* Madrid | Madrid  
*Bienal de jóvenes artistas del Mediterráneo.* Nápoles y Valencia | Naples and Valencia
- 2004 *Psicobunkers. Arts Santa Mònica,* Barcelona | Barcelona  
*Between Utopia and Reality. The Photographers' Gallery,* Londres | London  
*PHE. PHotoESPAÑA,* Madrid | Madrid  
*Premios y becas de arte Generaciones Caja Madrid.* Palau de la Virreina, Barcelona | Barcelona

#### OBRA EN COLECCIONES WORKS IN COLLECTIONS

- Ayuntamiento de Cartagena | Cartagena  
 Biblioteca Nacional de España, Madrid | Madrid  
 CA2M - Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid | Madrid  
 Caja Ávila, Ávila | Avila  
 Caja Madrid Obra Social  
 Centro Cultural de España, Santiago de Chile | Santiago de Chile  
 Colección de Fotografía, Ayuntamiento de Alcobendas, Madrid | Madrid  
 Colección Generalitat de Valencia | Valencia  
 DKV Seguros España | Spain  
 Fundació Miró, Mallorca | Majorca  
 Fundación Ankaria  
 Fundación Antonio Pérez, Cuenca | Cuenca  
 Fundación BBVA  
 Fundación ENAIRE (AENA)  
 Fundación UNICAJA  
 Gobierno de Cantabria  
 HOLCIM-Albiac-Bienal de Almería  
 IVAM, Valencia | Valencia  
 MAC, Museo Arte Contemporáneo, Santiago de Chile | Santiago de Chile  
 MACA Colección Jenkins & Romero, Alicante | Alicante  
 Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid | Madrid  
 Museo Patio Herreriano, Valladolid | Valladolid  
 Real Academia de España, Roma | Rome  
 Talens, S.A., España | Spain  
 Universidad de Castilla-La Mancha, Ciudad Real | Ciudad Real  
 Whitney Museum's Board Member, Nueva York | New York





