Inma Herrera

MATRIX MUNDI

MATRIX MUNDI

Inma Herrera

MATRIX MUNDI

Inma Herrera

A TIERRA. NACIDA DE UNA ROCA

A TIERRA. NACIDA DE UNA ROCA
TO EARTH. BORN FROM A ROCK
Laura Gutiérrez
págs. 6 – 7

CRÓNICA O FÁBULA
CHRONICLE OR FABLE
Laura Gutiérrez
págs. 30 – 40

IGNIS INVISIBILIS
Elena Vozmediano
págs. 62 – 72

LISTADO DE OBRAS
LIST OF WORKS
págs. 94 – 95

THEY CHANGE THEIR BODY INTO SPIRIT

A CELESTIAL VESSEL: SPIRIT MATERIALISED
UNA VASIJA CELESTIAL: ESPÍRITU MATERIALIZADO
Pontus Kyander
págs. 104 – 115

ALCHEMICAL MYSTERIES
MISTERIOS ALQUÍMICOS
Juha-Heikki Tihinen
págs. 140 – 147

LIST OF WORKS
LISTADO DE OBRAS
págs. 166 – 167

CONVERSACIONES
CONVERSATIONS
Inma Herrera - Laura Gutiérrez
págs. 170 – 191

HINGE: pivot; crux; joint; turning point
NOTES ON INMA HERRERA'S WORK
BISAGRA: pivote; nudo; articulación; punto de inflexión
NOTAS SOBRE LA OBRA DE INMA HERRERA
Ruth Pelzer-Montada
Anexo

A TIERRA, NACIDA DE UNA ROCA
TO EARTH. BORN FROM A ROCK
MUSEO BARJOLA, GIJÓN, ASTURIAS
1.4 - 4.6 2023

TO EARTH.
BORN FROM A ROCK

Laura Gutiérrez

In this exhibition, Inma Herrera manages to create an atmosphere in which she interweaves the space with the components that present her narrative. It is a global setup that welcomes the audience inside, considering the concepts 'inside out' and vice versa. In this interiority, light, a fundamental asset, presents a coming and going, back and forth, with the transit to the other side.

Natural lighting is a key aspect of the exhibition plan, showing a different (both intellectual and formal) scenario at each moment. Thus, according to its impact on the delicate atmosphere, the partly hidden messages become evident to the receiver - they are the messages intended for those who know how to decipher the hieroglyphs of the birth of time. The visitor moves from scene to scene with a changing pace, sliding between the simultaneously subtle and powerful pieces, thus establishing a secret deal with the light linked to time and place. The structure transforms itself, producing different perceptions at each moment.

The Trinity Chapel is dominated by the protective embrace of Mother Earth. Its staging of the essence, the history, and the purity of the elements - which, from time to time, make calls for attention for those who know how to read them - brings us a message of strength: it will be born from the "matrix" that disseminates the story of LIFE itself.

Upon entering the Earth, man discovers minerals, and it is through this gift that he will evolve, being able to create new means and narratives. One of these natural substances is copper, which will become a key material to advance the transmission of knowledge. Through engraving, the copper 'matrices' built a bridge between knowing and communicating, favouring the unlimited expansion of erudition to its full extent.

On the basis of all these foundations, Inma Herrera establishes a surrounding and translational reality, knowing that the experience will be unique, given that the confluence generated by threading each of the pieces in its precise location is the heritage of the unrepeatable union of places, moments, and thoughts.

A tierra. Nacida de una roca (To Earth. Born from a Rock) connects the public with the Earth's germ, with the surprise of the result. It leads them to delve into stories concentrated in each piece, crossing vestibules of remote times, allowing the secret formula of those who discovered the foundation of the integrity of the elements to emerge - tectonic components that, as a wake-up call, deposited the trace of colour and phosphorescence, a sign of a clear path only visible to those who sought the non-evident, the unknown passage to the other side of the light, the entrance to the depths of the untold story.

A TIERRA.
NACIDA DE UNA ROCA

Laura Gutiérrez

En esta exposición, Inma Herrera consigue crear una atmósfera en la que entrelaza el espacio con los componentes que plantean su discurso. Es un montaje global que acoge a la concurrencia en su interior barajando los conceptos de dentro-fuera y viceversa. En esa interioridad la luz, activo fundamental, presenta una ida y vuelta con el tránsito al otro lado.

La iluminación natural es una parte primordial del planteamiento expositivo mostrado en cada momento un escenario diferente, tanto intelectual como formal. Así, según su incidencia en la delicada atmósfera se evidencian al receptor los mensajes semi ocultos, esos destinados a quien sabe descifrar los jeroglíficos del nacimiento de los tiempos. El visitante se traslada de escena en escena con paso cambiante, deslizándose entre las, a la vez, sutiles y potentes piezas, estableciendo de esa manera un pacto secreto con la luz vinculada al tiempo y al lugar. La estructura se transforma produciendo percepciones distintas en cada instante.

Preside la Capilla de la Trinidad el abrazo protector de la madre Tierra. Su escenificación de la esencia, la historia y la pureza de los elementos -los que de tanto en tanto hacen llamadas de atención para quien sepa leerlas- nos trae un mensaje de fuerza; que nacerá de la "matriz" divulgadora del relato de la propia VIDA.

Con la entrada a Tierra el hombre descubre los minerales y por medio esa dádiva evolucionará pudiendo crear nuevos medios y discursos. Una de esas sustancias naturales es el cobre que llegará a ser un material esencial para avanzar en la transmisión del saber. A través del grabado las 'matrices' de cobre construyeron un puente entre el conocer y el comunicar favoreciendo la expansión sin límite de la erudición en toda su amplitud.

Partiendo de todos estos fundamentos Inma Herrera establece una realidad, circundante y traslacional, sabiendo que la experiencia será singular dado que la confluencia generada -enhebrando cada una de las piezas en su emplazamiento preciso- es patrimonio de la unión irrepetible de sitios, momentos y pensamientos.

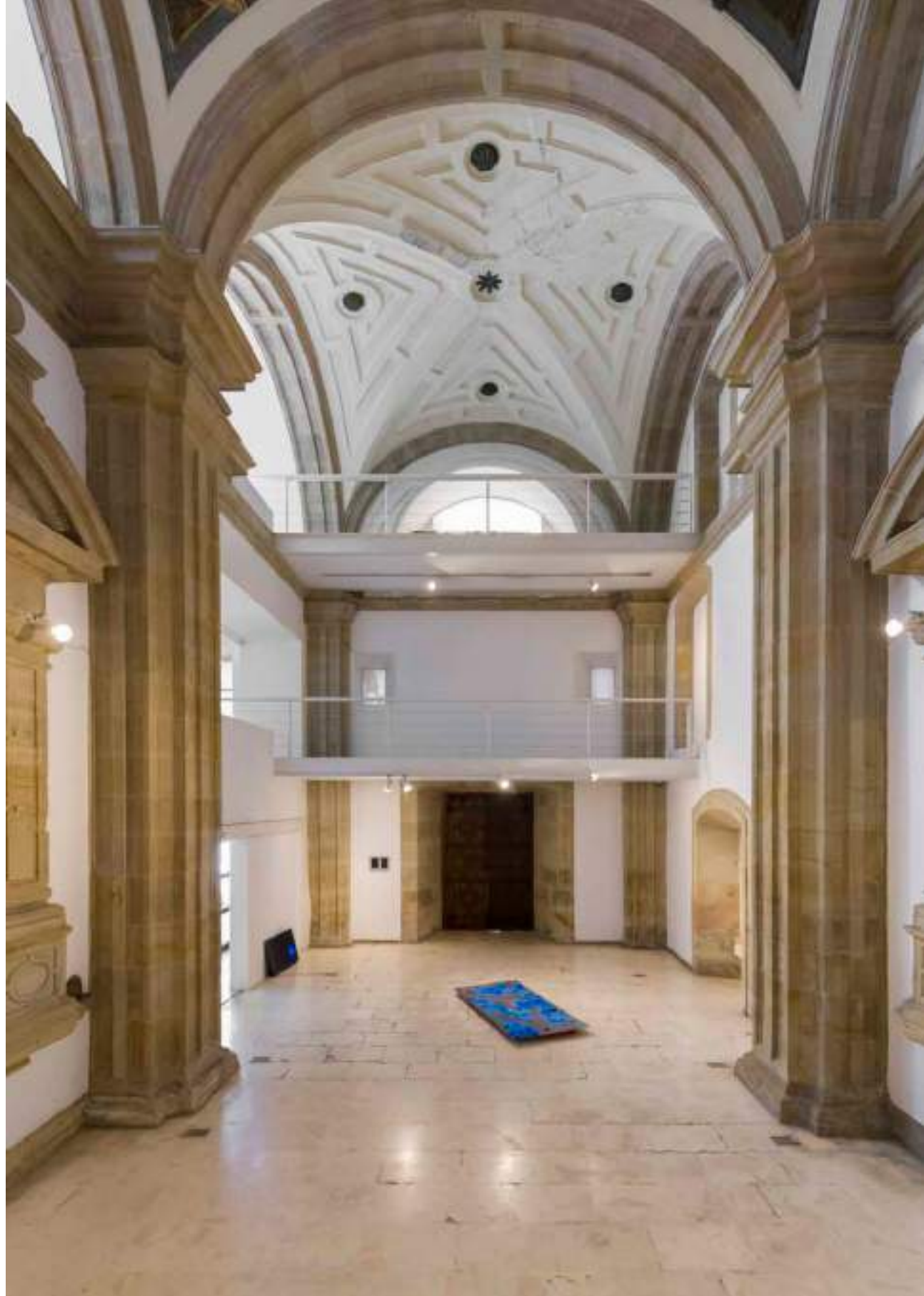
A tierra. Nacida de una roca conecta al público con el germen de la Tierra, con la sorpresa del resultado. Le lleva a adentrarse en historias concentradas en cada pieza traspasando portales de tiempos remotos, dejando aflorar la fórmula secreta de aquellos que encontraron el fundamento de la integridad de los elementos, componentes tectónicos que, a modo de llamada de atención, depositaron el rastro del color y la fosforescencia, señal de vía libre únicamente visible para aquellos que buscaban lo no evidente, el pase ignoto al otro lado de la luz, la entrada a las profundidades de la historia no contada.









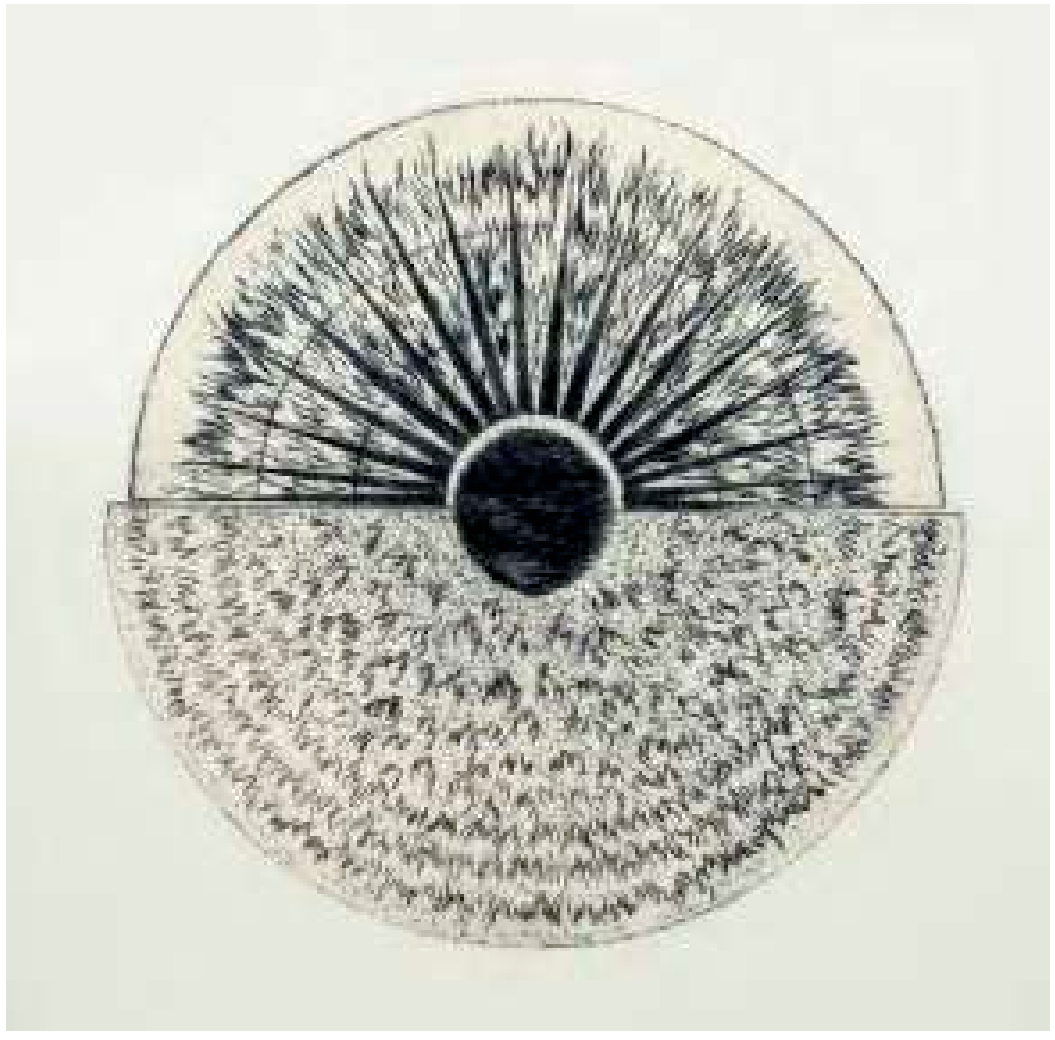




















CRÓNICA O FÁBULA
CHRONICLE OR FABLE

30 de abril del 2023. *30 April 2023*

Laura Gutiérrez

¿Qué es contar la historia de una exposición? Por dónde empezar, lo lógico es por el principio, ¿pero hay de verdad un principio? Se supone que sí. Lo que sucede es que toda historia tiene parte de 'verdad' y parte de 'ficción'. Y, ahí tenemos otra interesante pregunta ¿qué es lo que rubrica la realidad del relato? Una vez definido esto se supone que lo de ficción queda claro, es lo que está al otro lado de la verdad, o, quizá no.

Es posible que los hechos sucedieran así: un galerista muy cercano me envía información de la exposición que acaba de inaugurar, por circunstancias que no vienen a cuento, hago caso omiso de su mail, dos semanas más tarde me envía otro manifestando su sorpresa ante mi falta de interés. ¿Qué puede suceder en la vida para que no te detengas en cosas que te seducen? pero bueno eso es otra historia, vayamos a lo nuestro. Mirar la información me transporta a otra dimensión, me atrapa en la red de algo que a mí me apasiona, la búsqueda de la frontera de lo contado y lo conocido, el viaje al pasado, aquel en que las ganas de transcender, al instante y a lo inmediato, daba pautas y pistas de futuro a los que no podían entender la vida sin una inquietud de evolución hacia mares más abiertos.

Inma Herrera, residente en Helsinki, corresponde a esa raza de creadores que siempre van al límite del confín de aquello que quieren expresar.

La visita de Inma al Museo Barjola fue en julio de 2021, salió impactada por el edificio y de esa inmersión conjunta en la Capilla de la Trinidad dedujimos dos conclusiones claras -como punto de partida indubitable de la exposición- por un lado, la utilización de toda la volumetría espacial en horizontal y en vertical, y por otro, la inclusión de todas las entradas de luz natural que tiene el desacralizado templo, entre las que está la maravillosa luz cenital de esa capilla barroca. Así crearíamos una atmósfera inmersiva planteando una instalación total al incorporar la arquitectura del lugar.

Seguimos nuestras conversaciones en Arco 2022, en ese contexto vi por primera vez su obra en directo. Como resumen de las palabras no escritas -posteriormente tendríamos otros diálogos escritos y grabados- puedo decir que atesorábamos entre manos un proyecto, extenso e interesante, compartiendo pensamiento y debate. Intuimos que nos quedaba un amplio trayecto para llevar a cabo la exposición en el Museo Barjola de Gijón, fechada, meses atrás, para marzo de 2023.

Las epístolas telemáticas no fueron muchas, pero sí intensas y reflexivas, dando paso, desde su inicio en mayo de 2022 hasta octubre del mismo año, a unas cuantas páginas en las que deliberamos sobre nuestra particular visión de los procedimientos y conceptos de la Obra Gráfica. Quizá, en este momento del trabajo, el espíritu de Piranesi supuso una inspiración que reforzaba nuestros planteamientos sobre la importancia del juego natural de la cambiante luz y la ocupación total, tanto del sitio físico como del intuido. Así que continuamos con el rumbo trazado.

Empezamos a entrar en aguas más complejas, la identificación con el territorio y el análisis de su historia nos llevó por conversaciones e investigaciones respecto al entorno explorando las presumibles relaciones ancestrales entre la génesis y la pureza de los elementos, esos que incumben al quid de la vida misma, y de la preservación y difusión de su relato.

¿Hay minas de cobre en Asturias? Pregunta lanzada por la artista y recogida por mí con una contestación inicial de pura evidencia, *"hay yacimientos de carbón cerrados, pero debe de haber más de otros minerales"*, a partir de ahí habría que averiguar. Siempre es importante tener cerca a la persona adecuada para preguntar, por ejemplo, un amigo geólogo. Información inmediata que no podía resultar más atractiva; *"las minas de Texeo, neolíticas, en el Aramo, de las más antiguas de Europa"*.

Proseguimos en busca del hilo conductor. En el Museo Arqueológico de Asturias hay algunos esqueletos humanos, transmutada su apariencia por un intenso verde de mágicas connotaciones. Sobre ellos había escrito -en 1893- R. Oriol -profesor de la Escuela de Minas de

Madrid- en la Revista *Industrial y Minera* lo siguiente *"… nos parecía estar penetrando, como por sorpresa, en el seno de una civilización desconocida y cuidadosamente ocultada hasta ahora a la investigación humana por la escabrosidad de la áspera sierra del Aramo"*. El hallazgo de esqueletos en las galerías del Aramo se sucedió desde el descubrimiento de las minas por el ingeniero A. Dory a finales del XIX hasta las últimas explotaciones a mediados del siglo XX y, por último, ya bajo control arqueológico, en el último tercio del XX y principios del XXI.

La tranquila presencia en la mina de Texeo de esos esqueletos nos transporta, dada la ausencia de indicios de muerte violenta, a la idea romántica del deseo de pertenecer, *in eternis,* al emplazamiento en el que la Tierra guarda sus más preciados dones al amparo de las sombras, acunados por el devenir de los siglos, en estancias incógnitas a las que únicamente llegan las mentes audaces capaces de perseverar, en secreto dialogo, con las fuerzas telúricas guardianas de la intrahistoria. Esas que protegen la regeneración vital del profundo núcleo en el que yacen los componentes puros del origen.

La cosa continúa de colegas, aportando más participantes a la trama. Inma Herrera arrastrada por la emoción de las noticias decide volver a Asturias, esta vez no únicamente para visitar el Museo Barjola, igualmente quería ver las entretelas del Museo Arqueológico de Asturias, el Museo de Geología de la Universidad de Oviedo y, como no, la mina de Texeo. Manos a la obra para extender las redes de comunicación y preparar, entre un interesante grupo, lo que sería una experiencia fundamental en el contexto del trabajo que debíamos abordar.

El Museo Arqueológico se nos complicaba un poco, pero apareció la magia, pudimos contactar con la Conservadora. Una vez desbloqueado el paso, la amabilidad de la Bibliotecaria nos abrió puertas desconocidas. A Inma como iniciada que era en el ritual de rastrear pistas poco evidentes, incluso le facilitó el acceso a los secretos escondidos de miradas indiscretas.

Al Museo de Geología llegamos oportunamente orientados por el geólogo, y de la mina de Texeo se encargaron dos personas muy cercanas, con espíritu aventurero y dadivosas con su tiempo. Para preparar la visita de Inma tenía que organizarse una expedición de reconocimiento, todo debía comprobarse, adentrarse en ese mágico y extraño paraje no era, evidentemente, nada fácil.

En la visita al Museo de Geología nos recibió personalmente su Director regalándonos generosamente tres horas de conversación en las que, imaginariamente, entramos y seguimos el itinerario de la mina, pasamos por sus rutas oscuras, pisamos el lodo y casi sentimos el respingo de una bota hundida en el negro fango, abrazo blando y fuerte, no se puede perder pie, sería nefasto. La fascinación se hizo emoción al ver el fruto de la cueva, el mineral en estado puro, inútil resistirse al brillo casi fosforescente de sus colores, belleza salvaje y excitante. Salimos de allí con valiosas indicaciones para la subida y entrada en Texeo.

El *"Bergbüchlein"* (1505) - atribuido a *Colbus Fribergius* médico de mineros que vivía en Friburgo- traducido por un Ingeniero de Minas de Coblenza, y publicado en el 'Journal des Savants' en 1890, se estructura en base a una supuesta conversación entre Daniel, conocedor de las tradiciones mineralógicas, y un joven aprendiz de minero. Daniel explica el proceso de nacimiento de los minerales en los siguientes términos: *"El fácil nacimiento de un mineral requiere como condición necesaria la cualidad propia de un recipiente natural, como los filones, en el que el mineral se engendre"*.

Durante el tiempo pasado, o más bien sentido, en el Museo de Geología traspasó nuestra piel la sensación descrita en ese libro al joven aprendiz de minero, fijando en nuestra percepción interior lo que vendría posteriormente.

En la subida a la mina del Aramo -como puntas de lanza de la posterior visita de Inma Herrera a sus profundidades- mis amigos esperaban encontrar el soplo revelador de un ser fantástico, tal y como reflejaba Mircea Eliade en su interesante revisión de supuestos casos en los que la intervención de factores o personajes sobrenaturales permitió encontrar minerales: *"En el Finisterre se cuenta que fue un hada la que reveló a los hombres la existencia de plomo argentífero"*.

¿Lo encontrarían? No en esa ocasión, quizás esperaba la próxima llegada desde las heladas comarcas del norte de la incitadora de todo este proceso.

Todo dispuesto, el 6 de noviembre de 2022, Inma acompañada de su hermano y su padre, junto con uno de los guías, acometieron el ascenso y, después de tres largas horas de aproximación, se adentraron en la mina de Texeo. Encontraron los gnomos, geniecillos vivarachos enviados por el hada protectora para que los 'invitados' no se perdieran en la inmensidad de galerías y pasadizos. Ellos les acercaron a rincones escondidos descubriendo irisados huecos por los que penetraba una intensa luz, haciendo de la solemne gruta una increíble estancia, a modo de capilla barroca, como la del Museo Barjola. La entrada de luz cenital se abre paso en la atmósfera rescatando la reverberación del mineral e iluminando el generoso criadero. La descriptora del derrotero, mostrado por sus elfos a los 'visitantes', dejó su estela junto con un mensaje cifrado para nosotras, en él dormía el fundamento de la exposición que inauguraríamos el 31 de marzo en la capilla de la Trinidad. Teníamos por delante el reto de descifrar las palabras no escritas, las imágenes no plasmadas, la atmósfera no tejida, el tiempo no vivido y, sobre todo, la luz no percibida.

Nos mantuvimos, Inma y yo, en la línea de trabajo establecida desde el principio, incluir la luz natural y la volumetría espacial, con todos sus artificios constructivos, como cuestiones imprescindibles en nuestra exposición. Cada una desde su área de vida (ella en las frías tierras del norte y yo en tierras del norte, menos frías y más al sur que las de ella) seguimos pensando y adentrándonos en una aventura inédita, compleja, extraña, mágica, trascendente, apasionante y atemporal. Impresionante pensar en la memoria de la Tierra, en su generosidad entregando de tanto en tanto sus tesoros más ocultos, incluida la historia de su existencia, a la que cuida y preserva a pesar de los ataques de la humanidad.

En ese tránsito surgió, de mano de Inma, la idea de un título; *A tierra. Nacida de una roca.*

Me surgieron a toda velocidad algunas preguntas lanzadas al unísono para ella y para mí:

¿La Tierra marca la raíz del 'ser'?

¿Señala el punto de partida de todos los comienzos?

¿Es principio de la evolución?

¿Es la línea de conocimiento y custodia de la historia?

Los navegantes dicen 'bajar a tierra' cuando salen del navío. Nosotras navegábamos sin haber bajado aún a tierra.

La respuesta de Inma vino rápida, traída por los vientos del norte, entre los cuales es factible que viniera un hada con sus dedos enredados en los eslabones del secreto de la Tierra, al fin y al cabo, las hadas habitan todos los universos, aquí un resumen de sus palabras ¿las de Inma? ¿las del hada? ¿las de ambas?:

"La búsqueda de la luz en la inconmensurabilidad de la oscuridad. La luz y la abertura como entrada y como salida, como umbral que nos lleva a adentrarnos en lo desconocido. La necesidad, desde lo humano, de aventurarse a explorar la parte más obscura de la tierra, para descifrar así las leyes que rigen la transformación de la materia.

*Los textos de Mircea Eliade son para mí un gran referente. En el capítulo 'La Terra Mater como Genitrix' de su libro 'Herreros y Alquimistas', habla de cómo la piedra es una imagen arquetípica que expresa a la vez la ´realidad absoluta´, la vida y lo sagrado. Creencias históricas, científicas, culturales y religiosas en torno al crecimiento de las piedras y minerales en el ´vientre´ de la tierra. Y cito: 'La roca engendra piedras preciosas: el nombre en sánscrito de la esmeralda es aztnagarbhaja, '**nacida de la roca',** y los tratados mineralógicos indios la describen en la roca como en su matriz´ [...] Por una razón análoga se dejaba reposar a los*

minerales después de un período de explotación activa. ***'La mina, matriz de la tierra, necesitaba tiempo para volver a engendrar.'***

*En este proyecto viajamos al centro de la tierra, a tierra *que en realidad viene de* ***'Puesta a Tierra'****, que es el otro nombre que se utiliza para denominar las tomas de tierra, que son de cobre.*

Al final es un viaje al origen del origen, a la materia ´mater´ del cobre, a esa matriz que da lugar a otra matriz, que es, en última instancia, nacida de una roca".

Estaba claro, *A tierra. Nacida de una roca* concentraba todo lo que estábamos tramando.

Todo iba cuajando un discurso elaborado lentamente, enraizado en las entrañas de la Tierra, protegido por los espíritus rebeldes celosos de su intimidad, protectores de la esencia del saber primigenio, ese que se revela de cuando en cuando, ese que elige con quien se comunica; no todo el mundo tiene la sensibilidad a flor de piel para captar el lenguaje eterno de la ida y la vuelta al fondo, y ¿dónde está el fondo?

Las creaciones en las que trabajaba Inma paseaban por los invisibles hilos de la comunicación avanzando en el camino de llegar a 'existir'. Poco a poco tomaron forma y buscaron su sitio en los planos de la capilla de la Trinidad. El 9 de marzo la mensajera del norte me hizo llegar un elegante mapa, ahí estaban las coordenadas de situación donde irían las obras imbricadas en el recinto. Atrapando los fundamentos arquitectónicos y llevando cada elemento a su enclave se establecía un dialogo de tú a tú. Nadie domina, todos departen.

Sabíamos que la colocación definitiva de algunas piezas previsiblemente no sería la trazada en el plano, siempre hay que contar con que los vientos sean favorables a fijar las alianzas óptimas, ya se sabe, toda relación tiene una pizca de 'flechazo' y ese únicamente se produce en el encuentro directo.

Entre las piezas creadas por la artista estaba una 'concha' de sulfato de cobre, brillante, elegante, sensible; su puesto se planteaba en una mínima hornacina de la capilla, a priori podía parecer su enclave ideal. Pero es probable, que influida por la vida libre llevada por su molde -vieira- no quisiera circunscribirse a una coyuntura acaso abrumadora para su humilde presencia. Veremos a ver como acaba su periplo.

Llegábamos al final de todo el trabajo realizado para construir una exposición envolvente, vibrante, emocionante, un propósito abrazado por muchos duendecillos valientes que compartieron entre ellos y con nosotras un increíble trayecto. Eso sí la 'concha' seguía dudosa de honrarnos con su presencia en el Museo Barjola.

La 'composición' creada por Inma salió de viaje custodiada por las estelas de las estrellas, únicamente las notas más leves y frágiles viajarían con ella. En la salida de su reino del norte la más sutil y a la vez poderosa de las notas de la exhibición mostró su resistencia, saltaron las alarmas y únicamente gracias a la protección de su creadora fue viable iniciar el viaje. Pero ella seguía sin considerar clara su inclusión en el grupo; pensaba que su pertenencia al proyecto debía mantenerse alejada de la visión directa, sabía que en la cima de la capilla del Museo Barjola habitaban otras congéneres que no apreciarían su delicada y luminosa diferencia, por ello prefería quedarse en su zona de creación como nexo entre el embrión de las ideas y la presentación al público de éstas.

Ahora sí tocaba 'bajar a tierra'. Por fin estábamos enfrentadas al montaje rodeadas de todos los componentes que armarían la escena final, era hora de ponerlos en sus puestos, Inma certera se movió desarrollando la danza de la creación, afinando en cada paso predeterminado y ajustando aquellos que no respondían al equilibrio deseado; acordamos así algunas variaciones que completaron la instalación final. Nos quedaba la pequeña 'concha' que no se sentía bien en ninguna ubicación.

El recuerdo, almacenado a través de centurias, de la discreción de sus antepasadas -usadas para dejar su impronta decorativa en las cerámicas campaniformes elaboradas siglos ha en la sierra del Aramo- tal vez le pesaba notablemente, conservando en su retentiva cierta prevención ante la audiencia.

Después de darle muchas vueltas pensamos que igual quería auparse -trepando ayudada por los mineros y la liana de cobre grabada con las huellas del trayecto- hasta estar cerca de sus hermanas mayores, esas que habitan desde su construcción el techo de la capilla. Allí se quedó, investida con los honores de los elegidos, prendida en el paramento de una elevada hornacina y cerca de sus históricas antecesoras.

La sorpresa llegaría al día siguiente cuando Inma al recorrer el lugar con la mirada, no la encuentra, asciende sorprendida buscando alguna pista sobre su desaparición, ¿qué habría sucedido? Al pronto descubrió el rastro de restos de sulfato de cobre y vio, en el alfeizar de la hornacina -que la acogiera por un breve arco temporal- los restos de su liviana y etérea sustancia. No se halló, no quería estar en lo que, para ella, se manifestaba como una apabullante atmosfera. Escena performativa donde las haya -desarrollada en la intimidad- condensa a la perfección el carácter del trabajo de Inma, su pertenencia, en cuerpo y espíritu, al medio en el que reposan sus experiencias creativas, en este caso escenificadas en un baile ritual danzado a dúo, por la mina y la capilla, al compás de los sones de una críptica música.

En el cuaderno de bitácora del viaje a las entrañas de la Tierra -buscando el *alma mater* del germen de la difusión del conocimiento- seguro que quedan más datos, pero todo debe tener un final, o no, en todo caso aquí se detiene la transmisión.

Como resumen he de decir que el planteamiento del espacio como hacedor de un todo -tejido con tramas de luces y sombras enmarañadas en las piezas concebidas por Inma Herrera- construye una nueva arquitectura imaginaria en la que la relectura de sí misma nos enzarza en un deseo de abarcarla desde todos los puntos de vista, posibles o imposibles.

Queda decidir……¿Crónica o Fábula?

What does it mean to tell the story of an exhibition? Where to start? The most logical thing is to start from the beginning, but: is there really a beginning? Supposedly, there should be one. What happens is that every story has a part of 'truth' and a part of 'fiction'. And there we have another interesting question: what is it that authenticates the story's reality? Once this is defined, it is assumed that what is fictional becomes clear: it is what is on the other side of truth, or perhaps not.

It is possible that the events happened this way: a very close gallery owner sends me information about the exhibition that has just opened. Due to circumstances that are out of place here, I ignore his email. Two weeks later, he sends me another one expressing his surprise at my lack of interest. What can happen in life that you don't stop at things that seduce you? But, well that's another story. Let's be out for ourselves. Looking at information transports me to a different dimension: it traps me in the network of something that I am passionate about. The search for the boundary of what has been told and what is known, the journey to the past, the one in which the desire to transcend, the instant and the immediate, gave guidelines and clues for the future to those who were no table to understand life without any curiosity for evolving towards more open seas.

Inma Herrera, resident in Helsinki, belongs to that breed of creators that always push the limits of what they want to express.

Inma's visit to the Barjola Museum took place in July 2021. She was impressed by the building and, from that joint immersion in the Trinity Chapel, we gathered two clear conclusions as an undoubtable starting point of the exhibition: on the one hand, the use of the entire horizontal and vertical spatial volumetry, and, on the other hand, the inclusion of all the natural light entries that the desecrated temple has, among including the marvellous zenith light of that baroque chapel. Thus, we would create an immersive atmosphere by proposing a total installation by involving the architecture of the place.

We continued our conversations at the Arco 2022 art fair. I saw her work live for the first time in that context. As a summary of the unwritten words, we would later have other written and recorded dialogues. I can say that we treasured an extensive and interesting project in our hands, sharing thought and debate. We sensed that we had a long way to go to carry out the exhibition at the Barjola Museum in Gijón, scheduled months before for March 2023.

The telematic epistles were not many, but they were intense and reflective, giving way - from their start in May 2022 until October of the same year - to a few pages in which we deliberated on our particular vision of the procedures and concepts of the Graphic Work. Perhaps, at this moment in our work, Piranesi's spirit was an inspiration that reinforced our approaches about the importance of the natural play of changing light and the total occupation of both the physical and the intuited site. So, we carried on with the planned course.

We began to enter more complex waters. The identification with the territory and the analysis of its history led us through conversations and investigations regarding the environment, exploring the presumed ancestral relationships between the genesis and the purity of the elements - those that concern the crux of life itself, and the preservation and dissemination of its narrative.

"Are there copper mines in Asturias?" A question posed by the artist and taken up by me with an initial answer of pure evidence: *"There are closed coal deposits, but there must be more deposits of other minerals."* Starting from there, one would have to find out. It is always important to have the right person nearby to ask, for instance, a geologist friend. The immediate information couldn't be more attractive: *"The Neolithic Texeo mines in Mount Aramo, among the most ancient in Europe."*

We resume our search for the unifying thread. In the Asturias Archaeology Museum, there are some human skeletons, their appearance transmuted by an intense green with magical connotations. Román Oriol, professor at the Madrid School of Mining Engineering, had written the following words about them in *Revista Industrial y Minera* in 1893 : *" . . . we seemed to be penetrating, as if by surprise, into the heart of an unknown civilization that had been carefully hidden until now from human investigation by the ruggedness of the harsh Aramo mountain range."* The discovery of skeletons in the Aramo galleries lasted from the discovery of the mines by the engineer A. Dory at the end of the 19th century until the last operations in the middle of the 20th century and, finally (now under archaeological control), in the last third of the 20th and early 21st centuries.

The calm presence of these skeletons in the Texeo mine transports us, given the absence of signs of violent death, to the romantic idea of the desire to belong, *in aeternum,* to the location where the Earth keeps its most precious gifts under the protection of shadows, cradled by the passing of the centuries, in unknown rooms reached only by bold minds capable of persevering, in secret dialogue with the telluric forces that act as guardians of intrahistory - those that protect the vital regeneration of the deep core in which the pure components of the origin lie.

Things continue with colleagues, bringing more participants to the plot. Inma Herrera, carried away by the excitement of the news, decided to return to Asturias. This time, she wanted not only to visit the Barjola Museum, but also to see the ins and outs of the Asturias Archaeology Museum, the Geology Museum of the University of Oviedo and, of course, the Texeo mine. All hands on deck to extend communication networks and prepare - together in an interesting group - what would become a fundamental experience in the context of the work we had to tackle.

The Archaeology Museum was a bit complicated for us, but magic appeared: we were able to contact the curator. Once the access was freed, the librarian's kindness opened unknown doors for us. She even provided Inma - as an initiate in the ritual of tracking down inconspicuous clues - access to secrets hidden from prying eyes.

We arrived at the Geology Museum appropriately guided by the geologist, and two very close people - with an adventurous spirit and generous with their time - were in charge of the Texeo mine. To prepare for Inma's visit, a reconnaissance expedition had to be organized, everything had to be checked. Entering that magical and strange place was, obviously, not easy at all.

During the visit to the Geology Museum, its director, after welcoming us in person, generously gave us three hours of conversation during which, in an imaginary way, we entered and followed the itinerary of the mine, we passed through its dark routes, we stepped in the mud and almost felt the jolt of a boot sunk in the black mud - a soft and strong embrace, but one cannot lose one's footing; it would be disastrous. Fascination turned into excitement when seeing the fruit of the cave, the mineral in its purest form: impossible resisting the almost phosphorescent brilliance of its colours, its wild and exciting beauty. We left equipped with valuable indications for the climb and entry into Texeo.

The *Bergbüchlein* (1505) attributed to *Colbus Fribergius* (a miners' doctor who lived in Freiburg), translated by a mining engineer from Koblenz and published in the Journal des Savants in 1890, is structured around a hypothetical conversation between Daniel, a connoisseur of mineralogical traditions, and a young apprentice miner. Daniel explains the minerals' birth process in the following terms: *"The easy birth of a mineral requires, as a necessary condition, the quality belonging to a natural container, such as seams, in which the mineral is generated."*

During the time spent, or rather felt, in the Geology Museum, the impression described in that book to the young miner's apprentice went through our skin, fixing in our inner perception what would come later.

In the climb to the Aramo mine as an advance party to Inma Herrera's later visit to its depths, my friends hoped to find the revealing breath of a fantastic being, as Mircea Eliade reflected in his interesting review of hypothetical cases in which the intervention of supernatural factors or characters made it possible to find minerals: *"In Finisterre, it is said that it was a fairy who revealed to men the existence of silver lead."*

Did they ever find it? Not on that occasion. Perhaps it was waiting for the next arrival of the instigator of this whole process from the frozen regions of the North.

Everything ready, on 6 November 2022, Inma, accompanied by her brother and her father, along with one of the guides, undertook the ascent and, after three long hours of approach, they entered the Texeo mine. They found the gnomes, lively genies sent by the protective fairy so that the 'guests' would not get lost in the immensity of galleries and passageways. They took them to hidden corners, discovering iridescent holes through which intense light penetrated, making the solemn grotto an incredible room, similar to a baroque chapel, like the one in the Barjola Museum. The entering of zenith light makes its way through the atmosphere, rescuing the reverberation of the mineral and illuminating the generous breeding ground. The descriptor of the course, shown by her elves to the 'visitors', left her wake along with a coded message for us. The foundation of the exhibition that we would inaugurate on March 31st in the Trinity chapel laid in it. We had before us the challenge of deciphering the unwritten words, the unreflected images, the unwoven atmosphere, the unlived time and, above all, the unperceived light.

Inma and I remained in the line of work established from the beginning: to include natural light and spatial volumetry, with all its constructive artifices, as essential elements in our exhibition. Each one of us from their life region (the cold northern lands in her case, the northern lands, though less cold and further south than hers, in my case), we continued thinking and entering into an unprecedented, complex, strange, magical, transcendent, exciting, and timeless adventure. It is impressive to think about the memory of the Earth, about its generosity, delivering from time to time its most hidden treasures, including the history of its existence, which it cares for and preserves despite humanity's attacks.

In that transition, the idea of a title arose from Inma: *A tierra. Nacida de una roca (To Earth. Born from a Rock).*

Some questions came to me at full speed, thrown at her and at myself in unison:

Does the Earth mark the root of 'being'?

Does it mark the starting point of all beginnings? Is it the beginning of evolution?

Is it the line of knowledge and custody of history?

Sailors say *'bajar a tierra'* ('to go ashore') when they leave the ship. We were sailing without having yet gone ashore.

Inma's answer came quickly, brought by the northern winds, among which it is possible that a fairy came with her fingers tangled in the links of the Earth's secret - after all, fairies inhabit all the universes. Here is a summary of her words - Inma's? The fairys'? The words of both?

«The search for light in the immeasurability of darkness. The light and the opening as an entrance and as an exit, as a threshold that leads us to enter the unknown. The need, from a human point of view, to venture to explore the darkest part of the earth, in order to decipher the laws that govern the transformation of matter.

Mircea Eliade's texts are an important reference for me. In the chapter 'Terra Mater. Petra Genitrix', in 'The Forge and the Crucible', he writes about how the stone is an archetypal image that simultaneously expresses 'absolute reality', life and the sacred. Historical, scientific, cultural, and religious beliefs about the growth of stones and minerals in the earth's 'womb'. And I quote: "The rock conceives precious stones: the Sanskrit name for the emerald is aztna-garbhaja, ***'born from a rock',*** *and Indian mineralogical treatises describe it in the rock as in its womb' [...] For a similar reason, minerals were allowed to rest after a period of active exploitation.* ***The mine, the earth's matrix, needed time to generate again".***

In this project we travel to the "centro de la Tierra" ("the centre of the Earth"). ***"A tierra"****** *(literally,* ***"to earth"****), in Spanish, comes from "puesta a tierra" (literally, "earth/ground connection"), which is a different name used to refer to "tomas de tierra" ("earth/ground takes"), made of copper.*

In the end, it is a journey back to the origins of the origins, to the mater matter of copper, to that matrix that gives rise to another matrix, which is, ultimately, born from a rock».

It was clear: *A tierra. Nacida de una roca (To Earth. Born from a Rock),* encapsulated everything we were plotting.

Everything was coming together in a slowly elaborated narrative, rooted in the entrails of the Earth, protected by rebellious spirits jealous of their privacy, protectors of the essence of primordial knowledge - that which is revealed from time to time, that which chooses with whom it communicates. Not everyone has the skin-deep sensitivity to capture the eternal language of the going and returning to the bottom - and where is the bottom?

The artistic creations that Inma worked on travelled along the invisible threads of communication, advancing on the path of coming to 'exist'. Little by little, they took shape and they looked for a place for themselves on the Trinity Chapel plans. On 9 March, the messenger from the North sent me an elegant map: there were the coordinates of the location where the interwoven works in the facility would go. Capturing the architectural foundations and bringing each element to its enclave, a face-to-face dialogue was established. Nobody dominates, everyone converses.

We foresaw that the final placement of some pieces would not be the one drawn on the plan. One must always count on winds being favourable to establishing optimal alliances (as we know, every relationship has a pinch of 'love at first sight'), and this only occurs in a direct encounter.

Among the pieces created by the artist, there was a shiny, elegant, sensitive copper sulphate 'shell'. Its position had been considered and assigned to a minute niche in the chapel; *a priori,* it seemed like its ideal location. But it is likely that, influenced by the free life led by its scallop mould, it did not want to confine itself to a situation that was perhaps overwhelming for its humble presence. We will see how its particular journey ends.

We had reached the end of all the work focused on building an immersive, vibrant, exciting exhibition - a purpose embraced by many brave little elves who shared an incredible journey with each other and with us. Of course, the 'shell' was still doubtful about honouring us with its presence in the Barjola Museum.

Guarded by the trails of the stars - only the lightest and most fragile notes would travel with her, the 'composition' created by Inma went on a journey. On its departure from the northern kingdom, the most subtle and at the same time most powerful of the notes of her exhibition showed its resistance: the alarms went off and only thanks to the protection of her creator was it possible to start the journey. But it still did not think its inclusion in the group was clear; it thought that its belonging to the project needed to be kept away from direct vision; it knew that other congeners that lived at the top of the Barjola Museum chapel would not appreciate its delicate and luminous difference, which is why it preferred to stay in its creation area as a link between the embryo of the ideas and their presentation to the public.

Now it was time to *'bajar a tierra'* (literally, "to go down to earth/ground", but meaning "to go ashore"). Finally, we were facing the assembly, surrounded by all the components that would make up the final scene. It was time to put them in their positions. Inma, so accurate, moved around describing the dance of creation, fine-tuning in each predetermined step, and adjusting those that did not respond to the desired balance. We thus agreed on some variations

that completed the final installation. We were left with the small 'shell', which did not feel good in any location.

The memory of the discretion of its ancestors (used by humans to leave their decorative mark on the bell beakers made centuries ago in the Aramo mountain range), stored over centuries, perhaps weighed heavily on her, preserving in her retentiveness a certain caution before the audience.

After having brooded on it for a long time, we thought that perhaps it wanted to raise itself up climbing, helped by the miners and the copper vine - engraved with the traces of the journey, until it was close to its older sisters, those who have inhabited the ceiling of the chapel since its erection. There it stayed, invested with the honours of the chosen ones, pinned to the surface of a high niche, and close to its historical ancestors.

The surprise would come the following day, when Inma, looking around the place, did not find it. She looked up surprised, searching for some clue about its disappearance. What could have happened? She soon discovered the trace of copper sulphate remainders, and she saw, on the sill of the niche that had housed it for a brief period of time, the remains of its light and ethereal substance. It did not find itself, it did not want to be in what, in its opinion, manifested itself as an overwhelming atmosphere. This performative scene if there ever was one, developed in utmost privacy, perfectly encapsulates the character of Inma's work, her belonging, in body and spirit, to the environment in which her creative experiences rest - in this case, creative experiences staged in a ritual dance danced as a duo, by the mine and the chapel, to the rhythm of the sounds of cryptic music.

In the logbook of this journey to the entrails of the Earth searching for the *alma mater* of the germ of knowledge dissemination, sure there are more data, but everything must have an end, or not; in any case, the transmission stops here.

As a summary, I have to say that the take on the space as a maker of a whole woven by means of plots of lights and shadows entangled in the pieces conceived by Inma Herrera builds a new imaginary architecture in which the rereading of itself engages us in a desire to embrace it from all points of view - possible or impossible ones.

Only remains to decide …… Chronicle or Fable?

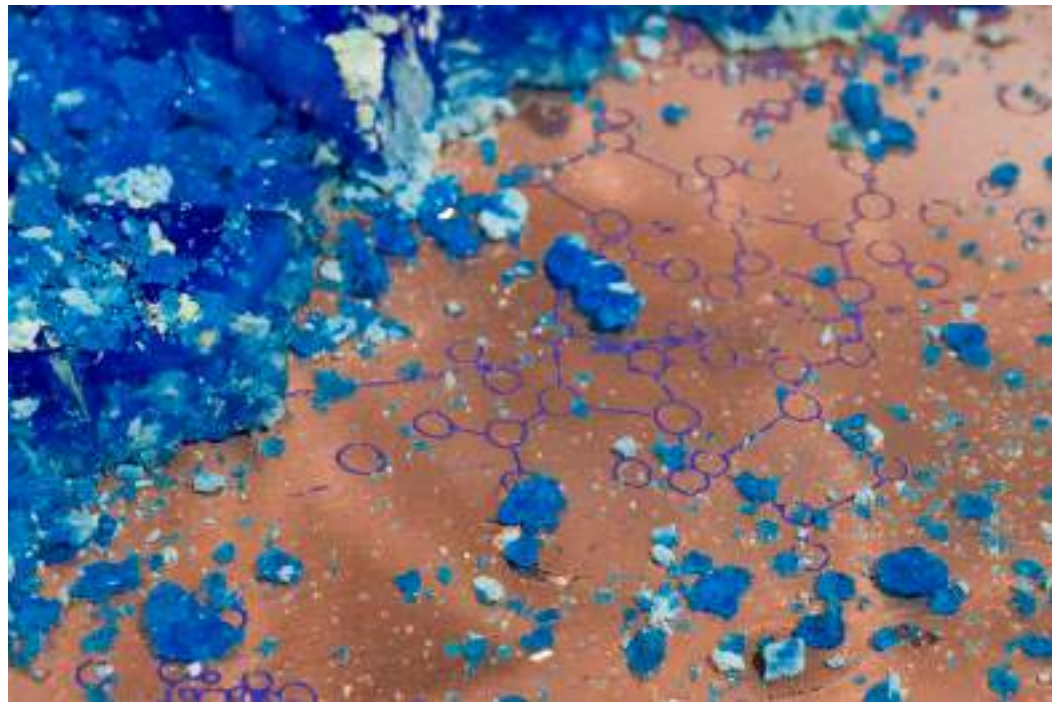






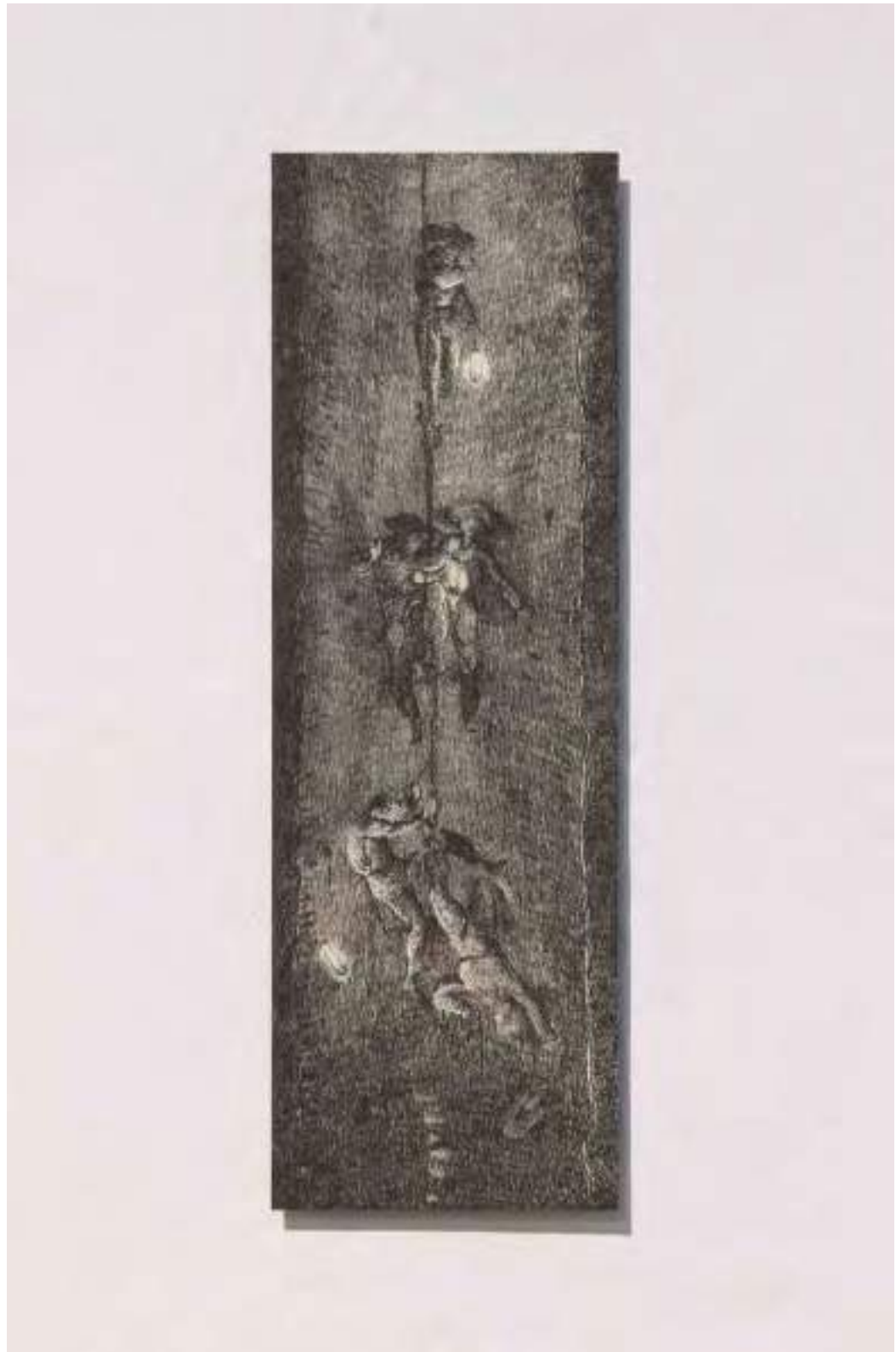














IGNIS INVISIBILIS

Elena Vozmediano

En *A tierra. Nacida de una roca,* Inma Herrera nos invita a realizar, con la guía de un hilo de cobre, un viaje en el tiempo que tiene su punto de partida en el interior de la mina prehistórica del Aramo. En él, la artista profundiza en la investigación que lleva a cabo desde hace años acerca de la historia del grabado, de su lenguaje y de sus aspectos técnicos, atendiendo no solo a determinados capítulos del inmenso archivo de imágenes del que son custodias las estampas de todas las épocas sino también a todo lo que atañe a la materialización de la imagen y en especial a las transformaciones "alquímicas" de los materiales que intervienen en ella. Estudia en el grabado la física y la química, los saberes metalúrgicos, la historia natural y, en este proyecto, más allá de la historia del arte, la historia de la humanidad y la historia del cosmos. Las obras que crea desde esos presupuestos comparten estrategias de la plástica contemporánea que actualizan decididamente un medio, el de la gráfica, que no siempre ha participado en los debates estéticos más candentes. Las más llamativas serían éstas: descompone su gramática y sus ingredientes materiales tradicionales –la plancha de metal, la tinta o los pigmentos, el papel– y les da formas inesperadas en las que subraya los cambios de estado, lo procesual y lo transicional; se apropia de imágenes del pasado, que otros artistas formularon, y las reinterpreta de acuerdo con sus intereses; presenta conjuntos de piezas con ambición instalativa, desbordando las dimensiones tradicionalmente restringidas del grabado tanto en obras individuales, que adquieren a menudo formato escultórico, como en la ocupación dinámica de los espacios expositivos, generando narrativas atípicas. En todo ello es fundamental la presencia del cuerpo. Las ideas de matriz –plancha grabada / órgano generativo– y de piel –superficie que contiene la imagen / órgano perceptivo– recorren toda su producción, que reivindica la somatización del trabajo artístico y la cultura artesanal frente a la desmaterialización de la imagen.

Uno de los elementos materiales del proceso del grabado, quizá el más característico, es el cobre. Inma Herrera, que ha dado un tratamiento escultórico a este metal, se ha interesado por la elaboración industrial del mismo, según refleja el vídeo *Pyros,* que formaba parte de la instalación *Through Fire,* incluida en la reciente exposición colectiva *Subterranean,* en Amos Rex (Helsinki). Mostraba en él la producción, a más de mil grados de temperatura, de ánodos de cobre en los hornos de *Harjavalta,* en Finlandia, focalizándose en la fluidez y la luminosidad del metal ardiente, que se siente vivo y poderoso. Es interesante, en esta alquimia moderna del cobre, que para nacer haya de "respirar". En un primer momento, cuando la calcopirita pulverizada se ha mezclado con agua, aceite de pino y xantato de amilo, se purifica con aire comprimido y, después, es calentada en un horno de oxígeno.

Al abordar esta exposición en el Museo Barjola junto a su comisaria, Laura Gutiérrez, surgió la oportunidad de remontarse mucho más allá de la fundición actual del cobre: geológicamente hasta la extracción en la mina de los minerales que lo contienen, y temporalmente hasta el momento en que, entre el 6.000 y el 2.500 a.C, según las áreas geográficas, su incorporación a nuestra cultura material supuso una revolución tecnológica de radicales consecuencias. El tono de esta indagación no es, claro está, objetivo y científico sino vivencial y simbólico. El cobre es una materia energética, que destella desde las tenebrosas entrañas de la tierra. Y es la colisión de la luz y la oscuridad –su separación genesíaca en diversas cosmogonías; la frontera desasosegante entre ellas, en nuestra experiencia perceptiva– la que interesa a Inma Herrera y la que da sentido al recorrido que haremos desde la edad del cobre a las elucubraciones místicas tardorrenacentistas de Robert Fludd y a los ejercicios de alquimia creativa que la artista nos propone. La capilla de la Trinidad se transforma en una cueva de piedra que, como la mina del Aramo y de acuerdo con las resonancias somáticas que ella siempre recalca, tiene bocas, ansiosas de luz. A la entrada habitual en la planta baja, ha añadido –retirando las cortinas que normalmente las cierran– los vanos en el nivel superior para favorecer la respiración del espacio y la intervención de la luz, también en sentido metafísico. Antes de entrar en la capilla vemos una fotografía, titulada *Desde dentro*. Está realizada, como su título subraya, desde el

interior de la mina, ya lo suficientemente lejos de la entrada como para que se haga difícil ver, pero lo bastante cerca de ella para percibir la claridad exterior. Y en ese límite se produce una ilusión óptica: el borde de la apertura, cuya forma podría equipararse al perfil de una roca, está mágicamente ribeteado de azul. Es un umbral espiritual que precede al umbral arquitectónico y que señala el arranque de una exploración. Una boca de labios azules a través de la cual el Aramo exhala un aliento cianótico.

En la negritud de la mina, la mirada luminosa. Es lo que transmite el vídeo *La luz en la materia,* que recoge la experiencia transformadora de la artista en la mina del Aramo y que se exhibe en una pantalla apoyada en el suelo, como para hacernos reptar por una galería secreta. En noviembre de 2022, Inma Herrera pudo acceder a la mina después de trepar durante tres horas por la falda de la montaña, en la que no hay indicaciones o caminos. Al adentrarse en sus galerías no llevaba una tea de madera o una rama resinosa envuelta en piel impregnada de grasa como quienes la transitaron hace milenios, sino una linterna frontal que proyectaba un punto de luz igualmente dubitativo sobre las superficies sin conseguir completar una percepción general del espacio. La sensación que el vídeo transmite es la de avanzar apenas y a tientas, algo que resulta coherente con la experiencia táctil de la realidad y de la actividad artística que ella defiende. El software de la cámara no estaba preparado para este tipo de entorno y enfocaba y desenfocaba sin encontrar un objeto o una superficie que tomar como referencia, transmitiendo al espectador inseguridad perceptiva, que siempre provoca inquietud. Es fácil perderse en el Aramo. Esa mirada luminosa, identificada con la luz vacilante de la linterna, es azul por decisión artística, ya que se forzó la tonalidad en la edición del vídeo para recordarnos la presencia, en lo oscuro, del cobre.

Toda una era de la humanidad debe su nombre a este metal: el Calcolítico. Es la primera etapa de la edad de los metales que sigue a la revolución neolítica, a la agricultura, a los poblados y ciudades estables, a la mayor diferenciación social. En el área cantábrica, por sus características geográficas que dificultaban el cultivo y el crecimiento demográfico, no tuvo un gran desarrollo. Pero las élites de la zona disponían de un enorme tesoro: las minas de cobre. La del Aramo fue la más importante en esa época y tiene una característica excepcional, que comparte con la del Milagro: mientras que la gran mayoría de las explotaciones metálicas en los milenios tercer y segundo antes de Cristo en la Península Ibérica se realizaban a cielo abierto estas minas asturianas presentan un largo entramado de galerías subterráneas.

El aspecto más puramente geológico de la mina es incorporado a la exposición por Inma Herrera de una manera muy literal mediante la disposición sobre el suelo de piedra de la capilla de unas menas de dos carbonatos de cobre que proceden de esta mina: malaquita y azurita. En el calcolítico, sulfuros, óxidos y carbonatos de cobre fueron fuente de riqueza, una vez depurada la tecnología ígnea para obtener preciados metales de ellos. El "cobre nativo" se podía encontrar en estado natural, pero cuando se descubrió que el fuego permitía producirlo a partir de diversos compuestos se generalizó su producción metalúrgica y tuvo distribución y valor de cambio y de prestigio.

Hay aspectos relacionados con el laboreo prehistórico del cobre a los que debemos prestar atención para llegar a las raíces de las obras en esta exposición. Uno de los más importantes es el ya mencionado uso del fuego. Las paredes de las galerías del Aramo conforman un enorme "grabado" tridimensional en el que el negro, producto de la combustión, entinta el espacio en total oscuridad. Para extraer los minerales cúpricos se usaban herramientas de piedra y de asta de ciervo, que se han hallado en abundancia en su interior, pero también un sistema llamado "de caldas". Prendían grandes fuegos con leña, a menudo de tejo, en el interior de la mina para calentar la piedra, que luego enfriaban rápidamente con agua para que se fracturase y así se facilitase el arranque de las menas. ¿Lo imaginan? Una hoguera terrorífica, mortífera, en la negrura absoluta. La existencia de conductos de aire –llamados "soplados"– en el Aramo, por su naturaleza cárstica, permitía la evacuación del peligrosísimo monóxido de carbono generado en esta tecnología, pero aún así debía de ser algo pavoroso y memorable. Las paredes quedaron cubiertas por una película de hollín ceniciento, en varias zonas se depositaron carbones y cascotes ennegrecidos y, en el exterior, la pared caliza por encima de dos de los accesos está todavía visiblemente ahumada.

Esas prácticas resuenan en *La gran hazaña,* un larguísimo tubo de cobre apoyado en la pared que marca un eje vertical, ascensional, en la alta capilla de la Trinidad. Parece un gigantesco soplillo. No sé si es algo generalizado pero yo he visto cómo se usa un tubo de metal para avivar el fuego, poniendo la boca en un extremo y dirigiendo el otro a la base de la llama. En cualquier caso, por su interior puede circular el aire, algo necesario para la combustión a la que alude claramente el negro de hollín o negro de humo en la tinta de grabado que impregna la zona inferior de la pieza, grabada al aguafuerte. Llena de huellas.

No siempre era necesario prender fuego a la mina. El método más básico y directo de explotación consistía en la extracción manual de las arcillas siderolíticas acumuladas en los conductos cársticos y la separación de las menas de carbonatos de cobre incluidas en ellas. En algunas zonas, aún son visibles en las masas arcillosas las improntas de manos y dedos, que podemos poner en relación con las impresiones de dedos y manos, que son los y las de la artista, en los tres aguafuertes de la serie *Prehistoria.* Es la forma de "grabado" más ancestral: la huella de manos o pies en el barro, que transmite a través de los milenios una presencia emocionante. Inma Herrera, en su afirmación de la manualidad del trabajo artístico y de la piel como órgano de comunicación, deja su huella y formula un lenguaje dactilar. El contacto venenoso con los sulfatos azula sus manos.

Como ya señalé, Inma Herrera somatiza las ideas y los procesos artísticos. Y proyecta esa perspectiva sobre sus fuentes textuales e icónicas. Junto a *La gran hazaña* vemos un grabado, titulado *Con sus cuerpos,* que reproduce una de las láminas del libro *La vie souterraine ou Les mines et les mineurs,* de L. Simonin (1867). En línea con su relectura de momentos para ella significativos en la historia de la estampa, ha elegido una de Émile Bayard, conocido por sus ilustraciones para *Los miserables,* de Víctor Hugo, y de *Alrededor de la luna,* de Julio Verne. Acompaña en el libro de Simonin a una descripción de una modalidad de descenso a las minas que se practicaba en Inglaterra: en grupos de dos, los mineros se ataban con cadenas de hierro a un cable que servía de guía. Los accidentes, comenta el autor, eran frecuentes y más de un minero, topando con algún obstáculo imprevisto, "se precipitaba al abismo ante los ojos de sus consternados camaradas". Ese cable conducente a lo más profundo en el viejo tratado sobre la minería, que Bayard muestra en su melodramática estampa, hace eco formal en el tubo con aspecto de pértiga de *La gran hazaña* –se trata de salvar alturas– y nos lleva a pensar en los muertos en las minas.

No mucho después de la publicación de ese libro, en 1888, un ingeniero belga redescubrió la mina del Aramo. Tras los oportunos estudios, se comprobó que podría ser aún rentable. Hasta finales de la I Guerra Mundial y en el período de entreguerras fue explotada por The Aramo Copper Mines Ltd. y entre 1947 y 1956 por la Sociedad Minero Metalúrgica Asturiana. En esa etapa se realizaron también inspecciones arqueológicas y se localizaron dos docenas de esqueletos, verdes por el efecto milenario de los minerales de cobre. Huesos metalizados en un proceso alquímico de transubstanciación.

La actividad minera suponía invadir, despojar la matriz pétrea, y en la mentalidad prehistórica, ese expolio debía ser compensado. La mina, ente vivo, proveía pero exigía indemnización. Y ésta se producía en forma de cuerpos: una restitución de energía. Los enterramientos rituales, votivos, se produjeron en el Aramo durante siglos, desde la segunda mitad del tercer milenio antes de Cristo, en oquedades seleccionadas de las zonas más profundas de la mina. Los arqueólogos han podido constatar que los así enterrados eran todos hombres y no exacta-

mente mineros, los que extraían el mineral, sino quienes lo procesaban: obedecían a la tipología ya establecida de "tumbas de metalúrgico".

El cobre tenía gran relevancia social y con él se elaboraban objetos de poder. Antes de que se extendiera su aleación con estaño, el bronce, que hizo más efectivas las armas y las herramientas metálicas, los útiles seguían siendo de piedra o de hueso, reservándose el cobre para los atributos rituales y de prestigio de la élite guerrera: hachas, puñales, punzones, puntas… Dado el esfuerzo que suponía la obtención del metal, eran artículos de gran lujo, que se atesoraban y se intercambiaban. El cobre asturiano se exportó no solo a poblaciones de todo el norte de España sino a lugares tan distantes como Suecia o Gran Bretaña.

Muchos siglos después, un médico, místico, paracélsico y rosacrucista de esta isla, Robert Fludd, hacía grabar docenas de cobres para transmitir toda una concepción del Universo. Si hasta ahora nos hemos adentrado bajo tierra, a partir de aquí nos proyectaremos al cosmos. La transición la haremos a través de *Puesta a tierra y de Astrología terrestre.* En la primera de estas obras, un pararrayos apoya su punta sobre una mena de azurita: la electricidad atmosférica es dirigida hacia la roca, que presta su color a la barra de cobre previamente arañada. Recordemos que la azurita fue un pigmento apreciadísimo, que, a falta del prohibitivo lapislázuli, daba los azules más luminosos pero que tenía, a la larga, el problema de que verdeaba al transformarse en malaquita, otro de los minerales cúpricos que afloran en la vecindad de las minas.

En la segunda, *Astrología terrestre,* Herrera lleva a cabo un ejercicio de aprendiz de alquimista y se adentra en el lenguaje de los diagramas, de la representación gráfica del conocimiento en la que brilló Fludd. En este caso, parte del modelo de "fórmula estructural" o dibujo de la estructura de un compuesto químico que muestra la ordenación espacial de los átomos y los enlaces químicos dentro de la molécula. Sobre una gran plancha de cobre, grabó y tintó de azul las fórmulas de diferentes minerales de cobre, "enriquecidas" con conexiones imposibles. Esos gráficos de "química creativa" nos hacen pensar asimismo, con la guía del título de la obra, en los mapas de constelaciones de estrellas, en los que son unidas mediante líneas para ayudarnos a reconocer las figuras de todos esos seres mitológicos y animales fantásticos que recorren el cielo.

La plancha, situada en el centro de la capilla, sobre el suelo –apoyada en segmentos de tubo de cobre con los que hace "toma de tierra"–, parece un altar desplazado y girado sobre el que se ha depositado una ofrenda: otra forma de constelación, de bellísimos cristales de sulfato de cobre. La artista cultivó pacientemente, a partir de la disolución del mineral en polvo, este vitriolo azul –así se llama– que es también un material tradicional en el mundo del grabado, ya que se usa como mordiente para las planchas de zinc, cobre y hierro. Pero, en alquimia, *vitriol* es el acrónimo de un mandamiento hermético: Visita *Interiora Terrae Rectificando Invenies Occultum Lapidem,* es decir, "Visita el interior de la tierra, rectificando, hallarás la piedra oculta". Además, en la plancha de cobre se refleja la cúpula de la capilla, dibujando un círculo de luz. La cúpula es en la arquitectura sagrada símbolo del vínculo entre los cielos y la tierra, y en la instalación de Inma Herrera comunica esta mesa de ofrendas con el "cuadro de altar", que representa uno de los diagramas cosmogónicos circulares de Robert Fludd, envuelto en fuego.

A la entrada de la capilla, encontramos una cita de Mircea Eliade, "La mina, matriz de la tierra, necesitaba tiempo para volver a engendrar", que hace referencia a la concepción precientífica de los minerales no como materia inerte sino como embriones que se gestaban dentro de la Tierra, arrancados por los hombres antes de su maduración. En el grupo de obras relacionadas con Fludd que se incluyen en esta exposición se habla también de un nacimiento, de la creación del universo. Su cosmogonía se basa en los tres principios generativos que Paracelso había identificado en su teoría alquímica: la luz, la oscuridad y el agua, de los que emergieron los tres elementos primarios que constituyeron la materia, la sal de la oscuridad, el sulfuro de la luz y el mercurio del agua. Este proceso, en el que Dios actúa como alquimista, fue descrito en diagramas geométricos de enorme belleza, que aún hoy nos fascinan. Nos resulta en particular de enorme modernidad la visión del estado previo a la creación: una región oscura, impura, densa y sin forma, representada en la estampa correspondiente como un cuadrado negro en cuyos cuatro lados se lee *Et sic in infinitum,* "Y así hasta el infinito". Es un Malevich *avant la lettre.*

Robert Fludd organiza en *Utriusque Cosmi, Maioris scilicet et Minoris, metaphysica, physica, atque technica Historia* ("Historia metafísica, física y técnica de los dos mundos, el mayor y el menor", publicado en Alemania entre 1617 y 1621) la "realidad" como una armonía entre el macrocosmos y el microcosmos de lo humano, que abarca la experiencia interior. En esa estructura, resumida al inicio del voluminoso tratado en un diagrama –*Integrae Naturae speculum, Artisque imago*– con infinitos compartimentos, hay uno que corresponde a *Animalia, Vegetabilia, Mineralia, Artes Liberaliores,* en el que vemos algo que nos interesa en especial: en el lado de lo femenino, a nuestra derecha, la mujer se asocia al águila, la serpiente, los peces, el trigo, las flores y las raíces, la plata, el oropimente, la sal amoniacal y… el cobre.

Se cree que Fludd dibujó al menos una parte de las numerosas ilustraciones de su tratado pero fue Matthäus Merian, conocido igualmente por el aparato visual de otra joya bibliográfica, *La fuga de Atalanta* de Michael Maier –y por ser el padre de Maria Sibyilla Merian, admirada precursora en la ilustración botánica y entomológica–, quien grabó los extraordinarios cobres. La obra mayor de esta exposición, *Levels of Purity,* reproduce a escala monumental, en ese mismo material, una de las primeras imágenes que embellecen el *Utriusque Cosmi.* Representa la separación de la tierra, el agua, el aire y el fuego, en círculos concéntricos, en estilización geometrizante y en orden de pureza. Volvemos a enfrentarnos, en este proyecto de Inma Herrera, con las llamas, aquí esencializadas y equivalentes a la luz. El alma del mundo, afirma Fludd siguiendo a Zoroastro y a Heráclito, es el *ignis invisibilis,* un fuego invisible que es espiritual y, si pensamos que el núcleo de nuestro mundo, la Tierra, es magma, también material y objetivo. Situado en la cabecera de la capilla, donde según la liturgia católica debería situarse la imagen divina, el diagrama de Fludd se transforma en un enorme ojo, de mirada abrasadora.

Delante de él, sobre el suelo, la artista ha dispuesto dos piezas de formas concordantes pero de escala discordante, más parecida a la de las ilustraciones del *Utriusque Cosmi.* Tienen el mismo título, *Between the Waters,* y la misma estructura: una base de yeso, revestido en un caso de barniz de grabar y en otro de tiza, y sobre ella un cobre grabado al aguafuerte. Ambas planchas, de nuevo, reproducen ilustraciones de la cosmogonía de Robert Fludd: una muestra la primera manifestación de la luz tras el caos primigenio y otra la creación del firmamento, con la zona del éter dividiendo las aguas superiores (el Empíreo) de las inferiores. Y, de nuevo, se nos presentan como ojos alucinados de pupila dilatada que nos invitan a ver más fuerte. Desde la tierra hacia el cielo.

Para acabar, Inma Herrera hace definitivamente suya la obra de Fludd al imaginar un momento en la creación que no estaba en la narrativa original, formulado gráficamente a través de la combinación de dos diagramas del visionario. Es *El gran acto,* una pequeña estampa a punta seca que compendia el personal programa que venimos conociendo: el cielo fecunda a la tierra. Lo cósmico y lo subterráneo –la mina preñada de piedras preciosas–, felizmente enlazados e inundados de luz.

In *A tierra. Nacida de una roca (To Earth. Born from a Rock),* Inma Herrera invites us - guided by a copper thread - to take a journey through time that has its starting point inside the prehistoric Mount Aramo mine. In this journey, the artist delves into the research she has been carrying out for years about the history of engraving, its language, and its technical aspects. She focuses not only on certain chapters of the immense archive of images whose guardians are prints belonging to all eras, but also on everything pertaining to the image embodiment, and especially on the "alchemical" transformations of the materials that take part in it. She studies in engraving physics and chemistry, metallurgical knowledge, natural history and, in this project, she reaches beyond the history of art, the history of humanity and the history of the cosmos. The works she creates from these assumptions share contemporary plastic strategies that decisively update a medium - that of graphic art -, which has not always participated in the hottest aesthetic debates. The most striking of these strategies would be the following ones: she breaks down her grammar and her traditional material ingredients (the metal plate, the ink or pigments, the paper), and gives them unexpected forms, in which she highlights the changes of state, the processual and the transitional; she appropriates images from the past, which other artists formulated, and reinterprets them according to her interests; she presents sets of pieces with an installation purpose, overflowing the traditionally restricted dimensions of engraving both in individual works (which often take on a sculptural format), and in the dynamic occupation of exhibition spaces, thus generating atypical narratives. In all of this, the presence of the body is essential. The ideas of matrix (engraved plate / generative organ) and skin (surface that contains the image / perceptive organ) run through her entire production, which vindicates the somatization of the artistic work and artisanal culture in the face of the dematerialization of image.

One of the material elements of the engraving process, perhaps the most characteristic one, is copper. Inma Herrera - who has given this metal a sculptural treatment - has been interested in its industrial elaboration, as reflected in the video *Pyros,* which was part of the installation *Through Fire,* included in the recent group exhibition *Subterranean,* in Amos Rex (Helsinki, FInland). In this exhibition, she showed the production - at more than one thousand degrees Celsius - of copper anodes in the furnaces of Harjavalta (Finland), focusing on the fluidity and luminosity of the burning metal, which is felt alive and powerful. In this modern copper alchemy, it is interesting, that one must "breath" in order to be born. Initially, when the pulverized chalcopyrite has been mixed with water, pine oil and amyl xanthate, it is purified with compressed air and then heated in an oxygen oven.

When tackling this exhibition at the Museo Barjola together with its curator, Laura Gutiérrez, an opportunity arose to go back much further than the present smelting of copper: geologically, to the extraction in the mine of the minerals that contain it, and temporally, to the moment in which, between 6000 and 2500 BC - depending on the geographical areas, its incorporation into our material culture represented a technological revolution with radical consequences. The tone of this inquiry is, of course, not objective nor scientific, but experiential and symbolic. Copper is an energetic material, which glints from the dark depths of the Earth. And it is the collision of light and darkness - their genetic separation into various cosmogonies, the unsettling border between them, in our perceptive experience - what interests Inma Herrera, and what that gives meaning to the journey we will take from the copper age to the late-Renaissance mystical musings of Robert Fludd, as well as to the exercises in creative alchemy that the artist proposes us. The Trinity Chapel is transformed into a rock cave that has mouths, which are eager for light - just like the Mount Aramo mine, and in accordance with the somatic resonances that she always emphasizes. To the usual entrance on the ground floor, she has added - after removing the curtains that usually close them - the openings on the upper level to encourage the breathing of the space and the intervention of light - in a metaphysical sense as well. Before entering the chapel, we see a photograph, titled *Desde dentro (From Inside).* As the title emphasizes, it is made from inside the mine, far enough from the entrance, so that it is difficult to see it but close enough to it to perceive the external clarity. And at that limit, an optical illusion occurs: the edge of the opening, whose shape could be compared to the profile of a rock, is magically trimmed with blue. It is a spiritual threshold that precedes the architectural threshold and that marks the start of an exploration: a blue-lipped mouth through which Mount Aramo exhales a cyanotic breath.

In the blackness of the mine, the luminous gaze. This is what the video *La luz en la materia (Light in Matter)* conveys: a video that captures the artist's transformative experience in the Mount Aramo mine, and that is displayed on a screen resting on the ground, as if to make us crawl through a secret gallery. In November 2022, Inma Herrera was able to access the mine after climbing for three hours up the mountainside, where there are no signs or paths. When entering its galleries, she did not carry a wooden torch, nor a resinous branch wrapped in skin impregnated with grease, as those that passed through it millennia ago, but rather a headlamp that projected an equally dubious point of light on the surfaces, without being able to complete a general perception of the space. The feeling that the video conveys is that of barely and gropingly moving forward, which is consistent with the tactile experience of reality and the artistic activity that it defends. The camera software was not prepared for this type of environment, and it focused and blurred constantly, not finding an object or surface to take as a reference, thus transmitting perceptual insecurity - which always causes concern - to the viewer. It is easy to get lost in Mount Aramo. That luminous look, identified with the flickering light of the flashlight, is blue by artistic decision, since the tonality was forced in the video editing to remind us of the presence (in the dark) of copper.

An entire era of humanity owes its name to this metal: the Chalcolithic. It is the first stage of the Metal Ages that follows the Neolithic revolution, agriculture, stable villages and cities, and greater social differentiation. In the Cantabrian region, it did not have great development, due to its geographical characteristics, which made cultivation and population growth difficult. But the elites of the area had a huge treasure: the copper mines. The Mount Aramo one was the most important one at that time, and it offers an exceptional feature, which it shares with the Milagro mine: while the vast majority of metal mining in the Iberian Peninsula in the third and second millennia BC was carried out in the open sky, these Asturian mines present a long network of underground galleries.

The most purely geological aspect of the mine is incorporated into the exhibition by Inma Herrera in a very literal way, through the placing on the stone floor of the chapel of ores of two different copper carbonates that come from this mine: malachite and azurite. In the Chalcolithic, sulphides, oxides, and carbonates of copper were a source of wealth, once the igneous technology was refined to obtain precious metals from them. "Native copper" could be found in its natural state, but when it was discovered that fire allowed it to be produced from various compounds, its metallurgical production became widespread, and it was given distribution, exchange value, and prestige value.

There are aspects related to prehistoric copper working that we must pay attention to in order to get to the roots of the works displayed in this exhibition. One of the most important aspects is the aforementioned use of fire. The walls of the Mount Aramo galleries form an enormous three-dimensional "engraving" in which black, a product of combustion, inks the space in in total darkness. To extract cupric minerals, stone, and deer antler tools - which have been found abundantly inside the mine - were used, but also a system called "sistema de caldas" (or stoking system). Large fires with wood, often yew, were lit inside the mine to heat the stone, which they then cooled quickly with water so that it became fractured, thus facilitating the extraction of the ores. Can you imagine this? A terrifying, deadly bonfire, in absolute blackness.

The existence of air ducts - called "soplados" (blowings) - in Mount Aramo, due to its karstic nature, allowed the evacuation of the extremely dangerous carbon monoxide generated in this technology, but it must still have been something terrifying and memorable. The walls ended up covered by a coating of ashy soot. In several areas, charcoal and blackened pieces of rubble were deposited and, on the outside, the limestone wall above two of the entrances is still visibly smoky.

These practices resonate in *La gran hazaña (The Great Feat),* a very long copper tube leaning on the wall that marks a vertical, ascending axis in the lofty Trinity chapel. It looks like a gigantic blower. I don't know if it's widespread, but I've seen how a metal tube is used to stoke the fire, putting the mouth on one end, and directing the other end to the base of the flame. In any case, the air can circulate inside, and this is necessary for the combustion that is clearly alluded to by the black soot or carbon black in the engraving ink that permeates the lower area of the piece, which was etched. Full of imprints.

It was not always necessary to set fire to the mine. The most basic and direct operation method consisted of the manual extraction of the siderolithic clays accumulated in the karstic conduits, and the separation of the copper carbonate ores embedded in them. In some areas, the imprints of hands and fingers are still visible in the clay masses. We can connect them with the impressions of fingers and hands belonging to the artist in the two etchings of the *Prehistoria (Prehistory)* series. It is the most ancient form of "engraving": the imprint of hands or feet on the clay, which conveys an exciting presence over the millennia. Inma Herrera - in her affirmation of the craftsmanship of the artistic work and of the skin as an organ of communication - leaves her imprint and formulates a fingerprint language. The poisonous contact with sulphates dyes her hands blue.

As I already pointed out, Inma Herrera somatizes artistic ideas and processes, and she projects that perspective onto her textual and iconic sources. Next to *La gran hazaña (The Great Feat),* we see a print titled *Con sus cuerpos (With Their Bodies),* which reproduces one of the plates from the book *La vie souterraine ou Les mines et les mineurs,* by Louis Simonin (1867). In line with her rereading of moments that are significant to her in the history of engraving, she has chosen one by Émile Bayard, known for her illustrations for *Les Misérables,* by Victor Hugo, and *Around the Moon,* by Jules Verne. This print in Simonin's book accompanies a description of a type of descent into the mines that was practiced in England: in groups of two, the miners tied themselves with iron chains to a wire that served as a guide. According to the author, accidents were frequent, and more than one miner, when encountering some unforeseen obstacle, "would fall into the abyss before the eyes of his dismayed comrades." That wire leading to the depths in the old treatise on mining, which Bayard shows in his melodramatic print, formally echoes the long pole-like tube of *La gran hazaña (The Great Feat)* - it is about surpassing heights - and makes us think about the dead in the mines.

Not long after the publication of that book, in 1888, a Belgian engineer rediscovered the Mount Aramo mine. After due examination, it was found that it could still be profitable. It was exploited by The Aramo Copper Mines Ltd. until the end of World War I and during the interwar period, and by the Sociedad Minero Metalúrgica Asturiana between 1947 and 1956. During this period, archaeological inspections were also carried out, and two dozen skeletons were located - they were green due to the millenary effect of copper minerals: metalized bones in an alchemical process of transubstantiation.

Mining activity meant invading and stripping the stone matrix, and in the prehistoric mentality, this plunder had to be compensated. The mine - a living entity - provided, but also demanded compensation, and this occurred in the form of bodies: a restitution of energy. Ritual, votive burials took place in Mount Aramo for centuries - since the second half of the third millennium BC - in cavities selected from the deepest areas of the mine. Archaeologists have been able to confirm that those buried in this way were all men and not exactly miners (those who extracted the mineral), but rather those who processed it: they complied with the already established typology of "metallurgical specialists' tombs."

Copper had a strong social relevance, and objects of power were made with it. Before its alloy with tin became widespread (bronze, which made metallic weapons and tools more effective), tools continued to be made of stone or bone, with copper being reserved for the ritual and prestige attributes of the elite of warriors: axes, daggers, punches, sharp points . . . Given the effort involved in obtaining the metal, they were great luxury items, which were treasured and exchanged. Asturian copper was exported not only to villages throughout northern Spain but to places as distant as Sweden or Great Britain.

Many centuries later, Robert Fludd - a doctor, mystic, Paracelsian and Rosicrucian from this island - had dozens of coppers engraved to transmit an entire conception of the Universe. If, up to this point, we have proceeded gradually underground, from now on we will project ourselves into the cosmos. We will make the transition through *Puesta a tierra (Grounding/ Ground Connection)* and *Astrología terrestre (Terrestrial Astrology)*. In the first of these works, a lightning rod rests its tip on an azurite ore: the atmospheric electricity is directed towards the rock, which lends its colour to the previously scratched copper bar. Let us remember that azurite was a highly appreciated pigment, which - in the absence of the prohibitive lapis lazuli - gave the most luminous blues but which had, in the long run, the problem of turning green when transformed into malachite - another one of the cupric minerals that emerge in the vicinity of the mines.

In the second work*, Astrología terrestre (Terrestrial Astrology),* Herrera carries out an exercise as an alchemist's apprentice, and delves into the language of diagrams, the graphic representation of knowledge in which Fludd stood out. In this case, she starts from the "structural formula" model or drawing of the structure of a chemical compound that shows the spatial arrangement of the atoms and chemical bonds within the molecule. On a large copper plate, he engraved and dyed blue the formulas of different copper minerals, "enriched" with impossible connections. These "creative chemistry" graphics also make us think - guided by the title of the work - of star constellation maps, in which stars are connected with lines to help us recognize the figures of all those mythological beings and fantastic animals that travel through the sky.

The plate, positioned in the centre of the chapel, on the floor - supported by segments of copper tube with which it "grounds" - looks like a displaced and rotated altar on which an offering has been placed: another form of constellation, of beautiful copper sulphate crystals. Starting from the dissolution of the powdered mineral, the artist patiently cultivated this blue vitriol - as it is called - which is also a traditional material in the engraving world, since it is used as a mordant for zinc, copper, and iron plates. But, in alchemy, vitriol is the acronym of a hermetic commandment*: Visit Interiora Terrae Rectificando Invenies Occultum Lapidem;* that is, "Visit the interior of the earth, rectifying, you will find the hidden stone." Furthermore, the dome of the chapel is reflected in the copper plate, drawing a circle of light. In sacred architecture, the dome is a symbol of the link between heaven and earth, and in Inma Herrera's installation communicates this offering table with the "altar painting," which represents one of Robert Fludd's circular cosmogonic diagrams, wrapped in fire.

At the entrance to the chapel, we find a quote by Mircea Eliade, "La mina, matriz de la tierra, necesitaba tiempo para volver a engendrar" ("The mine, matrix of the earth, needed time to engender again"), which refers to the pre-scientific conception of minerals, not as inert matter, but as embryos that gestated inside the Earth, pulled out by men before their maturation. In the group of works related to Fludd that are included in this exhibition, there is also a talk about a birth, the creation of the universe. His cosmogony is based on the three generative prin-

ciples that Paracelsus had identified in his alchemical theory: light, darkness, and water, from which the three primary elements that constituted matter - the salt of darkness, the sulphur of light and the mercury of water - emerged. This process, in which God acts as an alchemist, was described in geometric diagrams of great beauty, which still fascinate us today. In particular, we find the vision of the state prior to Creation extremely modern: a dark, impure, dense, and formless region, represented in the corresponding print as a black square on whose four sides reads *Et sic in infinitum* - "And so to infinity." It is a Malevich *avant la lettre*.

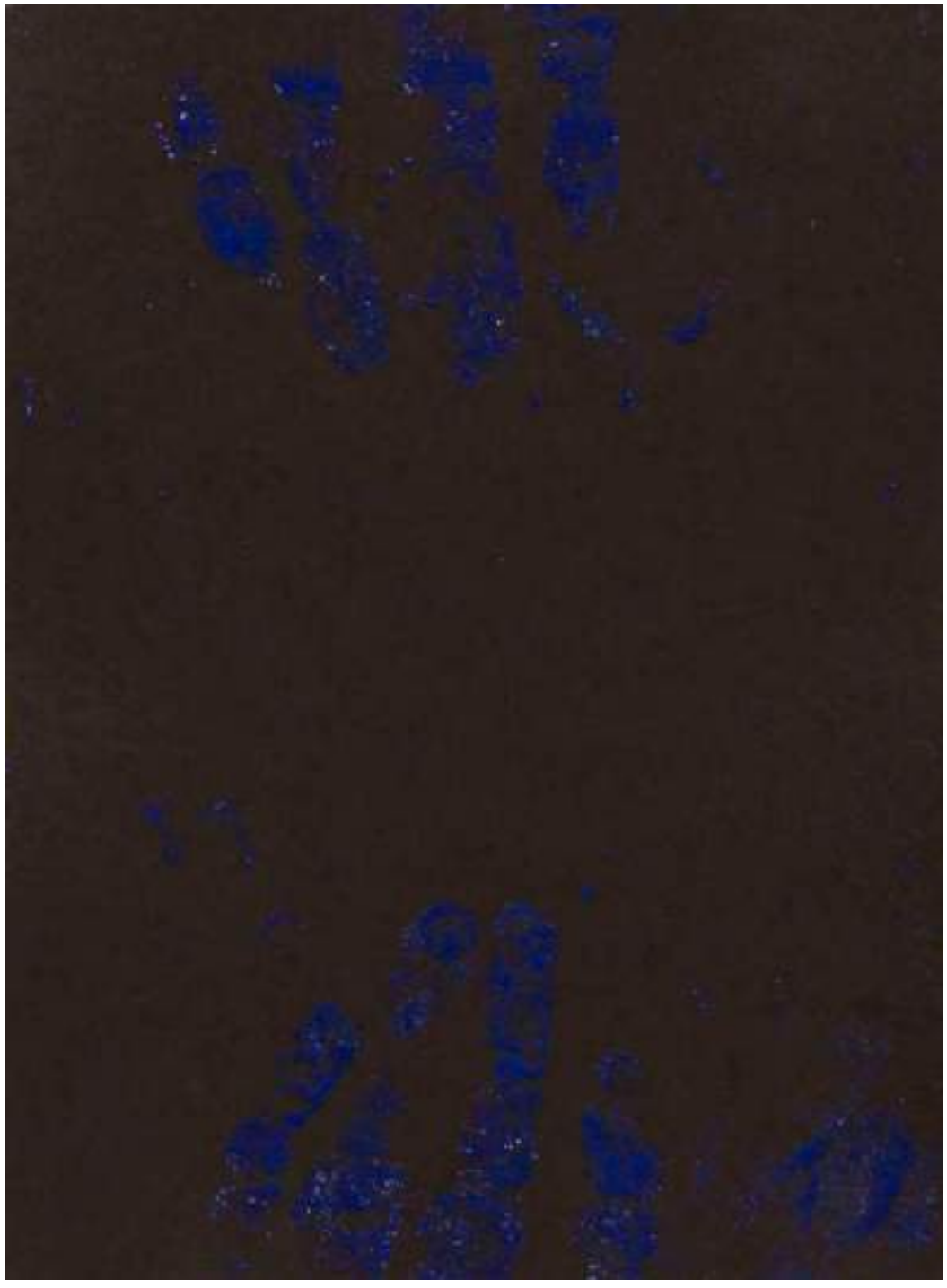
In *Utriusque Cosmi, Maioris scilicet et Minoris, metaphysica, physica, atque technica Historia (Metaphysical, Physical and Technical History of the Two Worlds, the Greater and the Lesser,* published in Germany between 1617 and 1621), Robert Fludd organizes the "reality" as a harmony between the macrocosm and the microcosm of the human, which encapsulates the inner experience. In that structure, summarized at the beginning of the voluminous treatise in a diagram - *Integrae Naturae speculum, Artisque imago* - with infinite compartments, there is one that corresponds to *Animalia, Vegetabilia, Mineralia, Artes Liberaliores,* in which we see something that interests us in particular: on the feminine side, to our right, the woman is associated with the eagle, the snake, fish, wheat, flowers and roots, silver, orpiment, ammoniacal salt and . . . copper.

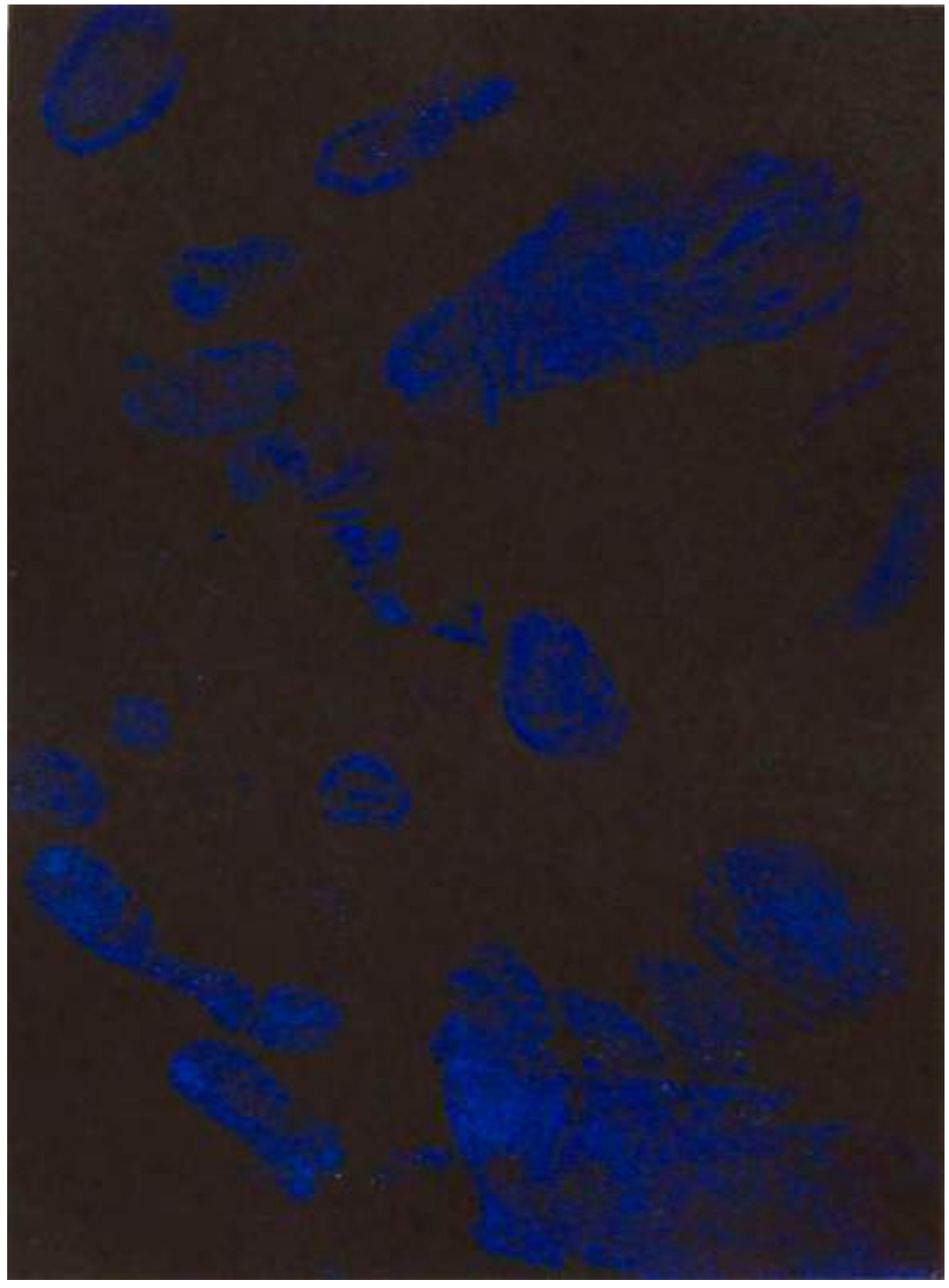
It is believed that Fludd drew at least part of the numerous illustrations in his treatise, but it was Matthäus Merian, also known for the visual apparatus of another bibliographical gem, The Escape from Atalanta, by Michael Maier - and for being the father of Maria Sibyilla Merian, admired forefather in botanical and entomological illustration - who engraved the extraordinary coppers. The largest work in this exhibition, *Levels of Purity,* reproduces on a monumental scale, in that same material, one of the first images that embellish the *Utriusque Cosmi.* It describes the separation of earth, water, air, and fire, in concentric circles, in geometric stylization and in order of purity. In this project by Inma Herrera, we are once again confronted with the flames, here essentialized and equivalent to light. The soul of the world, states Fludd following Zoroaster and Heraclitus, is the *ignis invisibilis,* an invisible fire that is spiritual, and, if we think that the core of our world (the Earth), it is magma - material and objective as well. Positioned at the head of the chapel, where the divine image should be placed according to the Catholic liturgy, Fludd's diagram is transformed into an enormous eye, with a scorching gaze.

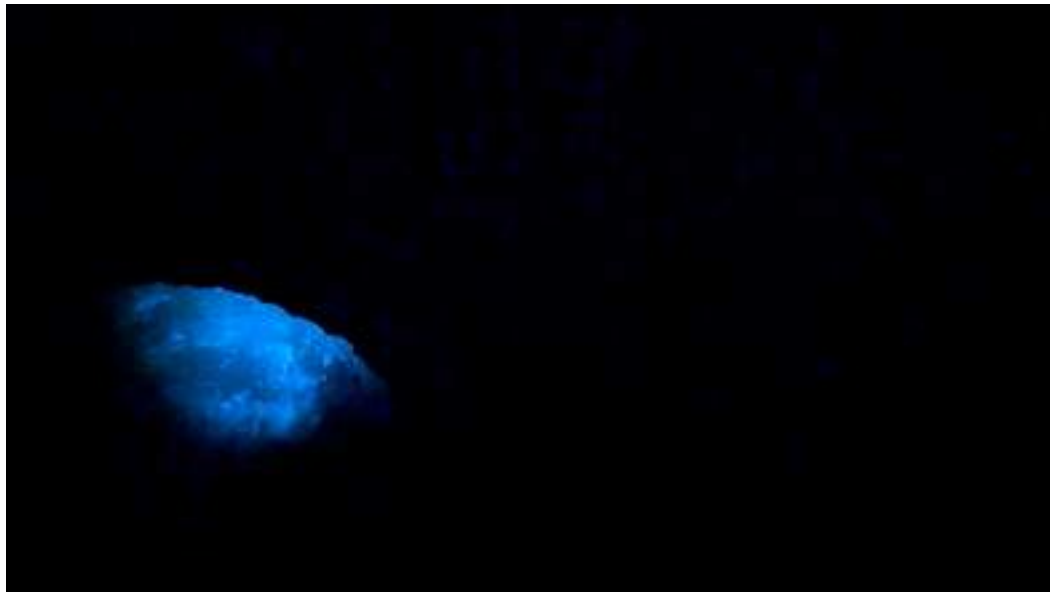
In front of it, on the floor, the artist has placed two pieces with concordant shapes but discordant scale, more similar to that of the *Utriusque Cosmi* illustrations. They have the same title *(Between the Waters),* and the same structure: a plaster base, covered in one case with engraving varnish and in the other with chalk, and a copper etching on top. Both plates, again, reproduce illustrations from Robert Fludd's cosmogony: one shows the first manifestation of light after the primordial chaos, and the other one shows the creation of the firmament, with the zone of ether dividing the upper waters (the Empyrean) from the lower ones. And, again, they are presented to us as hallucinated eyes with dilated pupils that invite us to see more clearly. From the earth to the sky.

To bring things to an end, Inma Herrera definitively makes Fludd's work her own by imagining a moment in creation that was not in the original narrative, graphically formulated through the combination of two diagrams of the visionary. It is *El gran acto (The Great Union),* a small drypoint print that summarizes the personal program that we have come to know: the sky fertilizes the earth. The cosmic and the underground - the mine pregnant with precious stones, happily tied together and flooded with light.



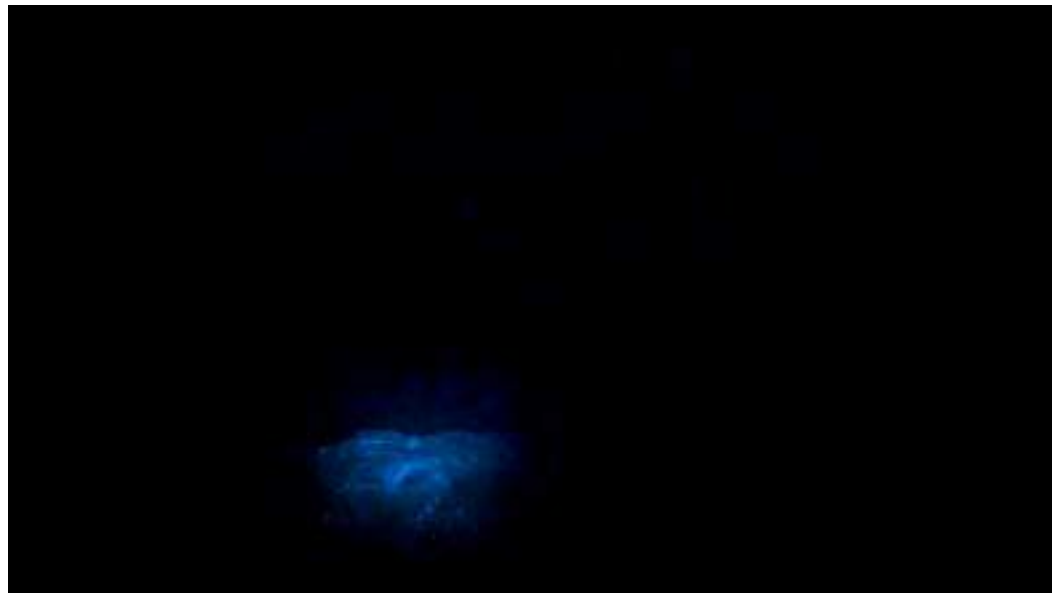






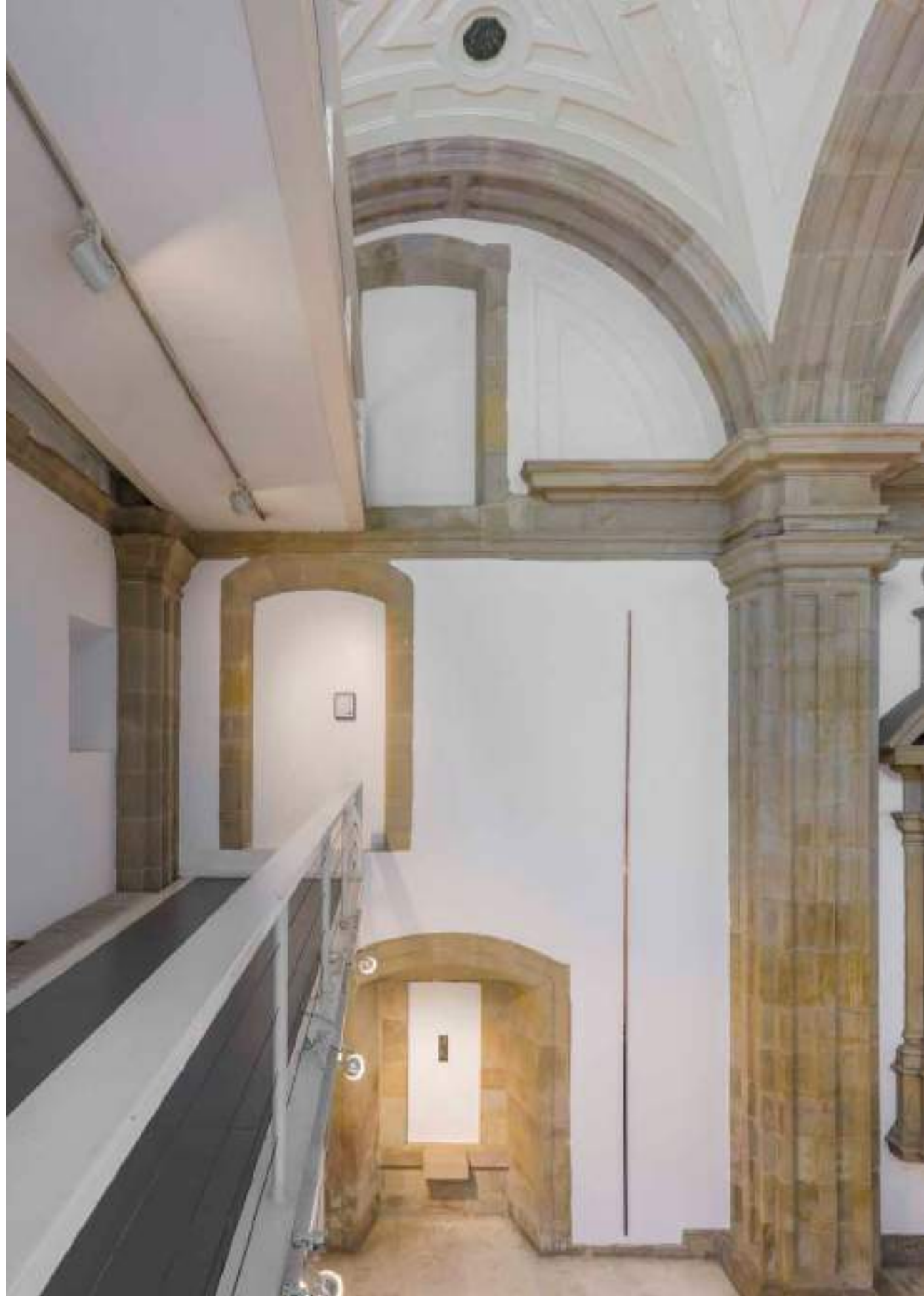






















ASTROLOGÍA TERRESTRE, 2023
Aguafuerte sobre cobre. Cristales de sulfato de cobre, tubos de cobre y pigmento
10 x 200 x 100 cm
págs. 8-11, 15, 48-55, 83, 89-90

CON SUS CUERPOS, 2023
Tinta y chine-collé de papel de grabado
Aguafuerte sobre cobre
9 x 26 cm
Edición de 5 + 1 PA
págs. 57, 59

DESDE DENTRO (MINA DEL ARAMO), 2023
Impresión digital a color sobre papel fotográfico
40 x 70 cm
Edición de 5 + 1 PA
págs. 80-82

EL GRAN ACTO, 2023
Tinta y chine-collé sobre papel de grabado
Punta seca sobre PVC
22 x 22 cm
Edición de 5 + 1 PA
págs. 19, 22, 23, 26

ENTRE LAS AGUAS, 2021
Aguafuerte sobre cobre
Yeso, pigmento y barniz de grabar
20 x 20 x 6 cm
págs. 19, 21, 23, 25-26

LA GRAN HAZAÑA, 2023
Aguafuerte y aguatinta sobre tubos de cobre y tinta
600 x 2 cm
págs. 55, 57, 61, 83, 85, 89

LA LUZ EN LA MATERIA, 2023
Video HD monocanal, 16:9
35 min
págs. 54, 74, 78-79

NIVELES DE PUREZA, 2022
Aguafuerte sobre cobre y pigmento
200 x 200 cm
págs. 8, 13, 16-17, 27, 28-29, 48-49
Cortesía de Colección de Arte Contemporáneo Fundación "la Caixa"

PREHISTORIA I, II , III, 2023
Tinta y papel de grabado
Aguafuerte sobre cobre
20 x 15 cm
Edición de 5 + 1 PA
págs. 75-77, 86-87

PUESTA A TIERRA, 2023
Punta seca y pigmento sobre barra de cobre sobre mena de azurita
150 x 30 x 30 cm
págs. 42, 45-47

TERRESTRIAL ASTROLOGY, 2023
Etching on copper. Copper sulfate crystals, copper tubes, and pigment
10 x 200 x 100 cm
pp. 8-11, 15, 48-55, 83, 89-90

WITH THEIR BODIES, 2023
Ink and chine-collé on paper
Etching on copper
9 x 26 cm
Edition of 5 + 1 PA
pp. 57, 59

FROM INSIDE (ARAMO MINE), 2023
Colour digital print on photographic paper
40 x 70 cm
Edition of 5 + 1 PA
pp. 80-82

THE GREAT UNION, 2023
Ink and chine-collé on paper
Drypoint on PVC
22 x 22 cm
Edition of 5 + 1 PA
pp. 19, 22, 23, 26

BETWEEN THE WATERS, 2021
Etching on copper. Plaster, pigment, and etching grounding
20 x 20 x 6 cm
pp. 19, 21, 23, 25-26

THE GREAT FEAT, 2023
Etching and aquatint on copper tubes and ink
600 x 2 cm
pp. 55, 57, 61, 83, 85, 89

LIGHT IN MATTER, 2023
Single-channel HD video, 16:9
35 min
pp. 54, 74, 78-79

LEVELS OF PURITY, 2022
Etching on copper and pigment
200 x 200 cm
pp. 8, 13, 16-17, 27, 28-29, 48-49
Courtesy of Contemporary Art Collection "la Caixa" Foundation

PREHISTORY I, II,III, 2023
Ink and paper
Etching on copper
20 x 15 cm
Edition of 5 + 1 PA
pp. 75-77, 86-87

GROUNDING, 2023
Drypoint and pigment on copper bar over azurite ore
150 x 30 x 30 cm
pp. 42, 45-47

THEY CHANGE THEIR BODY INTO SPIRIT
TRANSFORMAN SU CUERPO EN ESPÍRITU
HAM - HELSINKI ART MUSEUM, HELSINKI
30.09 - 12.11.2023





A CELESTIAL VESSEL: SPIRIT MATERIALISED

UNA VASIJA CELESTIAL: ESPÍRITU MATERIALIZADO

Pontus Kyander

A Celestial Vessel, Through Time, Art and Alchemy

Something shimmers in blue on the bottom of the large and ancient copper kettle, as in the late-medieval painter Giotto's (1267-1337) ceiling of the Scrovegni chapel in Padua. The copper sulphate lies like a sparkling sky down in the underbelly of the pot, the bottom rounded by the expansion of repeatedly freezing ice, kept outdoors as it was for decades to collect rainwater from a downpipe. I know this, as the pot was once mine.

The azure of the sulphate meets the dark amber tones of the copper, the open heaven meets the obscure secrets of the earth. Inma Herrera works with dualities, the dichotomies of alchemy: between high and low, between material and spiritual and the transitions between the four elements earth, water, air and fire.

These elements certainly meet in the work *Celestial Vessel* (2023). The copper that once, maybe 200 years ago, was melted by the heat of a fire, rolled flat and while still glowing hot it was hammered into the shape of a large pot. It might have served as a washing basin, or more likely used to heat the water of a sauna on the farmstead where it had remained. Fire and water. Weeded out and replaced, it remained on the corner of an outbuilding as a rainwater reservoir. Rain falling, water evaporating, filling up again, freezing. These are elemental transformations between gas, liquid and solid form.

The crystals down in the belly of the pot have also been transformed, from solid salts to dissolution in water, and then yet again into solid crystals. The colour tone of the solid crystals deepen depending on the level of humidity. That transformation happens unnoticeably but constantly before our eyes.

Inma Herrera originates as an artist from printmaking, and in particular from working with copper prints. For many years she explored the materials of that specific tradition, but without necessarily producing any prints. She took the materials apart, allowed each of them to act in their own right: ink, copper, paper, often presented in sculptural and installational form.

Now she moves on: what are the materials and processes prior to the material manifestation of the copper plate, and how can this be inscribed into the great proto-scientific tradition of alchemy? Not that long ago, a prominent writer like August Strindberg (1849-1912) tried in earnest and in line with this tradition to turn base materials into gold; the Christian concept of transubstantiation, when flesh turns into spirit, water becomes wine, follows a similar train of thought. Water evaporates, stone melts to magma, the transitions are *legio*. For more than a millennium Western science trusted, mostly unquestioning, ideas based on alchemy. Later it inspired poets and artists.

My copper kettle has once more transformed. The pot, once degraded from a costly everyday object to backyard litter, has been resurrected as art. Its rim shines, newly polished. And I shine like a parent of a baby born.

A Digression into Alchemy and Art

How does spirit transform into materia? How does base materials turn into spirit? The idea of transubstantiation has survived better in religion than in science, as in the Christian perception of transubstantiations of water to wine, of wine to water, of bread to flesh, the purification of the soul through fire (Purgatory), or the body resurrected through death as spirit. In Buddhist tradition, the lotus plant rooted in mud grows through water and opens its blossom in the light air above the surface. In ancient mythology the bird Phoenix is reborn through fire and ashes. These are all transitions to which modern science cannot give support, but proto-science could. One response would have been alchemy.

For proto-science the idea that different materials were not fixed or stable, but could transform into other materials, was as good as any other try at explaining what was otherwise

inexplicable. Why does wood and other materials combust and turn into ashes? How can metals like copper, iron or gold be extracted from ore by fire in a furnace? How can iron, first shiny and silvery, then turn into black rust? How does sand, by melting and cooling, turn into glass? Practice came way before theory, so theory was secondary and tried to adapt to observation. Therefore, ancient ideas of for instance atoms were of little use, as no practice or observation supported them. Instead, an array of ideas emerged, commonly known as alchemy (from the arab notion *al kimiya*, in turn related to the Greek *khumeia,* 'cast/pour together'). As the natural (but false) conclusion that materials transform (instead of react) seems to have been globally embraced, there is not one single alchemical tradition, but many. And likewise, the links to philosophies and theologies are just as numerous, as the need to find higher reasons for the fundamental facts of existence seem to be part of human nature. Western alchemy, though, seems to have started for real in the late Hellenistic era in Alexandria, the hub of philosophy and science of its time. For instance, the idea of four elements, the basis of physical science more than a thousand years ahead, is essentially part of the same thinking as alchemy. At a time when science and religion were not disengaged from each other, elements of mysticism became an important aspect of alchemy. The mythological figure Hermes Trismegistus became central in alchemical mysticism, and remained so to our days.

Alchemy was empirical and primarily based on observation; it was also systematical, and it was even scientifically helpful to a point, lacking any other theory that worked. After humans had extracted metals for about 7000 years and possibly sported (proto-)alchemy as an explanatory model for just as long, it was only in the 18th century that modern chemistry formed into a science that could challenge alchemy as a theoretical model through the works of, among others, Priestley, Scheele and – above all – Lavoisier.

There is a peculiar volume in my bookshelf printed in 1748, in the middle of the era of breakthroughs in chemistry that once and for all would change our perception of what materials are. In *Hydrologia*, the Swedish mineralogist Johan Gotschalk Wallerius (1709-1795) presented the systematic order of waters. He treated – to some extent in line with his contemporary and compatriot Linnaeus in botany – all different waters as orders and species different from each other, not only in quality, but in kind. According to Wallerius, the first two 'Flocks' are 'General Waters' and 'Mineral Waters', each subdivided into different 'Orders'. What follows is a system strictly based on observation: *Air-Waters* consist of *Liquid Air-water:* in turn *Dew (Morning-dew, Evening-dew, Mid-day-dew), Rain (Light-rain, Rain, Downpour, Torrential-rain)*; then various *Frozen Air-waters: Frost, Hail* (in turn *Hollow hail, Flat hail, Unusual hail* and many others), *Snow* (subdivided into ten different kinds). *Ice* belongs surprisingly but logically to a different order, the *Earth-Waters,* of which you have *Running Earth-waters,* like the *Sometimes-running Earth-Water, Weather-sick Earth-water, Falling- and Rising-water* (ebb and flood), *Pus-water, Marsh-water, Lake-water, Spring-water* and a seeming endless subdivision of all the many waters that can be observed on land.

Wallerius' logic is based on transubstantiation. Every different water is a different species, it has not only transformed in quality, it has changed in kind. Still based on observation – alchemy is as mentioned an empirical tradition – it fails only, but fatally, in theory. To a modern mind like mine, a flawed scientific discourse is transubstantiated into the keen observations of a poet. Alchemy leaps into the realm of metaphors, as it always did.

In a proto-scientific era, the boundaries between religion, philosophy and science were vague, and religion reigned. Thus, it is no surprise that ideas based on theological mysticism informed science. Both Isaac Newton (1642-1727) and Johannes Kepler (1571-1630), who respectively revolutionized Physics and Astronomy, were strongly influenced by alchemy and mysticism (for instance numerology and astrology). One of the great mystic philosophers of the 17th century was Robert Fludd (1574-1637) who to a great extent operated in opposition to many movements of his time, including dawning science and Johannes Kepler, and who did not shy from challenging theology in his many and voluminous works. He was nevertheless a man of proto-science, a well-studied medical doctor, and his thinking was systematical, based on a tripartite foundation of, in analogy, The Divine – Man – The World, or Divine light – Spirited Man – The Earth. Macrocosm and Microcosm interact, the sun gives spirit to the world, which is also blood circulated by the heart of Man. In this physiological process (Fludd was a medical doctor after all) the Divine acts directly in the body. His theories were based on the teachings of Paracelsus (c. 1493-1541) and the latter's idea of the three elements sulfur, mercury and salt as the foundations of everything else.

Fludd's maybe best-known work, *Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris metaphysica, physica atque technica historia… (History of the Two Worlds…,* 1617-18) is a richly illustrated presentation of his cosmology. It is a Theory-of-Everything, laying out a total ontological presentation of God, Man and the Universe, without leaving out the nitty-gritties of physics, mathematics, musicology, geomancy, art, fortification, strategy, ballistics and astrology, to name a few of the topics dealt with. The theoretical framework is Fludd's synthesis of rational and empirical knowledge merged with his vision of one coherent and spirited divine creation. If anyone, Robert Fludd embodied the idea of the omniscient and omnicompetent Renaissance Man.

Art and poetry can be just as systematic as science – or alchemy. You could claim that poetry by the use of metaphor (and traditional interpretation by the use of analogy) is fundamentally a conceptually purified form of alchemy. Both Fludd and Wallerius can now be read and understood as poets and artistic minds, and their writings be moved to a different level of analogy than the religious-scientifical sphere once intended by Fludd, or the material-scientifical intended by Wallerius. Fludd has influenced artists of today, like Anselm Kiefer and Inma Herrera, who both refer directly to Fludd's writings and iconography in their art.

In 20th century art, this interest in alchemy can be traced to the esoteric circles from around the turn of the century – that were important not only in symbolism, but modernism as well. Alchemy influenced theosophy, which in turn influenced artists as diverse as Wassily Kandinsky, Piet Mondrian and Hilma af Klint. For many of the surrealists, alchemy became yet another route to expand the imagination. But for all these, it was more a matter of the iconography of the alchemic tradition than the transubstantiate processes of alchemy itself.

Instead, artists from a post-WW2 generation embraced the idea that base materials could be turned into gold – artistically as well as financially. Yves Klein and Piero Manzoni both thought of their work as alchemical processes. Yves Klein (1928-1962) saw himself as an alchemist and claimed his material works were only the ashes of his art, while Piero Manzoni (1933-1963) thought of his whole practice as a very hands-on form of alchemy, where his written signature, fingerprint or – famously – feces could be turned into and sold as art. His *Merda d'artista* (1961), an edition of 90 cans of the artist's dried poo (30 grams each), were sold at the equivalent day-to-day price of gold. In the same manner, he exhibited and sold balloons filled with his breath, and signed models as well as plinths as artworks *(Sculture viventi,* 1961). With Manzoni art went through a kind of spiritualization, where the artworks remained visual and material, but their true nature was conceptual and even spiritual, as if they had entered a different level of reality. When God is dead, there is still Art, and the artist becomes a shaman, a magician, a priest.

De Musica Mundana – On Worldly Music

Inma Herrera's print *De Musica Mundana* (2023) reproduces an image from the third book of Robert Fludd's vast treatise *Utrisque cosmi maioris…* (1617-18), a section consisting of thirty illustrated pages devoted to *De Musica Mundana,* the wordly music. Despite the title, the

image does not show any musical instrument, nor any notation or anything usually related to music. It is a diagram where a partly black circle on the bottom represents Earth *(Terra)*, with a tapered column rising where Water *(Aqua)*, Air *(Aer)* and Fire *(Ignis)* are marked in rising order. It is one of many diagrams explaining Fludd's cosmic vision, where the same principles apply everywhere: to the cosmic order, to the human body, and of course also to music. Music must be understood in a wider context, starting already with the creation, when (according to Fludd) God separated light from darkness. This dichotomy forms the basis of everything. The entire principle of the world is perceived by Fludd as a musical instrument, a monochord (a single string stretched over a resonance box), which is reproduced also in the book. He goes into great detail musically and mathematically, greater detail than can be dealt with here. It is nevertheless important to point out, that Fludd was far from alone in seeking the roots of music in the founding structures of creation *(or vice versa)*: Johannes Kepler spent a great part of his scientific career exploring *Musica Universalis* or the Harmony of the Spheres, the mathematical relationship between the orbits and proportions of the known planets, which would be understood in correlation to music theory. The idea of a fundamental musical order underlying the logic and mechanisms of Universe was inherited from Pythagoras in Greek antiquity. Particular to Fludd is that the concept 'wordly' is not a negative or an opposite to the divine. They are integrated into one, as the divine light radiates through man and the world.

Just like analogies are at the heart of alchemy, including Robert Fludd's cosmic vision of man's place in the creation like a string vibrating between Earth and the Divine, between light and darkness, Inma Herrera's work – I believe – drives at an analogy between these ideas, a more general form of spirituality and artistic creation. Fludd's diagram of *De Musica Mundana* becomes a visualization of a human strife for harmony and wholeness, and for the artist's strife for a form of truth, an expression of artistic vision, however transitory.

In his own way, Fludd and other alchemists were if not close to the truth, at least they understood that fundamental, but invisible, laws governed the visible and tangible world. Herrera's *One Meter Compass* (2023) visualizes how forces within and outside physical bodies become manifest. The heavy materiality of the work is manifest, as is the strong contrast between a crude foundation of chalcopyrite/cubanite ore, and the warm red tone of a copper rod balancing on top of the grey lump of ore. It is of course not a functional compass, but it envisions a simultaneously powerful and frail relationship between the intimately related materials – chalcopyrite is a common copper ore, while cubanite is a mineral derived from chalcopyrite and found in magmatic ore. Rod and lump are of the same origin; brought together, however provisionary, they are one. Inseparable, separable; solid and in a tenuously frail balance.

In a general manner, the two large prints *Water Was an Idea and So, the Fire Was Born* (both etchings on paper, 2023) also relate to the fundamental theory of the four elements and to Fludd's diagram of the worldly music, *De Musica Mundana.* Water and air rise towards fire, and in these prints the same wavy, oscillating lines (as in an *aurora borealis)* move across the paper, though at different angles and coloured differently in the two works. The former is printed in black only; the other, in sepia brown, has been coloured very lightly in yellowish hues. The inspiration for these wavy patterns is the way 'water' is marked in Fludd's diagrams. Here the lines are also like cardiograms, registering the beats of a heart, or a diagram registering seismic movements. Yet again we move with signs from scientific tradition, but applied to a greater and universal unknown. This balance between the concrete and the intangible is a recurrent theme in Herrera's work, it is a walk with open eyes along a precipice.

A Crystal World

Imagine an entirely crystallized world, a world where every stone, every tree, every living being has been turned into transparent, crystal clarity; into pure beauty – and death.

It is a frozen world, except that the temperature is of little consequence.

This is the vision behind J G Ballard's novel *The Crystal World* (1966). The book is set in Cameroon, Africa, where a medical doctor Edward Sanders and the society around him experience how the jungle and the living beings in it start to crystallize. There is a scientific explanation, but of minor importance in the narrative, as it is a drama much more about the existential choices faced by the characters in it. The crystallization overtakes the bodies bit by bit like leprosy; no wonder that a colony of lepers seek the jungle to stop their bodies from further decay by the permanent suspension of life in the form of crystallization. Other people seek this death in beauty; finally, also Sanders joins them in the jungle.

Ballard's novel works with analogies rather than scientific facts. Leprosy, once incurable, overtakes and transforms bodies, limb by limb; Alzheimer's decease spreads in the brain almost like a crystallization, but without grace or beauty. Ballard's analogy is different from these horrid human deceases, but no less lethal: the crystal world is one of amazing beauty, fascinating and brutal, transparent and beyond time; it is at closer scrutiny neither life nor death, it is a suspension of both.

Inma Herrera's *When Chaos Radiates its Essence* (2023) is a crystal world. The installation consists of copper spirals that are covered in intensely blue copper sulphate crystals. The process of making them is simple chemistry; the result is one of immense, cold beauty. Yet again, the two elements are partly the same, copper, but in different chemical compounds. The crystals cover the spirals like a growth, a coral, and respond to the environment almost like an organism by changing its variously intense blue colour tone according to the humidity surrounding it. The copper sulfate is poisonous; beauty and death form an alliance as so many other times.

Is this a first step into Sanders' jungle, into a suspension of existence by a state of constant beauty? There is something terrifying in these crystals, the way they colonize the copper like an invading organism. Another work, *Crystallized by Magnetism* (2016-2023, cyanotype on paper), shows the image of a raised palm of a hand printed in cyan blue. It is a gesture of arrest – stop here! – or greeting; but the specimen deprived of a bodily connection is also a sign of death. The original image is from the physician Gaston Durville's (1887-1971, more famous for introducing naturism to the French), experiments on mummifying human body-parts by exposing them to magnetism. Here it stands as yet another visual sign born from the margins of scientific research and speculation, representing a quest to control the body also after death, surviving not so much as a memento of its failure as an enigmatic address to the viewer. At the same time the blue colour indicates something toxic. Touch – but don't touch. Hands are nevertheless also the instruments of a print maker, hands that handle the copper plate as well as the paper printed on.

This reference becomes even clearer in another work, occasionally placed beside it. It is a copper plate with etched finger prints, *Lustrous Touch* (2023). The copper surface has been polished almost to the point of becoming a mirror; the reflection of the viewer becomes integral with the work. Just like the hand, raised as some sort of greeting, these fingerprints literally offer a human touch, as if we could place our own fingertips on top of them. Surface to surface, skin to skin.

Inma Herrera's art is simultaneously sensual and intellectual, traditional and breaking out of tradition. It is an exploration on the one hand of science – or the eternal human strife to understand and control itself, its near or extended environment and the Universe – and is on the other hand also a deep dig into artistic methods and traditions, and a radical breakout of any such confines. Her artistic radicalism is discrete, it reveals itself only once you realise how methodically she works around and beyond the well-known, to search the un-known, which is a different form of knowledge: in one way verbally elusive, but also closer to the heart, to the intuition based on observation we must use when no other guidance is given.

Una vasija celestial a través del tiempo, el arte y la alquimia

Algo cerúleo brilla en el fondo de la voluminosa y antigua caldera de cobre, como en el techo de la capilla Scrovegni de Padua, del pintor bajomedieval Giotto (1267-1337). El sulfato de cobre yace como un cielo centelleante en la parte inferior de la olla, con el fondo redondeado por la expansión del hielo que se congela repetidamente, expuesta al aire libre como estuvo durante décadas para recoger el agua de lluvia de una bajante. Lo sé porque la olla fue mía.

El azur del sulfato se encuentra con los tonos ambarinos y oscuros del cobre, el cielo abierto se encuentra con los secretos mistéricos de la tierra. Inma Herrera trabaja con dualidades, las dicotomías de la alquimia: entre lo elevado y lo diminuto, entre lo material y lo espiritual y las transiciones entre los cuatro elementos; tierra, agua, aire y fuego.

Estos elementos se sueldan en la obra *Celestial Vessel (Vasija Celestial)* (2023). El cobre que una vez, hace quizá 200 años, se fundió al calor del fuego, se aplanó y se martilló, aún brillante e hirviente, para darle la forma de una gran olla. Podría haber servido como lavabo, o más probablemente para calentar el agua de una sauna en la granja donde había permanecido. Fuego y agua. Desechado y sustituido, permaneció en la esquina de un cobertizo como depósito de agua de lluvia. Lluvia que cae, agua que se evapora, que vuelve a llenarse, que se congela. Son transformaciones elementales entre formas gaseosas, líquidas y sólidas.

Los cristales del fondo de la olla también se han transformado, de sales sólidas a disoluciones en agua, y de nuevo a cristales sólidos. El tono del color de las estructuras cristalinas se intensifica en función del nivel de humedad. Esa transformación ocurre ante nuestros ojos de forma imperceptible pero constante.

Las raíces artísticas de Inma Herrera se encuentran en el grabado y, en particular, en el trabajo con grabados en cobre. Durante muchos años estudió los materiales de esta tradición concreta, pero sin necesariamente producir ningún grabado. Descompuso los materiales, permitiendo que cada uno de ellos actuara por derecho propio: tinta, cobre, papel, a menudo presentados en forma escultórica e instalativa.

Ahora, ella avanza: ¿cuáles son los materiales y procesos previos a la manifestación material de la placa de cobre, y cómo puede inscribirse esto en la gran tradición protocientífica de la alquimia? No hace mucho, un escritor tan destacado como August Strindberg (1849-1912) intentó, rigurosamente y en línea con esta tradición, convertir materiales básicos en oro; el concepto cristiano de transubstanciación, cuando la carne se transforma en espíritu y el agua en vino, comparte un hilo similar. El agua se evapora, la piedra se funde en magma, las transiciones son múltiples. Durante más de un milenio, la ciencia occidental confió, casi sin cuestionar, en las ideas basadas en la alquimia. Más tarde inspiró a poetas y artistas.

Mi caldera de cobre ha vuelto a transformarse. La olla, que en su día pasó de ser un valioso objeto cotidiano a basura del patio trasero, ha resucitado como arte. Su borde brilla, recién pulido. Y yo me ilumino como los padres de un niño recién nacido.

Una digresión sobre la alquimia y el arte

¿Cómo se transforma el espíritu en materia? ¿Cómo se transforman los materiales fundamentales en espíritu? La idea de transubstanciación ha sobrevivido mejor en la religión que en la ciencia, como en la percepción cristiana de las transmutaciones del agua en vino, del vino en agua, del pan en carne, la purificación del alma a través del fuego (el Purgatorio) o el cuerpo resucitado como espíritu a través de la muerte. En la tradición budista, la planta de loto, enraizada en el barro, crece a través del agua y abre su flor en el aire ligero sobre la superficie. En la mitología antigua, el ave Fénix renace a través del fuego y las cenizas. Se trata de transiciones a las que la ciencia moderna no puede apoyar, pero la proto-ciencia sí. Una respuesta habría sido la alquimia.

Para la proto-ciencia, la idea de que los distintos materiales no eran inalterables ni estables, sino que podían transformarse en otros materiales, era tan aceptable como cualquier otro intento de explicar lo que de otro modo resultaba inexplicable. ¿Por qué la madera y otros materiales entran en combustión y se convierten en cenizas? ¿Cómo se pueden extraer metales como el cobre, el hierro o el oro, calentando minerales en una forja? ¿Cómo puede el hierro, primero brillante y plateado, desvirtuarse en óxido negro? ¿Cómo puede la arena, fundiéndose y enfriándose, convertirse en vidrio? La práctica fue muy anterior a la teoría, por lo que ésta era secundaria e intentaba adaptarse a la observación. Por lo tanto, las antiguas ideas sobre, por ejemplo, los átomos, servían de poco, ya que ninguna técnica u observación las respaldaba. En su lugar, surgió una serie de ideas, comúnmente conocidas como alquimia (de la noción árabe *al kimiya,* a su vez relacionada con la griega *khumeia,* "echar/verter juntos"). Como la conclusión natural (pero falsa) de que los materiales se transforman (en lugar de reaccionar), parece haber sido adoptada globalmente, no existe una única tradición alquímica, sino muchas. Y del mismo modo, los vínculos con filosofías y teologías son igualmente numerosos, ya que la necesidad de encontrar razones superiores para explicar el génesis de la existencia, parece formar parte de la naturaleza humana. La alquimia occidental, sin embargo, en realidad parece haber comenzado a finales de la época helenística en Alejandría, centro neurálgico de la filosofía y la ciencia de su tiempo. Por ejemplo, la idea de los cuatro elementos, base de la ciencia física más de mil años después, forma parte esencialmente del mismo ideario que la alquimia. En una época en la que la ciencia y la religión no estaban desligadas la una de la otra, los elementos del misticismo se convirtieron en un aspecto importante de la alquimia. La figura mitológica de Hermes Trismegisto pasó a ocupar un lugar central en el misticismo alquímico, y así ha permanecido hasta nuestros días.

La alquimia era empírica y se basaba principalmente en la observación; también era sistemática, e incluso era científicamente útil hasta cierto punto, a falta de cualquier otra hipótesis que funcionara. Después de que el ser humano extrajera metales durante unos 7.000 años y posiblemente utilizara la (proto)alquimia como modelo explicativo durante otro tanto, la química moderna no se convirtió en una ciencia capaz de desafiar a la alquimia como modelo teórico hasta el siglo XVIII, gracias a las obras de, entre otros, Priestley, Scheele y, sobre todo, Lavoisier.

En mi biblioteca hay un volumen peculiar impreso en 1748, en plena era de las epifanías de la química que cambiarían de una vez por todas nuestra percepción de lo que son los materiales. En *Hydrologia,* el mineralogista sueco Johan Gotschalk Wallerius (1709-1795) presentó el orden sistemático de las aguas. Trató - hasta cierto punto en consonancia con Linneo, su contemporáneo y compatriota en la botánica- todas las aguas diferentes como órdenes y especies distintas entre sí, no sólo en calidad, sino en tipo. Según Wallerius, las dos primeras 'Masas' son las 'Aguas Generales' y las 'Aguas Minerales', cada una subdividida en diferentes 'Órdenes'. Lo que sigue es un sistema basado estrictamente en la observación: *Las aguas del aire* consisten en *agua líquida del aire:* a su vez el *rocío (rocío matutino, rocío vespertino, rocío del mediodía), la lluvia (llovizna, lluvia, aguacero, lluvia torrencial); luego varias aguas del aire congeladas: escarcha, granizo (granizo hueco, granizo plano, granizo inusual* y muchos otros), y la *nieve* (subdividida en diez tipos diferentes). El *hielo* pertenece, sorprendente pero lógicamente, a un orden diferente, el de las *aguas terrestres,* de las que hay *aguas terrestres en corriente,* como ríos y arroyos *terrestres en movimiento,* las *aguas terrestres atmosféricas, las aguas que suben y bajan* (pleamares y bajamares), las *aguas de acuíferos, las aguas de pantano, las aguas de lago, las aguas de manantial* y una subdivisión aparentemente interminable de todas las muchas aguas que se pueden observar en tierra.

La lógica de Wallerius se basa en el concepto de la transubstanciación. Cada clase diferente de agua se considera una especie distinta; no sólo se ha modificado en calidad, sino que ha cambiado de clasificación. Aunque está fundada en la observación -la alquimia es, como se ha

dicho, una tradición empírica- falla sólo, pero fatalmente, en la teoría. Para una mente moderna como la mía, un discurso científico defectuoso se transforma en las agudas observaciones de un poeta. La alquimia salta al reino de las metáforas, como siempre ha hecho.

En una época protocientífica, las fronteras entre la religión, la filosofía y la ciencia eran imprecisas, y reinaba la religión. Así pues, no es de extrañar que las ideas basadas en el misticismo teológico influyeran en la ciencia. Tanto Isaac Newton (1642-1727) como Johannes Kepler (1571-1630), que revolucionaron respectivamente la Física y la Astronomía, estuvieron mediatizados por la alquimia y el misticismo (por ejemplo, la numerología y la astrología). Uno de los grandes filósofos místicos del siglo XVII fue Robert Fludd (1574-1637), que en gran medida actuó en oposición a muchos movimientos de su época, incluyendo el nacimiento de la ciencia y Johannes Kepler, y que no se privó de desafiar a la teología en sus numerosas y voluminosas obras. No obstante, fue un hombre de proto-ciencia, un médico muy preparado, y su pensamiento era sistemático, basado en un fundamento tripartito de, por analogía, Lo Divino - El Hombre - El Mundo, o Luz Divina - El Hombre Espiritual - La Tierra. Macrocosmos y Microcosmos interactúan, el sol infunde espíritu al mundo, que también es sangre distribuida por el corazón del Hombre. En este proceso fisiológico (al fin y al cabo Fludd era médico) lo Divino actúa directamente en el cuerpo. Sus teorías se basaban en las enseñanzas de Paracelso (c. 1493-1541) y en su idea de que tres elementos, azufre, mercurio y sal, eran los cimientos de todo lo demás.

La obra quizá más conocida de Fludd, *Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris metaphysica, physica atque technica historia... (Historia de los dos mundos...,* 1617-18) es una presentación ricamente ilustrada de su cosmología. Se trata de una Teoría del Todo, que expone una presentación ontológica total de Dios, el Hombre y el Universo, sin dejar de lado los pormenores de la física, las matemáticas, la musicología, la geomancia, el arte, la fortificación, la estrategia, la balística y la astrología, por enumerar solamente algunos de los temas tratados. La base teórica consiste en la fusión que Fludd realiza entre el conocimiento racional y empírico, combinado con su perspectiva de una creación divina coherente y espiritualmente rica. Si alguien encarna la idea del hombre renacentista omnisciente y omnicompetente, es Robert Fludd.

El arte y la poesía pueden ser tan metódicos como la ciencia o la alquimia. Se podría decir que la poesía, al emplear la metáfora (y al interpretarse tradicionalmente a través de la analogía), es esencialmente una versión conceptualmente depurada de la alquimia. Tanto Fludd como Wallerius pueden leerse y entenderse ahora como poetas y mentes artísticas, y sus escritos pueden trasladarse a un nivel de analogía distinto del ámbito religioso-científico que inicialmente pretendía Fludd, o del material-científico que Wallerius tenía en mente. Fludd ha influido en artistas de hoy, como Anselm Kiefer e Inma Herrera, que hacen referencia directa a los escritos y la iconografía de Fludd en su propio arte.

En el arte del siglo XX, este interés por la alquimia se remonta a los círculos esotéricos de principios de siglo, que fueron importantes no sólo en el simbolismo, sino también en el modernismo. La alquimia tuvo mucho impacto en la teosofía, que a su vez influyó en artistas tan diversos como Wassily Kandinsky, Piet Mondrian e Hilma af Klint. Para muchos de los surrealistas, la alquimia se convirtió en otra vía para expandir la imaginación. Sin embargo, para todos ellos, la importancia radicaba más en la iconografía de la tradición alquímica que en los procesos de transubstanciación propios de la alquimia.

En cambio, los artistas de la generación posterior a la Segunda Guerra Mundial abrazaron la idea de que los materiales básicos podían convertirse en oro, tanto artística como económicamente. Yves Klein y Piero Manzoni veían en su trabajo un proceso alquímico. Yves Klein (1928-1962) se autodefinía como un alquimista, sosteniendo que sus obras materiales no eran más que las cenizas de su arte, mientras que Piero Manzoni (1933-1963) concebía toda su práctica como una forma muy directa de alquimia, en la que su firma escrita, su huella dactilar o, como es famoso, sus excrementos podían transformarse y venderse como arte. Su *Merda d'artista* (1961), una edición de 90 latas de heces secas del artista (de 30 gramos cada una), fue comercializada al precio equivalente diario del oro. Del mismo modo, expuso y vendió globos llenos de su aliento, y firmó maquetas y zócalos como obras de arte *(Sculture viventi,* 1961). Con Manzoni, el arte experimentó una suerte de elevación espiritual en la que las obras mantenían su aspecto visual y material, pero su verdadera esencia era conceptual e incluso espiritual, como si hubieran entrado en un nivel distinto de realidad. Cuando Dios ha muerto, sigue existiendo el Arte, y el artista se convierte en chamán, en mago, en sacerdote.

De Musica Mundana

El grabado de Inma Herrera *De Musica Mundana* (2023) reproduce una imagen del tercer libro del extenso tratado de Robert Fludd *Utrisque cosmi maioris....* (1617-18) de Robert Fludd, una sección de treinta páginas ilustradas dedicada a *De musica mundana,* la música mundana. A pesar del título, la imagen no muestra ningún instrumento musical, ni ninguna notación ni ningún elemento asociado con la música. En cambio, se trata de un diagrama en el que un círculo parcialmente negro en la parte inferior representa la Tierra *(Terra),* con una columna cónica que se eleva y en la que están marcados, en orden ascendente, el Agua *(Aqua),* el Aire *(Aer)* y el Fuego *(Ignis)*. Es uno de los muchos diagramas que explican la visión cósmica de Fludd, en la que los mismos principios se aplican de manera universal: al orden cósmico, al cuerpo humano y, por supuesto, también a la música. La música debe entenderse en un contexto más amplio, comenzando ya con la creación, cuando (según Fludd) Dios separó la luz de las tinieblas. Esta dicotomía constituye el fundamento de todo. Fludd concibe el principio del mundo como un instrumento musical, un monocordio (una sola cuerda tensada sobre una caja de resonancia), que se reproduce también en el libro. Se adentra en grandes detalles musicales y matemáticos, mayores de los que pueden tratarse aquí. No obstante, es importante señalar que Fludd no era ni mucho menos el único que buscaba las raíces de la música en las estructuras fundacionales de la creación (o viceversa): Johannes Kepler dedicó gran parte de su carrera científica a explorar la *Musica Universalis* o Armonía de las Esferas, la relación matemática entre las órbitas y proporciones de los planetas conocidos, que se entendería en correlación con la teoría musical. La idea de un orden musical fundamental subyacente a la lógica y a la mecánica del Universo fue transmitida por Pitágoras en la antigüedad griega. Lo particular para Fludd es que el concepto "mundano" no es negativo ni opuesto a lo divino. Ambos se amalgaman en uno, ya que la luz divina irradia a través del hombre y del mundo.

Al igual que las analogías se encuentran en el corazón de la alquimia, incluida la visión cósmica de Robert Fludd del lugar del hombre en la creación como una cuerda que vibra entre la Tierra y lo Divino, entre la luz y la oscuridad, la obra de Inma Herrera -creo- conduce a una analogía entre estas ideas, una forma más general de espiritualidad y creación artística. El diagrama de Fludd de *Musica Mundana* se convierte en una visualización de la lucha humana por la armonía y la integridad, y de la lucha de la artista por una forma de verdad, una expresión de visión artística, aunque sea transitoria.

A su manera, Fludd y otros alquimistas, si no estaban cerca de la verdad, al menos comprendían que las leyes esenciales, aunque invisibles, regían el mundo visible y tangible. La obra de Herrera *One Meter Compass (Brújula de un metro)* (2023) ofrece una representación visual de cómo se manifiestan las fuerzas externas e internas de los cuerpos físicos. La pesada materialidad de la obra es evidente, al igual que lo es el marcado contraste entre una base tosca de mineral de calcopirita/cubanita y el tono rojo cálido de una barra de cobre que se balancea sobre la masa gris de mineral. Por supuesto, no se trata de una brújula funcional, sino de una relación a la vez poderosa y frágil entre materiales íntimamente vinculados: la calcopirita es un mineral de cobre común, mientras que la cubanita es un mineral derivado de la calcopirita

que se encuentra en minerales magmáticos. La barra y la masa tienen el mismo origen; juntos, aunque sea temporalmente, son uno. Inseparables, separables; sólidos y en un equilibrio delicadamente frágil.

De manera general, los dos grandes grabados *Water Was an Idea (El agua era una idea)* y *Thus Was Fire Born (Así nació el fuego)* (ambos aguafuertes sobre papel, 2023) también se relacionan con la teoría fundamental de los cuatro elementos y con el diagrama de Fludd de la música terrenal, *De Musica mundana.* El agua y el aire se elevan hacia el fuego, y en estos grabados las mismas líneas ondulantes y oscilantes (similares a una *aurora borealis)* se mueven por el papel, aunque en ángulos diferentes y coloreadas de forma distinta en las dos obras. La primera está impresa únicamente en negro; la otra, en marrón sepia, ha sido coloreada muy ligeramente en tonos amarillentos. La inspiración de estos dibujos ondulados es la forma en que se marca el 'agua' en los diagramas de Fludd. Aquí las líneas son también como cardiogramas, registrando los latidos de un corazón, o un diagrama que documenta los movimientos sísmicos. De nuevo nos enfrentamos a signos procedentes de la tradición científica, pero aplicados a un misterio más amplio y universal. Este equilibrio entre lo concreto y lo intangible es un tema recurrente en la obra de Herrera, representando un paseo por un precipicio con la mirada atenta.

Un Mundo de Cristal

Imaginad un mundo totalmente cristalizado, un mundo en el que cada piedra, cada árbol, cada ser vivo se ha convertido en transparencia cristalina; en una belleza pura... y al mismo tiempo, en muerte. Es un mundo helado, aunque la temperatura tenga poca relevancia.

Esta es la visión que subyace en la novela de J G Ballard *El mundo de cristal* (1966). El libro está ambientado en Camerún, África, donde el médico Edward Sanders, y la comunidad que le rodea experimentan una cristalización progresiva de la selva y de los seres vivos. Existe para ello una explicación científica, aunque de escasa relevancia en la narración, ya que se trata más de un drama sobre las decisiones existenciales a las que se enfrentan los personajes que lo protagonizan. La cristalización envuelve los cuerpos poco a poco, como la lepra; no es de extrañar que una colonia de leprosos busque la jungla para evitar que sus cuerpos sigan descomponiéndose en esa suspensión permanente de la vida en forma de cristalización. Otras personas deciden abrazar su muerte en la belleza; finalmente, también Sanders se une a estos últimos en la selva.

La novela de Ballard utiliza analogías más que hechos científicos. La lepra, antaño incurable, se apodera de los cuerpos, transformándolos miembro a miembro; la enfermedad de Alzheimer se extiende en el cerebro casi como una cristalización, pero sin gracia ni belleza. La metáfora de Ballard difiere de estas horribles enfermedades humanas, pero no por ello es menos letal: el mundo de cristal es de una belleza asombrosa, fascinante y brutal, transparente y fuera del alcance del tiempo; no es ni vida ni muerte, es una suspensión de ambas.

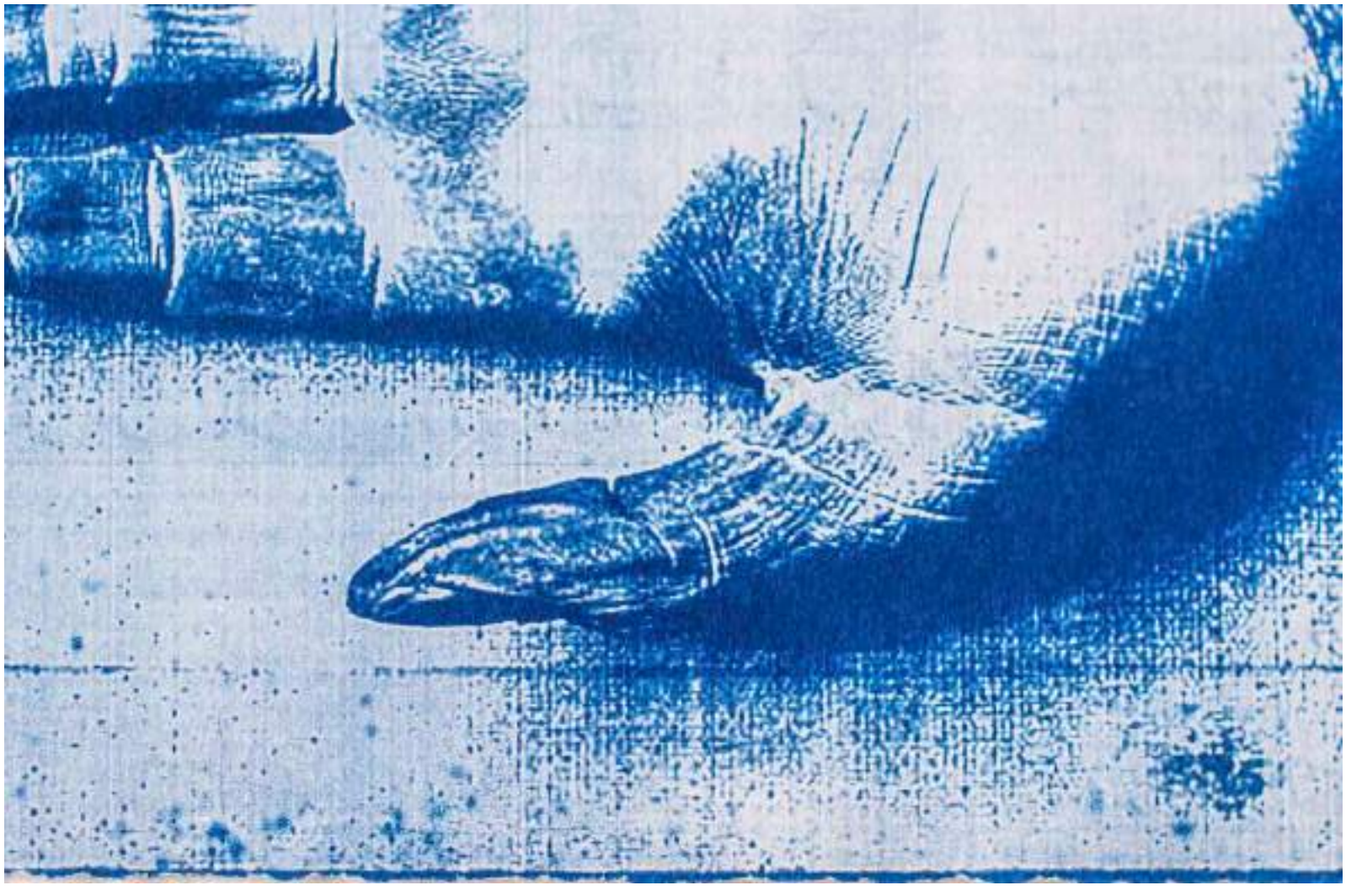
When Chaos Radiates its Essence (Cuando el caos irradia su esencia) (2023), de Inma Herrera, es un mundo de cristal. La instalación consta de espirales de cobre recubiertas de cristales de sulfato de cobre intensamente azules. El proceso de fabricación es simple química; el resultado es de una belleza fría e inmensa. Una vez más, los dos elementos son en parte el mismo, el cobre, pero en compuestos químicos distintos. Los cristales cubren las espirales como una proliferación, un coral, y responden al entorno casi como un organismo, cambiando su tono de color azul intenso según la humedad circundante. El sulfato de cobre es venenoso; belleza y muerte forman una alianza como tantas otras veces.

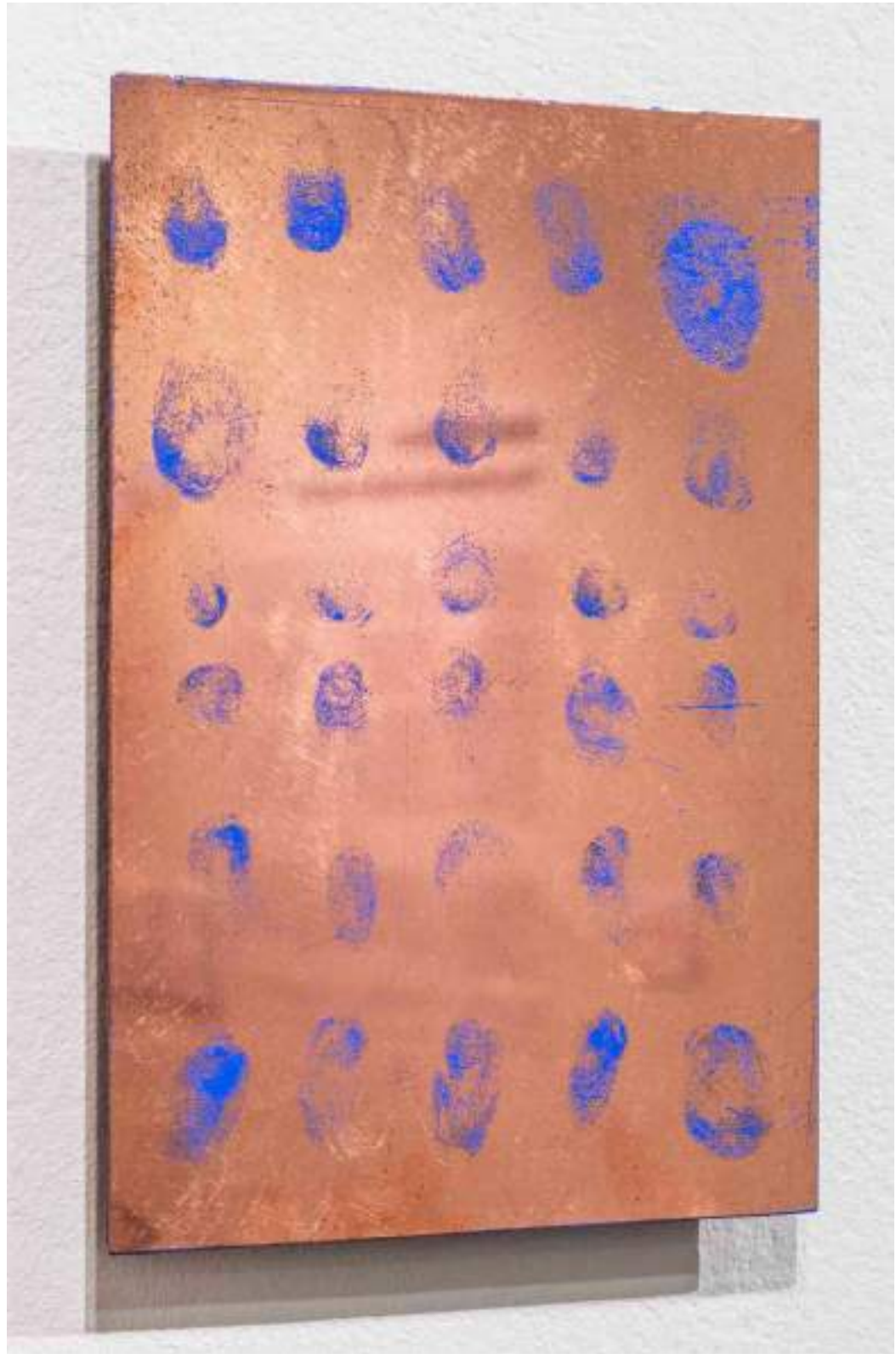
¿Representa esto los primeros pasos de Sanders en la selva, hacia una suspensión de la existencia por un estado perpetuo de la belleza? Hay algo aterrador en estos cristales, la forma en que colonizan el cobre como un organismo invasor. Otra obra, *Crystallized by Magnetism (Cristalizado por magnetismo)* (2016-2023, cianotipo sobre papel), muestra la imagen de la palma levantada de una mano impresa en azul cian. Es un gesto de detención -¡alto aquí! - o de saludo; pero el espécimen privado de una conexión corporal es también un signo de muerte. La imagen original procede de los experimentos del médico Gaston Durville (1887-1971, más famoso por haber introducido el naturismo entre los franceses) para momificar partes del cuerpo humano exponiéndolas al magnetismo. Aquí se erige como otro signo visual, nacido de los márgenes de la investigación y la especulación científicas, representando la búsqueda de controlar el cuerpo incluso después de la muerte, sobreviviendo no tanto como un recordatorio de su fracaso sino como una enigmática indicación al espectador. Al mismo tiempo, el color azul indica algo tóxico. Toca, pero no toques. No obstante, las manos son también los instrumentos de un grabador, manos que manipulan la plancha de cobre y el papel sobre el cual se realiza la impresión.

Esta conexión se hace aún más clara en otra pieza, ocasionalmente colocada a su lado. Se trata de una placa de cobre con huellas dactilares grabadas, *Lustrous touch (Tacto lustroso)* (2023). La superficie de cobre se ha pulido casi hasta el punto de convertirse en un espejo; el reflejo del espectador se integra en la obra. Al igual que la mano, levantada como una especie de saludo, estas huellas digitales ofrecen literalmente un toque humano, como si pudiéramos colocar las yemas de nuestros propios dedos sobre ellas. Superficie con superficie, piel con piel.

El arte de Inma Herrera es simultáneamente sensual e intelectual, tradicional y rupturista. Por un lado, es una exploración de la ciencia -o del eterno conflicto del ser humano por comprenderse y controlarse a sí mismo, a su entorno, sea próximo o lejano y al Universo- y, por otro, es también una profunda indagación en los métodos y tradiciones artísticos, y una ruptura radical con cualquiera de esos confines. Su radicalismo artístico es sutil, sólo se revela una vez que uno se da cuenta de cómo trabaja metódicamente, alrededor y más allá de lo conocido, para explorar lo desconocido, que es una forma diferente de conocimiento: en cierto modo, verbalmente esquivo, pero también más cercano al corazón, a la intuición basada en la observación que debemos utilizar cuando carecemos de otra guía.

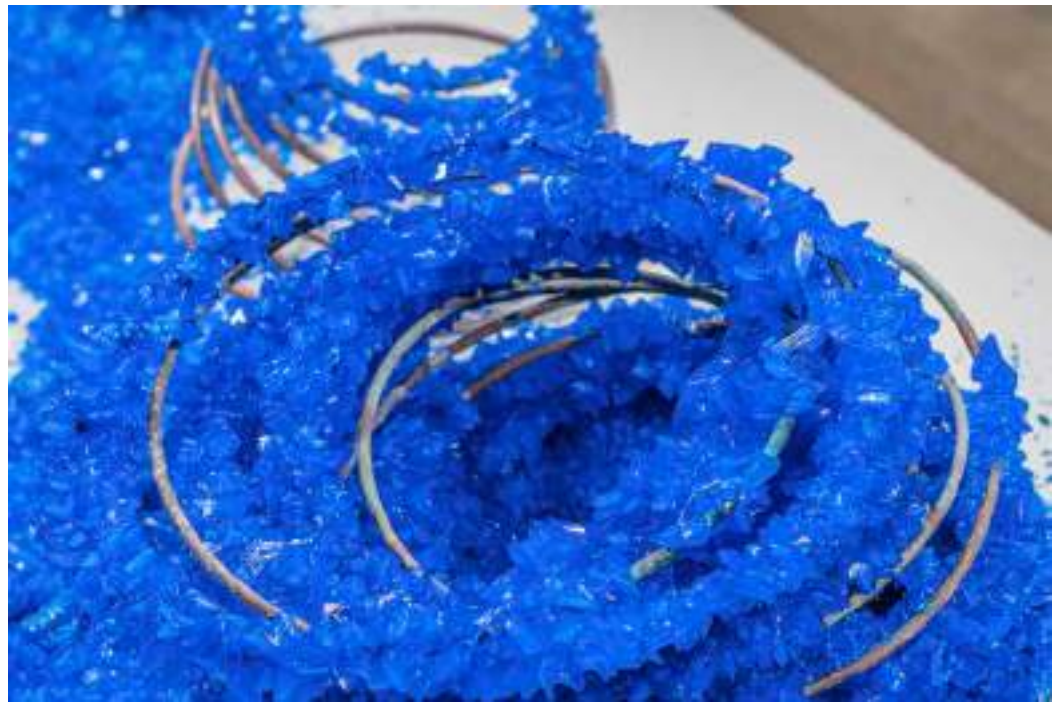




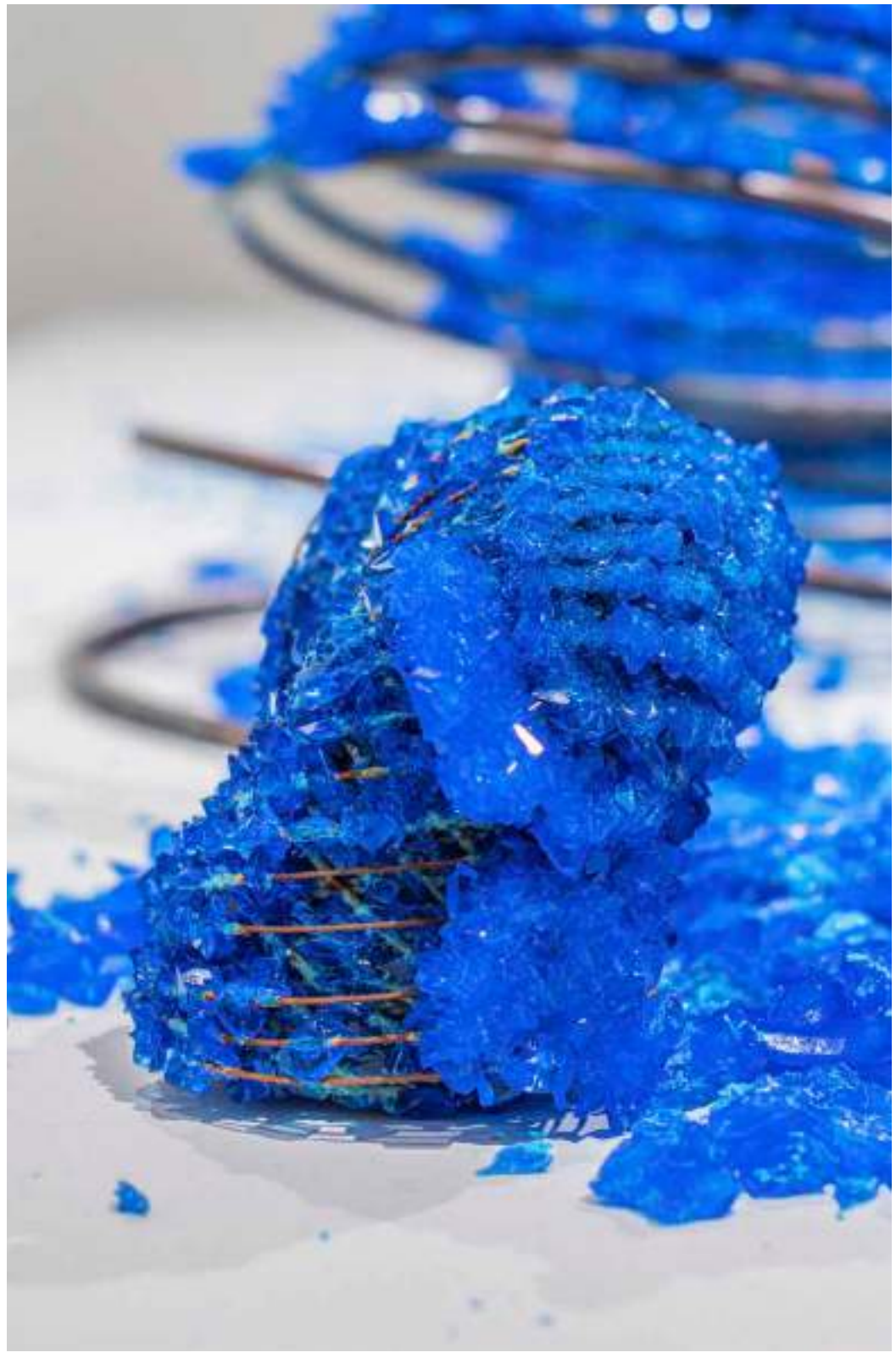








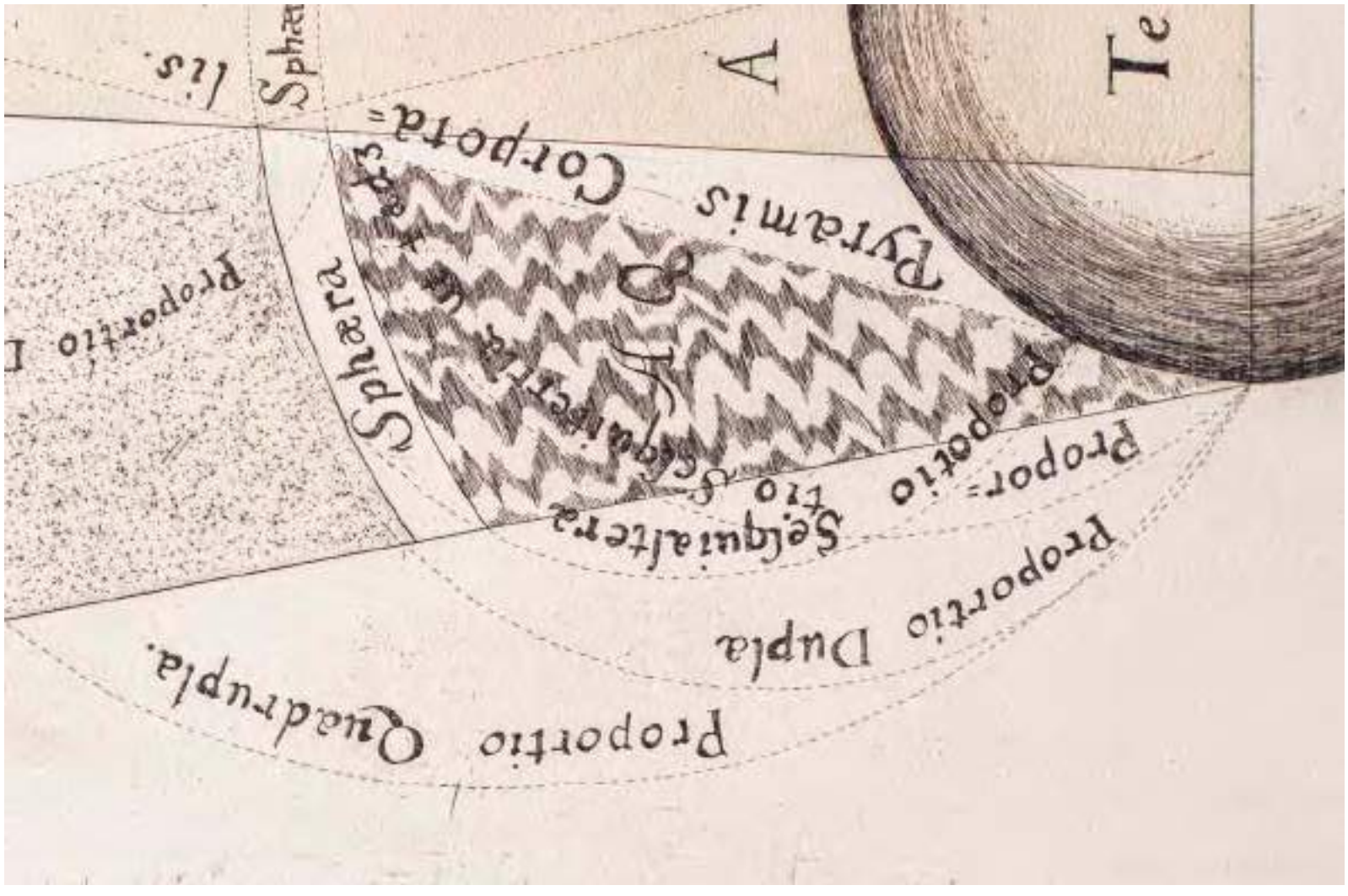











Proportio Quadrupla.
Proportio Dupla
Sequialtera
Proportio
Pyramis
Corpora=
Sphæra
Proportio





ALCHEMICAL MYSTERIES. HAM - HELSINKI ART MUSEUM.

ALCHEMICAL MYSTERIES
MISTERIOS ALQUÍMICOS

Juha-Heikki Tihinen

Inma Herrera's exhibition *They Change their body into spirit*[1] is an intriguing study of the qualities of copper and an alchemical experiment in the context of contemporary art practice. Herrera has created a material continuum which is based on the different states of copper. This element looks very different in the form of blue crystals, as compared to what copper bars look like. By showing the many variations of one material Herrera concretises the ancient occult principle that everything is one.

Herrera writes about her use of copper in the following way: *"Nestled among the group of transitional metals, copper transcends its role as a mere trace element that maintains the balance of the human body. It stands as one of the earliest metals harnessed by humanity to craft tools and utensils. Today, copper continues to serve us as a conduit for electricity and a safeguard for transporting water."*[2] In the quotation Herrera combines different spheres of life and expresses how her current project is a continuation of her earlier projects, which treated printmaking as a category of thinking and a kind of materialistic philosophy. In her current project copper is both a material and metaphysical foundation which she treats in multifaceted ways.

Herrera wrote in her MFA-thesis in 2017: *"Here, the chosen technique is not only a means to an end, but the end itself to self-reflect on its possibilities and its connections with the manual work. From a phenomenological point of view, the exploratory movement requires the experience of movement, the attention to tactility... Getting a grip, literally and metaphorically speaking, becomes here the central interest of the project. To hold, to touch and to perceive things through the touch implies both a physical phenomenon and a mental category, so to speak. And this idea is put in context with the tradition of the etching technique, with its history through some of the master figures of etching, but also with some of its tools. It proposes, as well a rupture and to disobeying the rules by dropping the tools and liberating the hands. They can now become the main apparatus that will be in contact with the raw materials."*[3]

As the preceding quotation shows, the artist's interest has for a while been in a process where tradition and crafts meet materiality. This also applies to *They Change their Body into Spirit*. The name of the exhibition brings out the idea of mystical transformation. The alchemical traditions discuss different transformations: one of the most well-known is the idea of turning a material into another, e.g., making gold from less valuable substances. The existence of *prima materia* (prime matter), the base of all matter and a core concept in alchemy, makes this transformation possible. Prime matter is also essential to everything and needed for creating the philosopher's stone which can be used to turn alloys into noble metals, e.g., gold. Both copper and gold have been used before iron or even bronze.

Herrera has been working with both sculpture and moving image in an intriguing fashion for some time now. Her video about melting copper creates an experience of how ancient and contemporary things blend. It feels like being in the workshop of Hephaestus without ever leaving the world of today. The same thing happens when looking at Herrera's stalactites, which can be seen in the form of sculptures, metal and found objects at exhibitions. Again, her art works exist in different realities at the same time.

Prints and Images

Inma Herrera has been working for a while in the context of printmaking by commenting on the history of printmaking and by interpreting the printmaking process. French philosopher Georges Didi-Huberman writes about prints in a way which is useful in order to understand how her pieces work: *"Empreintes now appear in their own right, at very least, as anachronistic 'things' – they are clearly a visual and tactile 'evocative present' of a past that continues to 'work' and transform the substrate in which it has left its mark."*[4] In her artistic

processes, Herrera has been celebrating the capability of prints to present past processes in material form. She has also shown how the logic of printmaking can be used for or combined with other mediums than prints.

She belongs to the group of printmakers who readily regard the print as, to borrow the words of Didi-Huberman, a dialectic image. He writes: *"I would say that an empreinte is a 'dialectical image', an explosion of all the above: something that is as related to contact (a foot sinking into the sand) as it is to loss (the absence of the foot in its impression); it is as related to contact with loss as it is to loss of contact. This explosion forces us to rethink certain temporal models in the case of empreintes."*[5]

In the past Herrera has made references to the history of printmaking by creating parallels to images in art history. In recent years, her pieces have started to express a more relaxed attitude towards art historical references. Her earlier works were often paraphrases, whereas her references currently are in the style of free interpretations or modulations. This might be the reason why it seems like her working method has changed from analytical to hermeneutical. After having previously made precise references to the history of printmaking, her pieces have now become poetic and playful interpretations of the history and philosophy of printmaking. In this respect her relation to e.g., alchemical processes resemble Marcel Duchamp's (1889-1968) playful way of making references, rather than the occult and alchemy. The way she uses an idea from British alchemist Robert Fludd's (1574-1637) book *Utriusque Cosmi* (1617) in her exhibition is a good example. The symbols of water and fire which appear in this historical publication are used in the artist's prints. Simultaneously Herrera updates classical alchemical symbols to contemporary art practice, and with her gesture makes a holistic worldview into an ecological understanding. If the 16th century alchemists were interested in finding ways to make gold, are contemporary holistic thinkers instead keener to understand ecosystems and the world as a whole?

In his extensive study of Marcel Duchamp's occult activities, art historian John F. Moffitt refers to French occultist Éliphas Lévi's ideas of two Hermetic operations: *"there are two Hermetic operations, the one spiritual, and the other material, and these are mutually dependent."*[6] Lévi's idea is very similar to Herrera's idea of a continuum in the different states copper: all with a different appearance, even though they are basically the same thing. The variations of colour and form in copper create a parallel universe for different medias which Herrera uses in her exhibition. Prints, installations, and videos strengthen the impression of variation and in a way make us more surprised when we realise that there is copper everywhere. In this way we become familiar with the idea that we must have a deeper understanding of things, not only concentrate on what things look like but also understand what they are.

Cooking with alchemy

British artist Leonor Carrington's (1917-2011) interest in alchemy has been compared to cooking, both in association with the concept of feminine tasks and as a metaphor for the hermeneutic process[7]. Cooking is also a process where different matters are combined, treated in special ways and as a result transformed into something else. This makes cooking a kind of everyday alchemy, or chemistry if we use the contemporary term. It is important to understand the central role of alchemy in the history of chemistry.[8]

Herrera uses a copper pot to hold crystals in her installation *Celestial Vessel.* With this gesture she is playing with the idea of an alchemist or a witch who is creating mystical substances or trying to create the philosopher's stone. She reveals how everyday things can hold magical treasures. Her message could be read in the following way: *"Look deeper, look closely, in order to seek a deeper understanding."* The idea of studying something closely fits in with the task of an artist, a scholar, or a mystic. All these different areas of pursuit of knowledge share the common idea of how important it is to carefully study things. Herrera's pieces always offer the possibility to study. Her artistic gestures guide observers to meet the pieces in all of their complexity.

The artist's artwork celebrates the tradition and strategies of printmaking in a way which highlights the encounter with the idea of the original and the printed image. In this way she makes us understand the duplexity of printmaking and how she can find her own ways to playfully operate within the printmaking process. At the same time, mastering the process can be seen in terms of variation and combination. These are also present in the art of alchemy or cookery. Both printmaking and cookery can be understood as genres which comment on basic things and ideas, things that are fundamental to our existence or comprehension.

The Secrets of Colour

In her newest pieces, Herrera has been using copper sulfate crystals which have a very distinctive blue colour. By using sulfate crystals in her art, she has introduced a colour to the usually black and white history of printmaking. The colour blue has been associated with truth or wisdom, and Herrera uses this colour as a means to heighten our admiration and wonder. As part of her pieces, blue becomes something we admire and are drawn to. It symbolises the seeking of truth or the eternal quest of wisdom. In this sense, blue seems to concretise the alchemical project which Herrera is working on.

Blue is a striking addition to Herrera's colour scheme, such as in the form of blue crystals in a pot or as glowing coals on a pedestal. The crystals seem to have a light of their own, some kind of inner power one can feel by just seeing it. Blue turns into something which could describe an artistic or alchemical process: something that brings out our curiosity and makes us continue with our pursuits. Blue becomes a symbol of something which attracts us but cannot be reached. Blue is the colour of the eternal dream. All of these aspects make this specific colour an excellent companion to Herrera's alchemical interests.

In Herrera's oeuvre blue is a sort of metaphor of the constant seeking, which is always present in artistic activities, but not merely as a sign of intellectual pursuit, as it also carries the understanding of subjectivity and emotionality in colour. Blue is a passionate and deeply personal colour, an unattainable matter. We both see and feel the beauty and effects of blue, but the ultimate meaning of blue is out of reach. In this respect, blue can be understood in the terms of a traditional blue pigment, lapis lazuli, so rare and expensive that it was used as sparingly as gold. It was reserved for the most important parts of the painting, such as the dress of Virgin Mary.

In her new work Inma Herrera shows how it is possible to create an artistic universe which holds the spectator under its spell, by appealing both with intellectual aspects and sensuous beauty. This combination is extremely rare, and also the reason why the spectator is highly affected by her works of art. In this respect, Herrera's alchemical pursuits seem to be very successful. The artist has created an enchantment which the audience enjoys in many ways. Already in her MFA thesis Herrera wrote these words, most suitable as a conclusion: "In the same way, as we can remake the embodied *Imago,* we can gain awareness of the mental *Imago* and remodel the body to make it feel again, to awaken it from the self-provoked state of inertness."[9]

La exposición de Inma Herrera *They Change their Body into Spirit (Transforman su cuerpo en espíritu)*[1] es un intrigante estudio de las cualidades del cobre y un experimento alquímico en el ámbito de la práctica artística contemporánea. Herrera ha diseñado un continuo material, basado en los distintos estados del cobre. La apariencia de este elemento varía significativamente, cuando se presenta en forma de cristales azules, en comparación con la apariencia de una barra de cobre. Al ofrecer las múltiples variaciones de una misma sustancia, Herrera materializa el antiguo principio esotérico de que todo es uno.

Herrera describe su empleo del cobre de la siguiente manera: *"Endavado en el grupo de los metales de transición, el cobre trasciende su papel de mero oligoelemento que mantiene el equilibrio del cuerpo humano. Es uno de los primeros metales utilizados por la humanidad para fabricar herramientas y utensilios. Hoy, el cobre continúa sirviéndonos como conductor de la electricidad y de salvaguardia para el transporte de agua"*[2]. En la cita, Herrera fusiona varias esferas de la vida y expresa cómo su proyecto actual es una extensión de los anteriores, que trataban el grabado como una categoría de pensamiento y una especie de filosofía materialista. En su proyecto en curso, el cobre es tanto un fundamento material como metafísico, abordado de maneras diversas. Herrera, en su tesis de Máster de Bellas Artes de 2017, escribió: *"Aquí, la técnica elegida no es sólo un medio para un fin, sino el fin mismo, para autorreflexionar sobre sus posibilidades y sus conexiones con el trabajo manual. Desde un punto de vista fenomenológico, el movimiento exploratorio requiere la experiencia del movimiento, la atención a la tactilidad... Agarrar, hablando tanto literal como metafóricamente, se convierte aquí en el interés central del proyecto. Sostener, tocar y percibir las cosas a través del tacto implica tanto un fenómeno físico como una categoría mental, por así decirlo. Y esta idea se pone en contexto con la tradición de la técnica del aguafuerte, con su historia a través de algunas de sus figuras maestras, pero también con algunas de sus herramientas. Propone, además, una ruptura y un desafío a las normas, soltando las herramientas y liberando las manos. Éstas pueden convertirse ahora en el principal medio de contacto con los materiales en bruto"*[3].

Como se muestra en la cita previa, hace tiempo ya que el interés de la artista se centra en un proceso en el que la tradición y la artesanía se encuentran con la materialidad. Este enfoque también es aplicable a *They Change their Body into Spirit*. El título de la exposición sugiere la idea de transformación mística. Las tradiciones alquímicas exploran distintas transformaciones: una de las más conocidas es la idea de convertir un material en otro, por ejemplo, generar oro a partir de sustancias menos valiosas. La existencia de la *materia prima*, la base de toda materia y concepto central de la alquimia, hace posible esta metamorfosis. La materia prima también es esencial para todo y necesaria para la creación de la piedra filosofal, que puede utilizarse para convertir aleaciones en metales nobles, por ejemplo, oro. Tanto el cobre como el oro se han utilizado antes que el hierro o incluso el bronce.

Durante un período considerable, Herrera se ha involucrado, de manera intrigante, en la combinación de escultura e imagen en movimiento. Su vídeo sobre la fundición del cobre brinda una experiencia de cómo se combina lo antiguo y lo contemporáneo. Evoca la sensación de estar en el taller de Hefesto sin salir del mundo actual. Este mismo efecto se advierte al contemplar las estalactitas de Herrera, que se presentan en forma de esculturas, metal y objetos encontrados en exposiciones. Una vez más, sus obras de arte existen simultáneamente en diferentes realidades.

Grabados e Imágenes

Inma Herrera ha estado trabajando durante mucho tiempo en el contexto del grabado, divulgando su historia e interpretando su proceso. El filósofo francés Georges Didi-Huberman escribe sobre el grabado de una manera que resulta útil para entender cómo funcionan sus piezas: *"Los empreintes aparecen ahora por derecho propio, como mínimo, como 'cosas' anacrónicas - son daramente un 'presente evocador' visual y táctil de un pasado que sigue 'trabajando' y transformando el sustrato en el que ha dejado su huella"*[4]. En sus procesos artísticos, Herrera celebra la capacidad de los grabados para presentar procesos pasados, de forma tangible. También ha demostrado cómo la lógica del grabado puede utilizarse o combinarse con otros medios distintos, además de los propios grabados.

Ella pertenece al gremio de profesionales que considera el grabado, en palabras de Didi-Huberman, como una imagen dialéctica. Escribe: *"Yo diría que un empreinte es una 'imagen dialéctica', una explosión de todo lo anterior: algo que está tan relacionado con el contacto (un pie hundiéndose en la arena) como con la pérdida (la ausencia del pie en su impresión); está tan relacionado con el contacto con la pérdida, como con la pérdida del contacto. Esta explosión nos obliga a revisar ciertos modelos temporales en el caso de los empreintes"*.[5]

En el pasado, Herrera ha hecho referencias a la historia del grabado creando paralelismos con imágenes de la historia del arte. En los últimos años, sus obras han empezado a expresar una actitud más relajada hacia las referencias históricas del arte. Mientras que sus trabajos anteriores eran a menudo paráfrasis, en la actualidad sus referencias actuales son interpretaciones libres o modulaciones. Esto podría explicar por qué su método de trabajo ha pasado de ser analítico a hermenéutico. Después de haber abordado exhaustivamente la historia del grabado en etapas anteriores, sus obras adoptan ahora interpretaciones poéticas y lúdicas de la historia y la filosofía del grabado. En este sentido, su relación con, por ejemplo, los procesos alquímicos, se asimila más al enfoque divertido del artista Marcel Duchamp (1889-1968), a la hora de referenciar las cosas más allá de lo esotérico y la alquimia. Esto se ejemplifica en la forma en que utiliza en su exposición una idea del libro *Utriusque Cosmi* (1617) del alquimista británico Robert Fludd (1574-1637). Los símbolos del agua y del fuego, presentes en esta publicación histórica, aparecen en los grabados de la artista. Al mismo tiempo, Herrera adapta los símbolos alquímicos tradicionales a la práctica del arte contemporáneo, y con su gesto, convierte una percepción integral del mundo en una comprensión ecológica. Si bien los alquimistas del siglo XVI buscaban formas de fabricar oro, ¿están más interesados los pensadores holísticos contemporáneos en comprender los ecosistemas y el mundo en su conjunto?

En su extenso estudio sobre las actividades esotéricas de Marcel Duchamp, el historiador del arte John F. Moffitt menciona las ideas del ocultista francés Éliphas Lévi sobre las dos operaciones herméticas*: "hay dos operaciones herméticas, una espiritual y otra material, y dependen la una de la otra"*.[6] La concepción de Lévi se asemeja mucho a la de Herrera, de un continuo en los diferentes estados del cobre: todos con una apariencia distinta, aunque en esencia sean la misma cosa. Las variaciones de color y forma en el cobre crean un universo paralelo para los diferentes medios que Herrera emplea en su exposición. A través de los grabados, las instalaciones y los vídeos se refuerza la impresión de variación y, en cierto modo, nos sorprende más al percatarnos de que hay cobre por todas partes. De este modo, nos familiarizamos con la idea de que debemos tener un conocimiento más profundo de las cosas, no sólo centrarnos en su aspecto, sino también comprender su naturaleza.

Cocinar con la alquimia

La fascinación de la artista británica Leonor Carrington (1917-2011) por la alquimia se ha comparado con la cocina, tanto en relación con las labores asociadas a lo femenino como en calidad de metáfora del proceso hermenéutico.[7] La cocina implica también un proceso en el que se combinan diferentes elementos, se manipulan de formas especiales y, como resultado, se transforman en algo nuevo. Esta analogía convierte a la cocina en una especie de alquimia cotidiana, o química, si utilizamos el término contemporáneo. Es importante comprender el papel central que la alquimia ha desempeñado en la historia de la química.[8]

En su instalación *Celestial Vessel (Vasija Celestial),* Herrera utiliza una olla de cobre para contener cristales. Con este gesto evoca la imagen de un alquimista o un brujo que mezcla sustancias místicas o que intenta crear la piedra filosofal. Revela cómo las cosas cotidianas pueden contener tesoros mágicos. Su mensaje se podría interpretar de la siguiente manera: *"Mira con más detalle, mira más de cerca, para alcanzar una comprensión más profunda."* La tarea de estudiar meticulosamente se relaciona con el trabajo de un artista, un erudito o un místico. Todas estas diferentes áreas de la búsqueda de la sabiduría comparten la idea común de lo importante que es examinar las cosas con detenimiento. Las obras de Herrera siempre ofrecen la posibilidad de estudiar. Su gestualidad artística guía a los observadores al encuentro de las piezas en toda su complejidad.

La obra de la artista celebra la tradición y las estrategias del grabado de una manera que resalta el encuentro con la idea del original y la imagen impresa. Esto nos permite comprender la duplicidad del grabado y cómo ella puede experimentar de forma creativa, dentro de ese proceso. Al mismo tiempo, el dominio del método puede entenderse en términos de variación y combinación. Este concepto también está presente en disciplinas como la alquimia o la cocina. Tanto el grabado como la cocina pueden ser considerados como géneros que exploran aspectos e ideas básicas, elementos que son fundamentales para nuestra existencia o comprensión.

Los Secretos del Color

En sus más recientes creaciones, Herrera ha incorporado cristales de sulfato de cobre, que tienen un tono azul muy característico. Al utilizar cristales de sulfato en sus obras, ha introducido un matiz de color en la historia monocromática del grabado. El color azul se asocia con la verdad o la sabiduría, y Herrera lo utiliza para aumentar nuestra fascinación y asombro. En sus creaciones, el azul se transforma en algo que nos cautiva y nos atrae. Simboliza la búsqueda de la verdad o la eterna búsqueda de la sabiduría. En este sentido, el azul parece plasmar el proyecto alquímico en el que trabaja Herrera.

El azul se asienta como una adición llamativa, dentro del conjunto cromático de Herrera, tanto en forma de cristales azules dentro del recipiente, o como carbones incandescentes sobre un pedestal. Los cristales parecen emanar luz propia, una especie de poder interior que se siente simplemente al contemplarlos. El azul adquiere una cualidad que podría describir un proceso artístico o alquímico: algo que despierta nuestra curiosidad y nos impulsa a proseguir con nuestras búsquedas. El azul se convierte en símbolo de una atracción inalcanzable. El azul es el color del sueño eterno. Todos estos aspectos hacen, de este color específico, un aliado perfecto para los intereses alquímicos de Herrera.

En la obra de Herrera, el azul es una especie de metáfora de la búsqueda constante, que siempre se manifiesta en las actividades artísticas, pero no sólo como signo de iluminación intelectual, ya que también conlleva la comprensión de la subjetividad y la emocionalidad del color. El azul es un color apasionado y profundamente personal, una materia inalcanzable. Vemos y sentimos la belleza y los efectos del azul, pero su significado más profundo está fuera de nuestra comprensión. En este sentido, el azul puede compararse con el lapislázuli, un pigmento tradicional tan escaso y valioso que se utilizaba con tanta moderación como el oro. Se reservaba para realzar las partes más significativas del cuadro, como el vestido de la Virgen María.

En su nueva obra, Inma Herrera demuestra que es posible crear un universo artístico que cautive al espectador, apelando tanto a los aspectos intelectuales como a la belleza sensual. Esta fusión es extremadamente infrecuente, y también la razón por la que las obras de arte de la artista impactan tanto en el espectador. En este sentido, las investigaciones alquímicas de Herrera parecen ser muy exitosas, ya que ha logrado crear un encanto que el público disfruta de muchas maneras. Ya en su tesis de Máster en Bellas Artes, Herrera escribió estas palabras, muy adecuadas como conclusión: "Del mismo modo que podemos rehacer, la *Imago* encarnada (imagen como cuerpo – imagen impresa), podemos tomar conciencia de la *Imago* mental (la imagen como idea) y reconstruir el cuerpo (tanto imagen impresa o como presencia humana) para hacerlo sentir de nuevo, para despertarlo del estado autoimpuesto de inercia." [9]

1. Exhibition was held in HAM gallery in Helsinki 30.9.-12.11.2023.
2. Herrera 2023.
3. Herrera 2017, 103.
4. Didi-Huberman 2018: 186.
5. Didi-Huberman 2018 188.
6. Moffitt 2003, 41. Refers to Lévi's Transcendental Magic 1854-1856
7. Alberth 2010: 60.
8. What goes with alchemy and chemistry, is similar to the psychology and the parapsychology which partially share the same history.
9. Herrera 2017, 49.

1. La exposición se celebró, en la galería HAM de Helsinki, desde el 30 de septiembre hasta el 12 de noviembre de 2023.
2. Herrera 2023.
3. Herrera 2017, 103.
4. Didi-Huberman 2018: 186.
5. Didi-Huberman 2018 188.
6. Moffitt 2003, p. 41. Se refiere a la obra Transcendental Magic de Lévi (1854-1856).
7. Alberth 2010: 60.
8. Lo que comparten la alquimia y la química es parecido a la psicología y la parapsicología, que en parte comparten la misma historia..
9. Herrera 2017, 49.

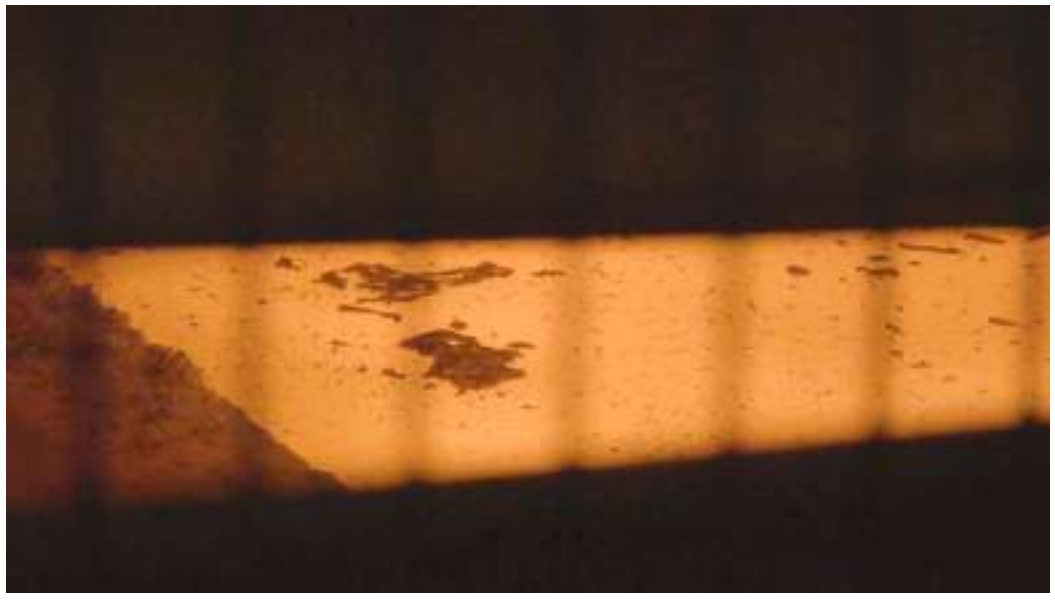
Sources:
https://www.instagram.com/inma_herrera
Herrera, Inma 2017: *Enchanted. On the need of getting a grip*. MFA thesis (113 pages). Academy of Fine Arts. Uniarts Helsinki, Helsinki.
Literature:
Alberth, Susan L. 2010: *Leonora Carrington: Surrealism, Alchemy and Art.* Lund Humphries 2010, Aldershot.
Didi-Huberman, Georges 2018 (1997): *Opening up an anachronistic point of view.* Translated by Miranda Stewart. *In Perspectives on printmaking: Critical writing since 1986.* Edited by Pelzer-Montada, Ruth. Manchester University Press. Manchester.
Moffitt, John F. 2003: *Alchemist of the Avant-Garde. The Case of Marcel Duchamp.* State University of New York Press, Albany.

Fuentes:
https://www.instagram.com/inma_herrera
Herrera, Inma 2017: *Enchanted. On the need of getting a grip*. MFA thesis (113 pages). Academy of Fine Arts. Uniarts Helsinki, Helsinki.
Literatura:
Alberth, Susan L. 2010: *Leonora Carrington: Surrealism, Alchemy and Art.* Lund Humphries 2010, Aldershot.
Didi-Huberman, Georges 2018 (1997): *Opening up an anachronistic point of view.* Translated by Miranda Stewart. *In Perspectives on printmaking: Critical writing since 1986.* Edited by Pelzer-Montada, Ruth. Manchester University Press. Manchester.
Moffitt, John F. 2003: *Alchemist of the Avant-Garde. The Case of Marcel Duchamp.* State University of New York Press, Albany.



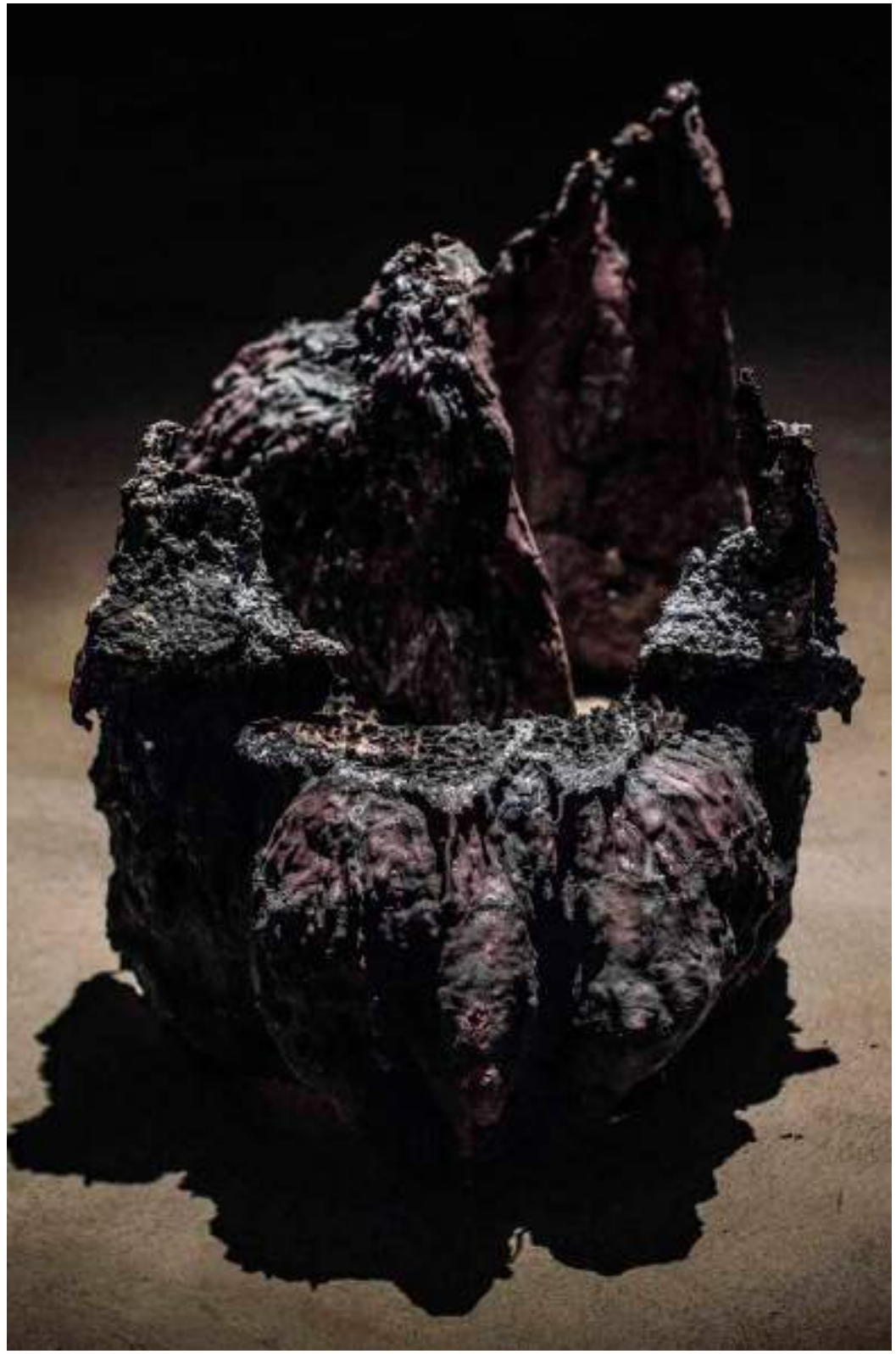




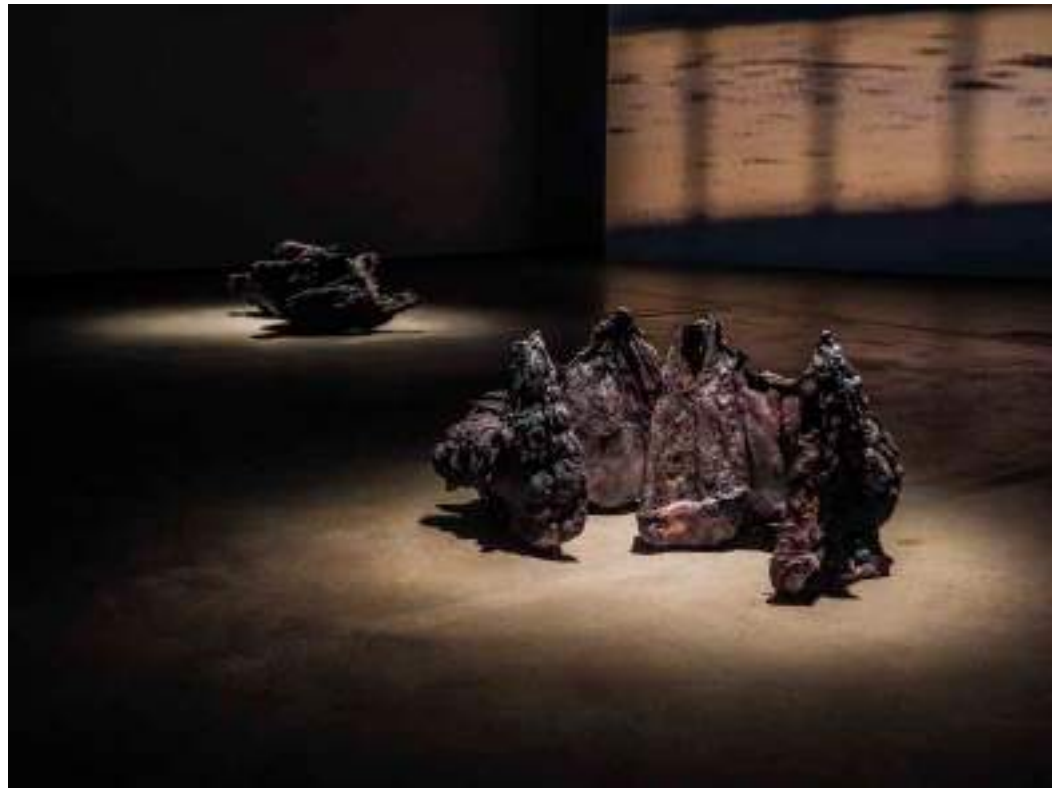








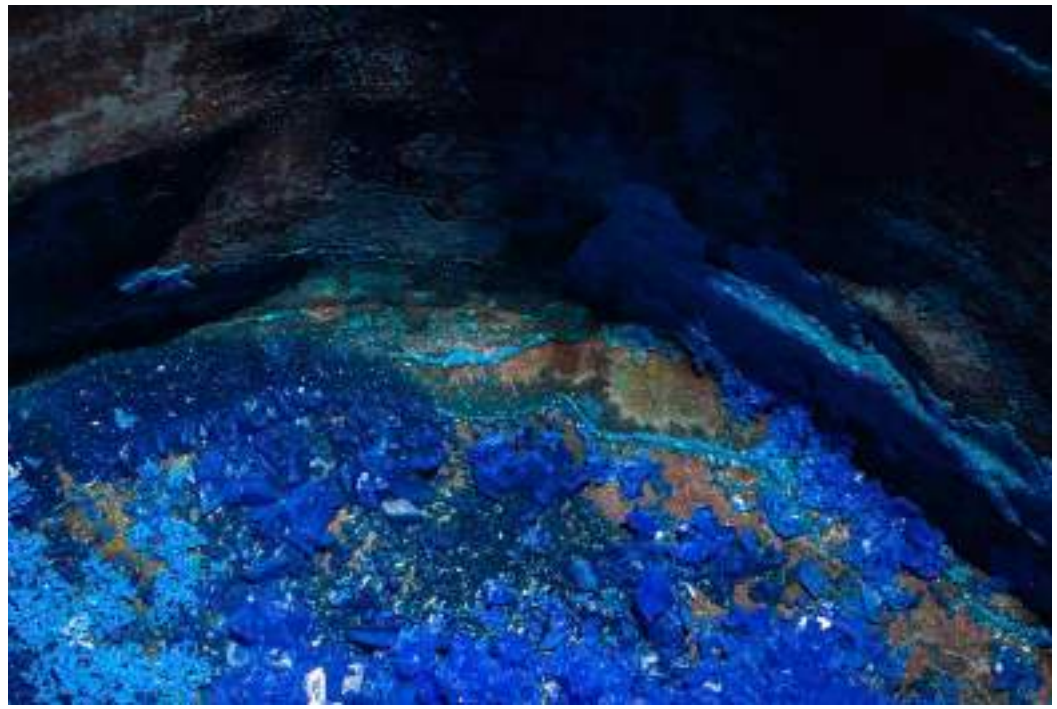


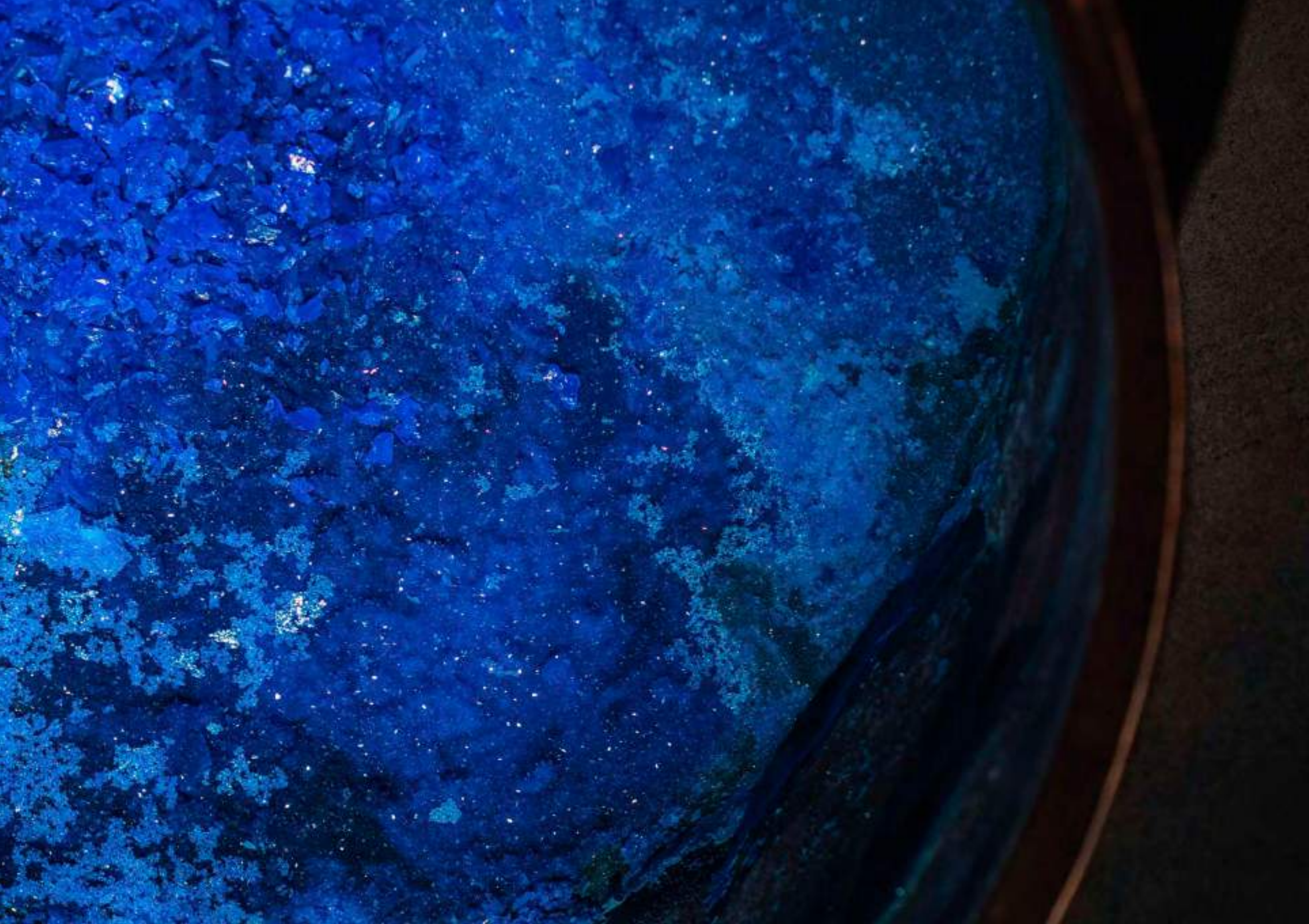












CELESTIAL VESSEL, 2023
Copper vessel, copper sulfate crystals
and epoxy resin
68 x 59 x 43 cm
pp. 149, 159-165

CRYSTALLIZED BY MAGNETISM, 2023
Cyanotype on paper
19 x 27 cm
Variable edition of 3
pp. 117, 119, 123

DE MUSICA MUNDANA, 2023
Ink and chine-collé on paper
Etching on copper
53 x 77 cm
Edition of 5 + 1 PA
pp. 103, 135, 137, 139

METAL AND FIRE HAVE COMMON DENOMINATORS, 2023
Installation. Single-channel HD video,
16:9, 7:35 min
5 copper stalactites, 99.9% purity
Variable dimensions
pp. 149-157

ONE METER COMPASS, 2023
Chalcopyrite - cubanite ore
and solid copper rod
100 x 50 x 31 cm
pp. 131, 135

THUS WAS FIRE BORN, 2023
Ink on paper. Five-colour printing.
Etching on copper
96 x 155 cm
Variable edition of 5 + 1 AP
pp. 100, 127, 131

WATER WAS AN IDEA, 2023
Ink on paper. Etching on copper
90 x 110 cm
Edition of 5 + 1 AP
pp. 103, 135, 138

WHEN CHAOS RADIATES ITS ESSENCE, 2023
Installation. Copper sulfate crystals,
copper spirals, and epoxy resin
120 x 160 x 42 cm
pp. 101-102, 116-117, 124-129

VASIJA CELESTIAL, 2023
Vasija de cobre, cristales de sulfato
de cobre y resina epoxy
68 x 59 x 43 cm
págs. 149, 159-165

CRISTALIZADO POR MAGNETISMO, 2023
Cianotipo sobre papel
19 x 27 cm.
Edición variable de 3
págs. 117, 119, 123

DE MUSICA MUNDANA, 2023
Tinta y chine-collé sobre papel
Aguafuerte sobre cobre
53 x 77 cm
Edición de 5 + 1 PA
págs. 103, 135, 137, 139

EL METAL Y EL FUEGO TIENEN DENOMINADORES COMUNES, 2023
Instalación. Video HD monocanal,
16:9, 7:35 min
5 estalactitas de cobre, 99,9% de pureza
Dimensiones variables
págs. 149-157

BRÚJULA DE UN METRO, 2023
Mena de calcopirita-cubanita
y barra de cobre maciza
100 x 50 x 31 cm
págs. 131, 135

ASÍ NACIÓ EL FUEGO, 2023
Aguafuerte sobre cobre
Estampación a cinco tintas sobre papel
96 x 155 cm
Edición variable de 5 + 1 AP
págs. 100, 127, 131

EL AGUA ERA UNA IDEA, 2023
Aguafuerte sobre cobre
Tinta sobre papel
90 x 110 cm
Edición de 5 + 1 AP
págs. 103, 135, 138

CUANDO EL CAOS IRRADIA SU ESENCIA, 2023
Instalación. Cristales de sulfato
de cobre, espirales de cobre y resina epoxy
120 x 160 x 42 cm
págs. 101-102, 116-117, 124-129

CONVERSACIONES
CONVERSATIONS

INMA HERRERA
LAURA GUTIÉRREZ

3 DE MAYO DE 2022

HOLA INMA,

Parece que es hora de que continuemos la conversación que iniciamos en Arco 2022. Si te parece bien, estableceremos un hilo dialógico; nos dejaremos llevar hacia ese lugar indefinido que habita los intermedios entre el antes, el ahora y el después.

Una pena que no la hubiéramos grabado, ahora tendríamos una idea más real de aquellos intensos momentos. Suena curioso lo de grabar una conversación sobre grabado, ¿o deberíamos decir ya, desde el minuto uno, sobre obra gráfica? Sí, hablamos sobre 'Obra Gráfica', sin cortapisas y buscando lugares comunes, de concepto y proceso, sin estigmas parcelarios.

Intento en mi memoria buscar la conversación, y en lugar de encontrar las palabras exactas que utilizamos, acuden a mí las sensaciones que fluyeron entre ambas. Hablamos sobre procedimientos, técnicas lo limitado y lo ilimitado, lo recurrente y los tópicos; pero sobre todo, sacamos a flote la pasión común por un medio de expresión, según nuestra personal percepción sin fronteras, ni técnicas ni conceptuales. Dibujamos escenarios de investigación procesual en los que el interés por el origen de los materiales, sus transformaciones, su impronta, su noción intrínseca..., se tornan en factores de transmisión de la propia obra, construyendo una indisoluble simbiosis con el canal de difusión de la misma.

Una de las cuestiones sobre las que tratamos es sobre lo denominado 'gráfica expandida'. Con respecto a esto, a mí, personalmente, me gusta más hablar sobre la evolución histórica y técnica de la obra gráfica, buscando los fundamentos de los procesos sin compartimentar tanto las cuestiones, anclando cada estructura técnica en la raíz que la fundamenta de base. Cada paso que se ha ido dando, con respecto a la evolución analítica y técnica, ha respondido a necesidades de comunicación, difusión y expresión plástica, bebiendo de las fuentes materiales y usando las herramientas al alcance de la mano. En ese sentido, no veo una diferencia marcada, en cuanto a las fórmulas evolutivas, entre las diferentes épocas históricas.

¿Qué opinas sobre esto?

Viendo tu trabajo admiro la capacidad que tienes para integrarte en él. De manera natural, formas parte indisoluble de lo que haces, la relación táctil, de piel que estableces con la raíz material, con la forma de hacer, con la tensión de las decisiones de cimentación de cada análisis técnico, es el núcleo del que emana la esencia de tu obra. De manera lógica pasas de un trabajo de aguafuerte clásico a una deconstrucción del proceso, estableciendo nuevos paradigmas de materialización y presentación de las piezas que creas.

3 MAY 2022

HI INMA,

It looks like it's time for us to keep going with the conversation we started at Arco 2022. If it's OK with you, we can find a thread for the dialogue, we'll let ourselves get carried away to that undefined place that inhabits the space between the before, the now and the after.

It's a real pity we didn't record it, as now we would have a truer idea of those intense moments. It sounds strange to record a conversation about printmaking, or should we say, from minute one, about graphic work? Yes, we talked about 'Graphic Work' with no restrictions, looking for common places for concept and process, and there were no pigeon-holed stigmata.

When I try to remember the conversation, instead of recalling the exact words we used, what comes to mind are the sensations that flowed between us. We talked about procedures, techniques... the limited and the unlimited, the recurrent and the clichés; but above all we brought out our common passion for a means of expression, according to our personal perception without borders, neither technical nor conceptual. We drew up scenarios of processual research in which the interest in the origin of materials, their transformations, their imprint, their intrinsic notion... all became factors of transmission of the work of art itself, building up an indissoluble symbiosis with the channel of dissemination.

One of the issues we dealt with is what is called 'expanded graphics'. In this regard, personally I prefer to talk about the historical and technical evolution of graphic work, looking for the foundations of the processes without compartmentalising the issues so much, anchoring each technical structure in the root that underlies it. Each step that has been taken, with regard to analytical and technical evolution, has responded to the needs of communication, dissemination and plastic expression, drinking from the material sources and using the tools at hand. So I don't really see a marked difference, in terms of evolutionary formulas, between the different historical periods.

What do you think of this?

Seeing your work I admire the capacity you have to integrate yourself into it. You form an indissoluble part of what you do quite naturally – the tactile, skin to skin relationship you establish with the material root, with the way of making, with the tension of the foundational decisions of each technical analysis – all this is the nucleus from which the essence of your work emanates. You move quite logically from classical etching to the deconstruction of the process, establishing new paradigms of materialisation and presentation in the pieces you create.

Do you really find it necessary to redefine that way of working as 'expanded graphics'?

¿Realmente ves necesario redefinir esa forma de trabajar como 'gráfica expandida'?

Bueno continuaremos, tenemos un largo camino que recorrer.

Espero tu comunicación, la decisión de contestar las respuestas es tuya, el hilo de comunicación es libre.

QUERIDA LAURA,

Estoy de acuerdo en que es momento de ponerse manos a la obra.

La conversación de ARCO fue inesperadamente intensa y llena de contenido. Es cierto que habría sido fantástico haberla grabado, o tener junto a nosotras a otra persona, tomando notas y trazando un mapa de conceptos en vivo. A menudo me azota esta idea: el registro diagramático de cómo se generan las ideas en una conversación, ya que es para mí el modo en que establezco analogías y relaciones entre materiales, procesos y herramientas.

Esto me hace pensar en uno de los primeros proyectos que desarrollé en Finlandia, en mayo de 2015, en colaboración con mi amiga, la artista Harriina Räinä. Bajo el título *Love & Pain, (Amor y dolor).* Trasladamos el taller de litografía de la universidad a



un espacio expositivo, rodeado de ventanas, a través de las cuales se nos podía observar desde la calle. El taller se convirtió en el espacio en el que realizamos una performance de una semana de duración, en la que ambas pasamos por el proceso de creación de una imagen, empleando la litografía como medio, salvo que decidimos excluir la etapa de impresión a propósito. Según trabajábamos anotábamos las ideas y reflexiones que nos movían al cuestionarnos el significado del trabajo físico, cuando no hay una producción material que lo avale o le otorgue sentido. Dedicamos nuestro tiempo a la acción per se, destruyendo la imagen antes de registrarla. Nos movía otorgarle un sentido puramente vivencial, presencial y meditativo al trabajo con el cuerpo, y al derroche de energía, en la búsqueda de una recompensa que superara lo físico...



Amor y Dolor, 2015 (con Harriina Raina)

Well, we can come back to that, we still have a long way to go.

I'll be waiting for you to answer me, the decision to reply to my answers is yours and yours alone, the thread of communication is free.

DEAR LAURA,

I agree that it's time to get down to work.

The ARCO conversation was unexpectedly intense and full of content. I admit it would have been great to record it, or to have had someone else with us taking notes and mapping concepts live. I am often plagued by this idea: the diagrammatic recording of how ideas are generated in conversation, as this is how I establish analogies and relationships between materials, processes and tools.

This makes me think of one of the first projects I worked on in Finland in May 2015, in collaboration with my friend, the artist Harriina Räinä. Under the title *Love & Pain,* we moved the university's lithography workshop to an exhibition space surrounded by windows, through which people could watch us from the street. The workshop became the space in which we held a week-long performance, in which we both went through the process of creating an image, using lithography as the medium, but we decided to purposely exclude the printing stage. As we worked we wrote down the ideas and reflections that moved us as we questioned the meaning of physical work when there is no material production to support it or give it meaning. We devoted our time to action in itself, destroying the image before recording it. We were moved to give a purely experiential, presential and meditative meaning to the work with the body and to the waste of energy in search of a reward that surpasses the physical...

I think this project puts the germ of our first conversation around 'Graphics' into context, together with the potential for artistic action that emanates from it. I am sure that a whole constellation of inter-

Creo que este proyecto pone en contexto el germen de nuestra primera conversación en torno a la 'Obra Gráfica' y al potencial de la acción artística que de ella emana. Estoy segura de que se habría dibujado toda una constelación de ideas y conceptos interconectados, que creo son la puerta para entrar en el espacio reflexivo y sensorial, que pretendemos generar, no sólo a través de la exposición, sino a través de la palabra. Creo que es evidente la necesidad que ambas tenemos de articular pensamiento en torno a la creación, a través de la gráfica, ya que percibo que su capacidad de reproducción múltiple, lo ha relegado a contextos algo marginales. ¿Por qué? No sé si seremos capaces de deshacer la madeja completamente. Y es posible que tampoco sea nuestro objetivo último...

Grabar una conversación sobre grabado es como rizar el rizo de la autoreferencia, del metalenguaje, ¿no? Llevo varios años sirviéndome de esta denominación, en el marco del discurso de mi trabajo, y lo siento muy adecuado para reflexionar sobre las dimensiones que abarca el término de este medio desde sus herramientas, códigos, procesos y tiempos. Me parece que es un lugar del que partir para poder profundizar en la investigación plástica y conceptual del mismo, al igual que siento que es un espacio muy propicio dado el desplazamiento que ha sufrido 'lo manual' en el terreno artístico, en sociedades post-industriales como la nuestra. En mi caso, esta forma de crear bebe del deseo y la necesidad de deconstruir, separar y fragmentar para entender. Es mi forma de hacer para después, al recomponer las piezas, observar desde un nuevo ángulo el conjunto más complejo. En mi trabajo, todo esto pretende transcender las discusiones técnicas del lenguaje gráfico, para dar paso a reflexiones más poéticas que entroncan con asociaciones conceptuales, materiales y experienciales, como es el caso del proyecto que mencionaba anteriormente.

Entiendo que el término 'gráfica expandida' es el resultado de una evolución conceptual más en el contexto de este medio, pero también en relación con otros medios, como la escultura o la instalación. De alguna forma, ha ayudado a liberar a la 'Obra Gráfica', como disciplina artística y como lenguaje, para desencorsetarla de sus limitaciones técnicas y conceptuales, de los compartimentos estancos que la estaban aislando de los circuitos de arte contemporáneo. Insisto en esto porque parece que hablar de 'Obra Gráfica', o de 'Grabado'– término más común en España – implicara hablar única y exclusivamente de técnica. Limitar las posibilidades narrativas y estéticas de una disciplina es realmente dar pasos atrás. El arte se redefine a sí mismo, constantemente, al descomponer los cimientos, para hacerlo, de nuevo, inasible... Al mismo tiempo pienso que acotar y reducir el intercambio dialéctico a cuestiones meramente técnicas, es lo que puede haber ayudado a que se mantenga al margen. Igualmente, aquí surgen preguntas que me hago a mí misma. ¿Quién impone los límites: el medio, las definiciones del mismo o quien lo desarrolla técnicamente?

Sin embargo, al hilo de tu pregunta, veo que las terminologías a veces se adoptan desde el terreno de la teoría, para equipararse a otras disciplinas artísticas. Decir 'gráfica expandida' nos hace pensar en la escultura expandida o pintura expandida... lo cual evoca el deseo mismo de renovación de la gráfica. Las terminologías acaban siendo a menudo algo manidas, pero claro, he ahí la trampa del lenguaje en los contextos en los que discutimos el arte.

En septiembre de 2015 tuve la suerte de poder asistir al simposio *Printmaking in the Expanded Field (Grabado en el campo expandido),* en la Academia de Bellas Artes de Oslo. Este evento fue para mí un momento importante: pude pararme a observar y escuchar cómo, tanto en los circuitos teóricos como en los prácticos, artistas del mundo de la gráfica se estaban haciendo preguntas, muchas de ellas muy similares a las mías, sobretodo, en relación con relevancia del medio y su voz en los circuitos de arte contemporáneo.

Me gustaría compartir contigo una reflexión que me surgió a raíz de la conferencia de Susan Tallman (historiadora del arte, teórica y crítica especializada en 'Obra Gráfica'). En su intervención, bajo el título, *Turf Wars (Guerras de Territorio)* afirmó que: *"el problema de fondo que parece haber con el campo expandido, como idea, es que ha sido trazado por un topógrafo y no por un agricultor. Los topógrafos escanean con precisión desde la distancia, como una especie de abstracción. Los agricultores pueden hacer eso, pero también tienen que lidiar con el barro"* (Tallman, 2015). Esto me pareció una afirmación bastante elocuente, que puede arrojar un poco de luz sobre estas cuestiones. No sé si ves a dónde quiero ir a parar. Creo que igual, esto contesta a tu primera pregunta. En mi práctica me veo como un agricultor que trata de escanear, especular y reformular antes, mientras y tras haber tenido las manos literalmente llenas de fango.

Hay otra cuestión de la que S. Tallman habla también, que me parece importante destacar. Ella denomina 'theatre of labour' (teatro del trabajo), aquellas manifestaciones performáticas a las que se prestan los escenarios del grabado. Esto es algo que en su momento me interesó profundamente. Es por eso mismo, que también hacía alusión al

connected ideas and concepts would have been drawn, which I believe are the gateway to this reflective and sensorial space we intend to generate, not only through the exhibition, but also through the word. I think the need we both have to articulate thought around creation through graphics is quite clear, as I perceive that its capacity for multiple reproduction has relegated it to somewhat marginal contexts. Why is this? I don't know if we'll be able to completely unravel the skein. And it's quite possible that this isn't even our ultimate aim...

Recording a conversation about printmaking is a kind of hair-splitting self-reference or meta-language, isn't it? I have been using this denomination for several years now, in the framework of the discourse of my work, and I feel it is perfectly appropriate for reflecting on the dimensions that the term encompasses in this medium – from its tools, codes, processes and times. It seems to me that this is the place to start from in order to delve deeper into plastic and conceptual investigation, just as I feel it is a deeply propitious space given the displacement that 'manual work' has suffered in the artistic field in post-industrial societies like our own. In my case, this way of creating comes from the desire and the need to deconstruct, separate and fragment in order to understand. It is my way of doing, so that later, when I put the pieces back together, I can observe the more complex whole from a new angle. In my work, all this is intended to transcend the technical discussions of graphic language to give way to more poetic reflections that connect with conceptual, material and experiential associations, as in the case of the project I mentioned earlier.

I understand that the term 'printmaking in the expanded field' is the result of a conceptual evolution more in the context of this medium, but also in relation to other media, such as sculpture or installation. In a way, it has helped to liberate 'Graphics' as an artistic discipline and as a language, to uncensor it from its technical and conceptual limitations, from the watertight compartments that were isolating it from contemporary art circuits. I insist on this because it seems that speaking of 'Graphics' or of 'Printmaking' – implies speaking solely and exclusively of technique. Limiting the narrative and aesthetic possibilities of a discipline is really to take a step backwards. Art is constantly redefining itself by breaking down the foundations to make it impossible to grasp again.... At the same time I think that narrowing and reducing the dialectical exchange to purely technical issues is what may have helped to keep it on the sidelines. Questions also arise here that I ask myself: who imposes the limits – the medium, the definitions of the medium, or the person who develops it from a technical point of view?

However, following on from your question, I see that terminology is sometimes adopted from the realm of theory to equate it with other artistic disciplines. If you say 'expanded graphics' it makes us think of expanded sculpture or expanded painting... which evokes the very desire to renew graphics. The terminologies often end up becoming somewhat hackneyed, but of course, this is the trap of language in the contexts we discuss art in.

In September 2015 I was lucky enough to attend the *Printmaking in the Expanded Field* symposium at the Academy of Fine Arts in Oslo. It was a significant moment for me: I was able to stop and observe and listen to how, in both theoretical and practical circuits, artists from the world of printmaking were asking questions, many of them very similar to mine, especially in relation to the relevance of the medium and its voice in contemporary art circuits.

I would like to share with you a reflection that came to me as a result of the lecture by Susan Tallman (an art historian, theorist and critic specialising in 'Printmaking'). In her talk, under the title *Turf Wars,* she said that *"the fundamental problem that seems to me with the expanded field, as an idea, is that it was layout a surveyor and not by a farmer. Surveyors scan accurate from a distance iand as a kind of abstraction. Farmers may do that but they also have to deal with dirt."* (Tallman, 2015). This struck me as a rather eloquent statement that may shed some light on these issues. I don't know if you see what I'm getting at. I think maybe this answers your first question. In my practice I see myself as a farmer trying to scan, speculate and reformulate before, during and after I have had my hands quite literally full of mud.

There is something else that Susan Tallman also talks about, something I think is important to highlight. She calls those performative manifestations which the different stages of printmaking lend themselves to a 'theatre of labour'. This is something that deeply interested me at the time. That's why I also alluded to the *Love & Pain* project at the beginning. It reflects two of the first questions I asked myself: What is the point, today, of working in this way and with this medium? What is more important in the end: the image itself or the whole process behind it?

Even though the metaphor of the farmer has been used many times before, I am not sure if we have understood it in its essence. Speed is one of the great leitmotifs of our time. Looking at art, we see that in some environments, there is a desire to recapture the 'slow' movement of the 2000s; but it is still a voluntary decision to opt for this path and spend time





proyecto *Love & Pain* al comienzo. En él se reflejan dos de las primeras preguntas que me hice: ¿Cuál es el sentido, hoy en día, de trabajar de esta manera y con este medio? ¿Qué es más importante después de todo: la imagen misma o todo el proceso detrás de ella?

Aunque la metáfora del agricultor se haya empleado ya muchas veces, no estoy muy segura de si la hemos llegado a entender en su esencia. La velocidad es uno de los grandes *leitmotiv* de nuestro tiempo. Mirando al arte, vemos que en algunos entornos, hay un deseo de recuperar el movimiento *'slow'* de los años 2000; pero aún así, sigue siendo una decisión voluntaria, la de optar por este camino y dedicarle tiempo a la adquisición de destrezas, ya que lo que la tecnología nos permite hacer es realmente prodigioso.

¿Estamos remando en contra? ¿Por qué hacerlo, entonces?

Mi curiosidad en este terreno me ha llevado a ralentizar y volcar la mirada en el hacer, para explorar mi propia incomodidad. Esa es mi manera de profundizar para entender y para seguir generando más preguntas. Ahondar y tomarme un tiempo que se contradice.

Pienso que cuando un artista elige un medio como lenguaje de expresión, hay siempre un motor y una razón que subyace en esa elección. Sea consciente o inconscientemente, ese porqué es lo que permite que forma y concepto formen un tándem de coherencia artística. De esa manera, tiene lugar una simbiosis. Ese es uno de los motores que me mueven: coherencia y sentido, aun creando proyectos que busquen precisamente lo contrario. En este momento, la gráfica, que al mismo tiempo no es sólo gráfica, pues ha derivado en escultura, performance e imagen en movimiento, es un lenguaje desde el que me siento en coherencia.

Me apetece compartir contigo una breve cita de Richard Sennet, de las primeras páginas de su libro *El Artesano*, porque fue un autor que me acompañó, cuando empecé a navegar en el mar de preguntas en torno a la necesidad de hacer, de trabajar desde lo manual y lo corpóreo *"No hay nada inevitable en lo tocante a la adquisición de una habilidad, de la misma manera en que no hay nada irreflexivamente mecánico en torno a la técnica misma.*

La civilización occidental ha tenido un problema de honda raigambre a la hora de establecer conexiones entre la cabeza y la mano, de reconocer y alentar el impulso propio de la artesanía."

acquiring skills, since what technology allows us to do is truly prodigious. Are we swimming against the current? Why do it, then?

My curiosity in this field has led me to slow down and turn my gaze towards making in order to explore my own discomfort. This is my way of going deeper into the subject in order to understand and to keep on coming up with more questions – delving deeper and taking time that contradicts itself.

I think that when an artist chooses a medium as a language of expression, there is always a driving force and reason behind that choice. Whether consciously or unconsciously, that why is what allows form and concept to form a tandem of artistic coherence. Hence a symbiosis takes place. This is one of the driving forces that move me: coherence and meaning, even when I create projects that seek precisely the opposite. At the moment, printmaking, which at the same time is not only printmaking, as it has evolved into sculpture, performance and moving image, is a language in which I feel quite coherent.

I would like to share with you a short quote by Richard Sennet, from the first pages of his book The Craftsman, because he was an author who accompanied me when I began to navigate the sea of questions around the need to make, to work from the manual and the corporeal.

"There is nothing inevitable about becoming skilled, just as there is nothing mindlessly mechanical about technique itself.

Western civilization has had a deep-routed trouble in making connections between head and hand, in recognizing and encouraging the impulse of craftsmanship".

18 MAY 2022

HI INMA,

I find your reflections and questions really interesting, so as sailors say, let's keep on plotting our course on the nautical chart. It's a long journey and we may even discover some hidden harbours.

I have the feeling that, in relatively recent times, the limits of Graphic Work have taken place slowly; they are staggered and probably related to the marketing of art, so it is possible that if we look back we might appreciate that, in other times, what is now called Graphic Work perhaps, and only perhaps, felt freer of corsets. Technical research has always been present, the need to implement plastic expression in the field of Graphic Art was at all times nourished by the technological advances that were emerging. These changes were adopted to strengthen its expressive needs. The exploration of open structural formulas of

18 DE MAYO DE 2022

HOLA INMA,

Me interesan mucho tus reflexiones y preguntas así que vamos a continuar, como dicen los marinos, trazando el rumbo en la carta náutica. El viaje es largo y hasta es posible que descubramos algún puerto oculto. Tengo la sensación de que, en época relativamente reciente, los límites con respecto a la Obra Gráfica se han ido sucediendo de manera lenta, escalonada y probablemente relacionada con la mercadotecnia del arte, por tanto, es posible, que si echamos la vista atrás, apreciemos que, en otros tiempos, la actualmente llamada Obra Gráfica, quizás, y sólo quizás, se sintió más libre de corsés. La investigación técnica ha estado presente siempre, la necesidad de implementar la expresión plástica en el campo de la Gráfica, en todos los momentos, se nutrió de los avances tecnológicos que iban surgiendo, adoptándolos para potenciar sus necesidades expresivas. La exploración de fórmulas estructurales de comunicación abiertas, dotadas de la capacidad de encandilar y enganchar a los públicos a los que estaban destinadas, siempre resultó un motor de acción importante, para conseguir alentar a los emisores del mensaje, en el camino de su búsqueda de la comprensión estética y conceptual de sus receptores.

El mito de lo único en el arte contemporáneo, probablemente ha tenido bastante que ver en todo esto. La multiplicidad de la Obra Gráfica parece que, en ciertos contextos, afeaba el aura del deseo de acumular lo exclusivo de los compradores de arte. También es cierto que posiblemente los discursos técnicos pudieron intervenir en ese supuesto estatus de 'hermana pobre del arte', que en determinados circuitos podrían haber tenido bastante predicamento.

Quizás los límites los pongamos las personas que nos movemos en este campo, entre otras cosas, por habernos embarcado en las excelsas naves del análisis teórico per se. Yo siempre he sido más partidaria de buscar la raíz común de los procesos, intentando romper con ello los excesos de la desmesura en la compartimentación de las denominaciones técnicas. Estas parcelaciones, en muchos casos, han servido para confundir más que para clarificar, ahuyentando a quienes intentaban abrazar, de manera natural, un campo expresivo tan rico y apasionante.

Lanzando una mirada rápida a la historia del arte, no me imagino a Piranesi pensando en la necesidad de redefinir su forma de crear ¿no son sus grabados piezas que abandonan la bidimensionalidad y crecen en la tridimensionalidad? ¿no crea en la espacialidad y abandona toda sensación meramente lineal, en aras de abrir su dibujo y hacer transitar al espectador por sus estancias? En este caso, no pa-

communication, endowed with the capacity to dazzle and engage the public for whom they were intended, was always a significant driving force to encourage the senders of the message in their search for the aesthetic and conceptual understanding of their receivers.

The myth of the unique in contemporary art has probably played a role in this. The multiplicity of Graphic Work seems, in certain contexts, to have tarnished the aura of art buyers' desire to accumulate the exclusive. It is also true that technical discourses could possibly have intervened in this supposed status of 'art's poor sister', which in certain circuits might have become quite popular.

Perhaps the limits are set by those of us who move in this field, amongst other things, because we have embarked on the lofty ships of theoretical analysis *per se*. I have always been more in favour of searching for the common root of the processes, trying to break with the excesses of exaggeration in the compartmentalisation of technical denominations. These divisions, in many cases, have served to confuse rather than clarify, driving away those who tried to embrace such a rich and exciting expressive field as naturally as possible.

Taking a quick glance at the history of art, I cannot imagine Piranesi thinking of the need to redefine his way of creating. Aren't his engravings pieces that abandon two-dimensionality and grow in three-dimensionality? Doesn't he create in spatiality and abandon any merely linear sensations in order to open up his drawing and make viewers move through his rooms? In this case it does not seem that the medium has limited him; neither did it limit Goya when he enclosed the darkness of the soul in those black atmospheres achieved with technical mastery, although it is also true that they are full of thought and crammed with extracts of intense life.

In short, the limits lie in ourselves and in our eagerness to theorise, with no further ado, about things that on many occasions it makes no sense to go on splitting hairs about. The progress of creation cannot or should not be constrained, whatever medium is used, which is no impediment to the technical and theoretical foundations not being the indisputable basis for the development of the processes.

I love the fact that you shared this reflection by Susan Tallman with me. I couldn't agree more with her or with your view of her eloquence. It does indeed shed a great deal of light on the fundamental 'core' of the issue at hand. The key of doing in reality, of fixing the concepts through praxis, is what most probably makes the difference in terms of the appraisals, which seem to be taken from a kind of standard manual about what Graphic Work is supposed to 'be or not to be'.

rece que el medio le haya limitado; tampoco a Goya, cuando encierra las tinieblas del alma en esas negras atmósferas, conseguidas a golpe de maestría técnica, pero, eso sí, cargadas de pensamiento y abarrotadas de extractos de intensa vida.

Resumiendo, los límites están en nosotros y en el afán de teorizar, sin más, sobre lo que en muchas ocasiones, no tiene sentido continuar rizando el rizo. No se puede o no se debe constreñir el avance de la creación, se use el medio que se use, lo cual, no es impedimento para que los fundamentos técnicos y teóricos no sean la indiscutible base del desarrollo de los procesos. Me encanta que compartas conmigo esta reflexión de Susan Tallman. Coincido totalmente con ella y con tu parecer sobre su elocuencia. Efectivamente arroja mucha luz sobre el 'núcleo' fundamental de la cuestión que nos ocupa. La clave del hacer en la realidad, de fijar los conceptos a través de la praxis, es lo que muy probablemente marca la diferencia en cuanto a las apreciaciones, que parecen sacadas de un manual con cierta estandarización, sobre lo que, se supone, tiene que 'ser o no ser' la Obra Gráfica. Me gusta la identificación que sientes con el agricultor; te veo en ese papel. Escanear, especular y reformular, mientras tienes, literalmente, las manos llenas de tierra son, *'à mon avis'* como dicen los franceses, la clave. Al fundirte con el proceso y meterte hasta el fondo en la magia de las técnicas -esas generadoras de maravillosas trazadas, que a modo de marcas de rumbos en el plano de la creación, evolucionan en increíbles rutas desconocidas y tentadoras- estableces una simbiosis indisoluble con el medio de la Gráfica. Es curioso, mi cabeza, cada vez que quería describirle a alguien la acción directa de la punta de grabar sobre el metal, suscitaba la imagen de un arado incidiendo en la tierra o de la proa de un barco surcando la mar (la magia evocadora de la acción de una herramienta o de un cuerpo flotante propulsado sobre dos de los elementos, tierra y agua, que conforman la esencia de la vida misma), se ve que mi cerebro las vinculaba al acto de volcar en un material -de manera directa con toda la fuerza del trazo- el mensaje que se quiere lanzar.

Supongo que ahí se puede intuir la indisolubilidad del acto creativo. Todo es imprescindible, nada sobra. ¿Tenemos aquí una clave para la respuesta a tu pregunta sobre el 'sentido de trabajar de esta manera y con este medio'? El guion escrito y descrito con todas las acciones, de mente y cuerpo, puede conectar con la descripción de 'teatro del trabajo' que refiere Tallman. Pienso que en tu forma de crear puede parecer que remas a la contra, pero en realidad, la inmersión total que ejerces con respecto a todos los agentes implicados en tu obra, es incluso más que remar a favor, es integrarte en cuerpo y mente con la experiencia plástica. Supongo que esto puede alentar tu inquietud expresiva; por eso siempre quieres ir un paso más allá, explorando e investigando casi hasta el infinito.

I like the identification you feel with the farmer; I can see you in that role. Scanning, speculating and reformulating, while you literally have your hands full of soil are, *'à mon avis'* as the French say, the key. By merging with the process and getting deeper into the magic of the techniques – those generating marvellous tracings that, like waymarks on the plane of creation, evolve in incredible unknown and tempting routes – you establish an indissoluble symbiosis with the medium of Graphics. It's funny, every time I wanted to describe to someone the direct action of the engraving point on metal, my head would conjure up the image of a plough hitting the earth or the prow of a ship sailing the sea (the evocative magic of the action of a tool or of a floating body propelled on two of the elements: earth and water, which make up the essence of life itself), it became clear that my brain linked them to the act of pouring the message that you want to send into a material – directly, with all the force of the brushstroke.

I suppose that here we can glimpse the indissolubility of the creative act. Everything is essential, we need it all. Do we have here a key to the answer to your question about the 'sense of working in this way and with this medium'?

The script written and described with all the actions, of both mind and body, can be connected to Tallman's description of the 'theatre of work'.

I think that in your way of creating it may seem that you are swimming against the current, but in fact, the total immersion you exercise with regard to all the agents involved in your work is even more than swimming with the current – it is integrating yourself in body and mind with the plastic experience. I suppose this could encourage your expressive restlessness, which is why you always want to go one step further, exploring and investigating almost to infinity.

QUERIDA LAURA,

Veo que, en definitiva, estamos tratando de declarar la independencia expresiva, técnica, poética y conceptual de la gráfica como medio creativo. Entiendo que la discusión, sobre el aura y la magia que envuelve y mitifica a lo único, es un elemento que juega un rol importante en los terrenos del coleccionismo del arte y en el valor que se le da a la obra, como objeto artístico. Sin embargo, me parece que aquellos que tan sólo se quedan en eso es porque desconocen la riqueza y complejidad que albergan los procesos gráficos. Es también una cuestión matérica y de superficie, en tanto que, la imagen impresa, expresa y codifica con una potencia singular, que no es únicamente procesual o conceptual, sino áptica, táctil y estratigráfica.

En la búsqueda de la génesis de los cosas, y en este caso, del origen y flujo de los procesos, siento haberme embarcado en el estudio de sus significados, en un análisis hermenéutico, movida por el hacer en sí mismo. En esa praxis, desmiembro el tiempo y lo enredo entre hilos técnicos y matéricos, que aluden a métodos específicos, como el aguafuerte y la litografía sobre piedra, entre otros. Ciertamente, me veo como una agricultora, aunque siempre he utilizado más la metáfora de la cocina, dada la mano, herramienta y alquimia involucradas en los procedimiento y transformaciones de la imagen como cuerpo: lo siento en correlación con la matriz, en sentido literal y metafórico, en proceso de gestación y desarrollo, que pensada para su reproducción múltiple, acaba dando a luz una imagen que en muchos aspectos es también incomparable y particular.

En este periplo, he pasado por proyectos en los que, por ejemplo, paulatinamente iba haciendo y deshaciendo una imagen que nunca podría volver a ser impresa. Pienso en el proyecto *The Only Hope of Survival (La única esperanza de salvación)* de





La única esperanza de supervivencia. No visto, 2015

DEAR LAURA,

I see that, ultimately, we are trying to declare the expressive, technical, poetic and conceptual independence of printmaking as a creative medium. I understand that the discussion about the aura and the magic that surrounds and mythologises the unique is an element that plays a major role in the fields of art collecting and in the value given to the piece as an artistic object. However, it seems to me that those who go no further than this are unaware of the wealth and complexity of graphic processes. It is also a question of matter and surface, insofar as the printed image expresses and encodes with a singular power, which is not only processual or conceptual, but also optical, tactile and stratigraphic.

In the search for the genesis of things, and in this case, for the origin and flow of processes, I feel that I have embarked on the study of their meanings, in a hermeneutic analysis, moved by the act itself. In this praxis, I dismember time and entangle it between technical and material threads that allude to specific methods, such as etching and lithography on stone, among others. I certainly see myself as a farmer, although I have always used the metaphor of the kitchen more, given the hand, tool and alchemy involved in the procedures and transformations of the image as a body: I feel it in correlation to the matrix (as a plate and as a womb), both literally and metaphorically, in the process of gestation and development, which, designed for multiple reproduction, ends up giving birth to an image that in many respects is also incomparable and unique.

In this journey I have gone through projects in which, for example, I gradually made and unmade an image that could never be printed again. I'm thinking of the project *The Only Hope of Survival* (2015), in which I started from a still (already a photograph in itself) from Chris Marker's film *La Jetée* (1963). Here the printed image, made with the black technique, became a unique series of 48 prints, a record of the cinematographic time of that image in the film and of the working time of creation and destruction of the image itself, leaving no more than a grated metallic matrix, alluding to the evanescence of time and journeys through it, a topic addressed in the short film.

I have been obsessed by the idea of the use of processes as ends in themselves, or as means without an end. Hence my more primordial interest in reflections on the perception and representation of time. This goes even further and connects with how we relate to the reproducibility of images in terms of the irreproducibility of the instant and its exceptionality.

For me, form and matter go hand in hand. Matter as a material, but also as a creative medium. The technical process as the tangible expression of the communion between form and content. It all began with the idea of the thinking hand, which is actually the thinking body – that 'place between', the

2015, en el que partí de un fotograma (ya fotografía en sí misma) de la película de Chris Marker *La Jetée* (1963). Aquí la imagen estampada y realizada con la técnica de manera negra, se tornó una serie única de 48 estampas, registro del tiempo cinematográfico de esa imagen en la película y del tiempo de trabajo de creación y destrucción de la imagen misma, dejando no más que una matriz metálica rallada, aludiendo a la evanescencia del tiempo y a los viajes a través del mismo, temática abordada en el cortometraje.

Me ha obsesionado la idea del empleo de los procesos como fines en sí mismos, o como medios sin un fin. De ahí, mi interés más primigenio en las reflexiones en torno a la percepción y la representación del tiempo. Esto va más allá y entronca con cómo nos relacionamos con la reproductibilidad de las imágenes en lo que respecta a la irreproductibilidad del instante y su excepcionalidad.

Para mí, forma y materia van de la mano. La materia como material, pero también como medio creativo. El proceso técnico como la expresión tangible de la comunión entre forma y contenido. Todo comenzó con la idea de la mano que piensa, que en realidad es el cuerpo pensante. Ese 'lugar entre', espacio y extensión de nuestra mente que nos permite encarnar, concretar lo que podemos hacer, tocar y comunicar con el afuera. Hay un ascenso semántico, cuando nos sumergimos en las interacciones e interrelaciones entre el intelecto y el cuerpo. Somos ambos y nos constituimos como la comunión de ambos en un proceso alquímico.

Por mencionar otro proyecto que para mí ejemplifica esta idea, me remonto a *Left & Right (Izquierda y derecha)* de 2017, una acción performática que a modo de ver, bebe de las reflexiones de S.Tallman, en torno al 'teatro del trabajo'. Durante unos quince-veinte minutos, equipada con dos espátulas, dos latas de tinta para impresión en relieve (negra y blanca), un rodillo, un trapo y un delantal de trabajo, me coloco de rodillas, casi haciendo reverencia frente a una mesa de entintado, dispuesta en el suelo. Me preparo para trabajar con ambas partes de mi cuerpo en paralelo. Ese es el único requisito. Hemisferio izquierdo y derecho en colaboración, asistiéndome en la tarea de mezclar y extender las tintas desde los bordes exteriores de la mesa de cristal hacia el centro, tratando de evitar que se mezclen e intentando trazar una línea divisoria perfecta. Posteriormente, al comenzar a extender la tinta con el rodillo, tratando de mantener la separación de las tintas, dada su viscosidad, el público observa cómo esa división termina siendo imposible, ya que se mezclan en el centro creando una amplia variedad de tonos intermedios. Este ejercicio performativo me permitió



Izquierda & Derecha, 2017

space and extension of our mind that allows us to embody, to make what we can do specific, to touch and communicate with the outside. There is a semantic ascent when we immerse ourselves in the interactions and interrelations between the intellect and the body. We are both and we constitute ourselves as the communion of both in an alchemical process.

There is another project that for me exemplifies this idea – I am referring to *Left & Righ*t from 2017, a performative action that, as I see it, draws on Susan Tallman's reflections on the 'theatre of work'. For about fifteen or twenty minutes, equipped with two palette knives, two cans of relief printing ink (black and white), a roller, a rag and a work apron, I kneel, almost bowing, in front of an inking table laid out on the floor. I prepare to work with both parts of my body in parallel. That is the only requirement. The left and right hemispheres in collaboration, helping me in the task of mixing and spreading the inks from the outer edges of the glass table towards the centre, trying to avoid mixing them and trying to draw a perfect dividing line. Subsequently, as I start to spread the ink with the roller, trying to maintain the separation of the different inks, given their viscosity, the public saw how this division was in the end impossible, as they all mixed together in the middle, creating a wide variety of intermediate tones. This performative exercise allowed me to lose myself in a repetitive activity, providing a moment of full attention and concentration. The exercise of bodily duality, parallel and hemispheric, involved the inevitable staging of opposing forces; the left and right of my own body, with their respective strengths and weaknesses, which ended up touching in the middle space where the threshold of separation was never too clear anyway.

In the adventure of embarking on a journey of bodily awareness and material awareness, everything becomes experiential and subjective. I have felt the desire to unfold and feel myself as both subject and observer. It is like what Pablo D'Ors says in his *Biography of Silence:*

perderme en una actividad repetitiva, proporcionando un momento de atención plena y concentración. El ejercicio de dualidad corporal, paralela y hemisférica, supuso la inevitable puesta en escena de fuerzas contrarias; la izquierda y la derecha de mi propio cuerpo, con sus fortalezas y debilidades, que terminaron tocándose en el espacio medio, en donde el umbral de separación no quedaba nunca claro.

En la aventura de embarcarme en un viaje de consciencia corporal y consciencia material, todo se vuelve experiencial y subjetivo. He sentido el deseo por desdoblarme y sentirme sujeto y observador. Es como lo que plantea Pablo D'Ors en su *Biografía del silencio.*

"Para observarse bien así mismo, la mirada debe ser oblicua o lateral, nunca directa. Tendemos a escaparnos de nosotros mismos cuando nos miramos directamente. En oblicuo, en cambio, como queriendo engañar al yo que miramos, ese yo sustancial permanece más tiempo y podemos reparar en él, siendo por fin conscientes de lo que observamos."

14 DE AGOSTO DE 2022

HOLA INMA,

En tu búsqueda por desgranar la fórmula de la mixtura del concepto con la impronta técnica, a través de la materialidad, dando lugar a la génesis de la imagen grabada, realizaste proyectos vinculados, según tus propias palabras, *"al desmembramiento de los diferentes estadios que forman parte de la producción de una estampa, empleando procesos de grabado en hueco y usando de trasfondo el legado artístico de José Ribera y Giambattista Tiepolo"*. Te metes en la obra de ambos con el objetivo de rastrear su faceta de artistas gráficos; a partir de ahí, realizas una serie de piezas, tomando como punto de partida la imaginería encontrada entre sus obras, acercándote a su capacidad táctil. Apuntas también sobre esto lo siguiente *"Un vaivén de deconstrucciones y dislocaciones. La matriz como imagen, como soporte, como molde, copia de copia; la imagen como forma, como piel, como matriz. La matriz como encarnación de todas esas potencialidades. La imagen como superficie mediadora entre espacios tan familiares como desconocidos. Y en última instancia, una pregunta sin una única respuesta, sobre las capacidades de toda superficie de presentar el carácter paradójico de un territorio impreso y al mismo tiempo no imprimible"*.

¿Sigues indagando en las posibles múltiples respuestas a esta pregunta?

Jonathan Brown afirma, con respecto a la faceta de José de Ribera (1591-1652) como grabador, que *"se acercó a un medio diferente, más por curiosi-*

"To observe oneself well, the gaze has to be oblique or lateral, never direct. We tend to escape from ourselves when we look directly at our own person. With an oblique angle, on the other hand, as if we were trying to deceive the self that we are looking at, that substantial self remains longer and we can focus on it, finally becoming aware of what we are observing".

14 AUGUST 2022

HI INMA,

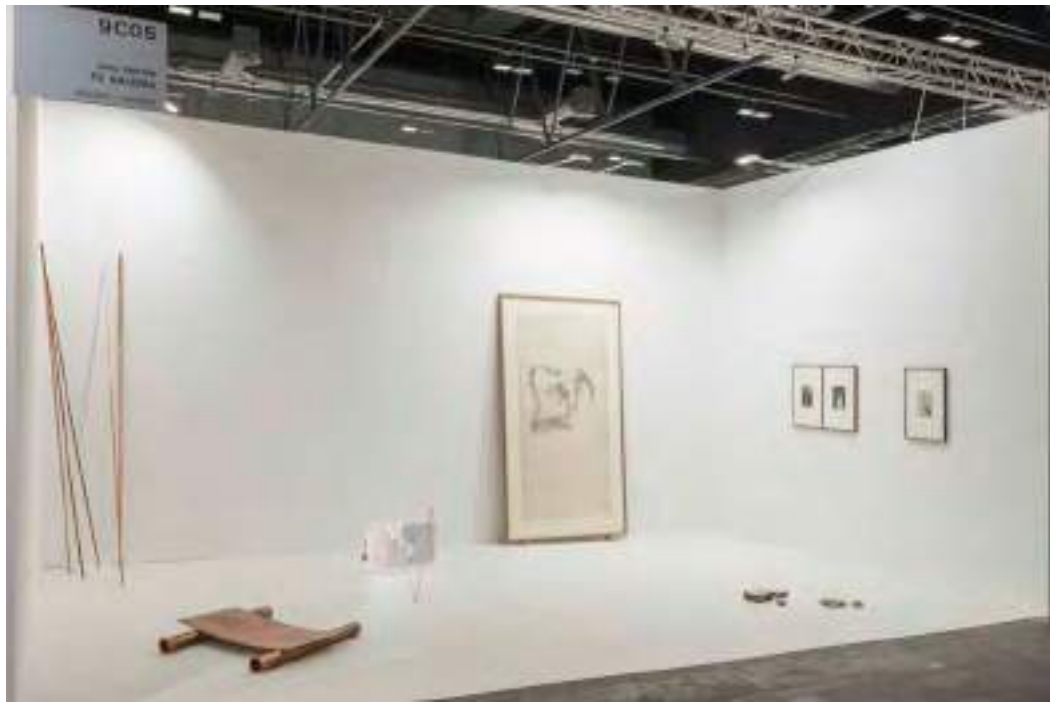
In your quest to unravel the formula of mixing the concept with the technical imprint, through materiality, giving rise to the genesis of the engraved image, you carried out projects linked, in your own words, "to the dismemberment of the different stages that form part of the production of a print, employing intaglio processes and using the artistic legacy of José Ribera and Giambattista Tiepolo as a background-. You delve into the work of both with the aim of tracing their facet as graphic artists; from there you produce a series of pieces taking the imagery found in their works as a starting point, approaching their tactile capacity. You also point out the following about this: *"A toing-and-froing of deconstructions and dislocations. The matrix as an image, a support, a mould, a copy of a copy; the image as a form, as skin, as matrix. The matrix as the embodiment of all these potentialities. The image as a mediating surface between spaces as familiar as they are unfamiliar. Ultimately, a question with more than just one answer about the capacity of any surface to present the paradoxical character of a printed and at the same time unprintable territory".*

Are you still looking into the possible multiple answers to this question?

Jonathan Brown states, with regard to the work of José de Ribera (1591-1652) as an engraver, that *"he approached a different medium more out of curiosity than passion, and after satisfying it he gave up printmaking almost entirely, but not before he had produced half a dozen masterpieces in etching, and had opened*



Fuera de nuestros cuerpos, 2021


9C05



dad, que por pasión, y después de satisfacerla, dejó de hacer estampas casi por completo, no sin antes haber realizado media docena de obras maestras, grabadas al aguafuerte, y haber abierto los ojos de otros artistas sobre las posibilidades del grabado". Parece que la vinculación con el grabado de Ribera difiere contigo, en tanto en cuanto, él es curioso de conocer algo diferente, explora modos de hacer que utiliza con la maestría que demostró en toda su producción artística, pero, supuestamente, no queda atrapado por la pasión del medio. Sin embargo, a ti la pasión por los procesos de la gráfica te invade y te desborda de tal manera que te sumerges en todos y cada uno de los elementos y procedimientos, por nimios que sean, hasta pringarte de 'barro' hasta las cejas.

¿Qué es lo que te atrapó de Ribera? ¿La rapidez del *'veni vidi vici'*? ¿Representar y reinterpretar el *Martirio de San Bartolomé* te abrió la puerta de paso a la esencia de su trazo? ¿A la armonía, entre el negro y el blanco del papel, alcanzada por su variada gama de grises? En el caso de Giambattista Tiepolo (1696-1770) ¿te engancha el desvelar los enigmáticos significados de sus *Vari Capricci* o de sus *Scherzi di fantasia*?

Giovanni Battista Piranesi (1720-1778) artista de formación interdisciplinar (hijo de cantero, sobrino de arquitecto, con el que se formó como tal, y hermano de cartujo, que le enseño la historia de Roma) parece ser que frecuentó brevemente el taller de Tiepolo, captando la influencia de este último maestro del gran estilo veneciano. Al grabado llegó de la mano de Vasi y de otros varios grabadores que desarrollaban su faena, con ese medio, como reproductores de imágenes. En parte por lo difícil de vivir del ejercicio de la arquitectura, pero probablemente también por su propio temperamento, un tanto obsesivo, será el grabado prácticamente su único medio de expresión artística. Henri Focillon relata *"Piranesi se adelanta a todo; se adelanta a sí mismo; alumno del siciliano Vasi, un día quiso matar al maestro que se negaba, según dice, a enseñarle el secreto del ´verdadero aguafuerte´. ¿Qué secreto? ¿El del aguafuerte oscuro, el de las sombras torrenciales y los poderosos haces de luz? Un aguafuerte que aún no existía pero que Piranesi ya presentía, ya veía y necesitaba para revivir Roma, arrojando sobre sus ruinas la majestuosidad de una luz que no pertenece al mundo de los vivos, y sí a la inmortalidad"*. Una de sus series más arriesgadas es la de las *Carceri d'invenzione* (1745-1760). Marguerite Yourcenar en *El negro cerebro de Piranesi* afirma *"En las Carceri, ese juego con el espacio se convierte en lo equivalente de lo que son, en la obra de un novelista genial, las libertades que éste se toma con el tiempo. Nuestro vértigo ante el mundo irracional de las Prisiones proviene, no de la falta de medidas (pues nunca Piranesi empleó tanto la geometría), sino de la multiplicidad de cálculos que sabemos exactos, y que se refieren a unas proporciones que sabemos falsas"*. Piranesi se funde en cuerpo y alma con su obra; genera, en amalgama poliédrica, piezas que trascienden la bidimensionalidad de la obra gráfica; en las *Prisiones* construye edificios monumentales, espacios de inmensa tortuosidad, superando los límites de la imagen; estructuras que llevan a ninguna parte, albergando las tinieblas de la mente, trascendiendo las rutas de lo humano, atrapando los haces de semi luz, en tortuosos tejidos de claroscuro, generados con trazos repetidos una y otra vez, en superposiciones obsesivas, que nos llevan al mundo de lo imposible. Es como si, con cada surco abierto en el cobre, construyera las imágenes a golpe de piedra y argamasa. Desde mi lectura libre y fantástica del retrato al aguafuerte que le hace Felice Polanzani en 1750, podemos imaginar a Piranesi como un elemento constructivo, edificio perfecto que incorpora mente, espacio y tiempo, revelación avanzada de la fusión del hombre con las raíces del oficio, imagen poderosa de quien parece llevó esa integración vital, con el medio productivo de su obra hasta más allá de los límites.

Coincidiendo con la Bienal de Arquitectura de Venecia de 2010 se hizo una exposición sobre Piranesi. El lugar fue la iglesia San Giorgio Maggiore. Una de sus piezas clave era el vídeo en 3D sobre las cárceles, realizado por Gregoire Dupond y Factum Arte. En esa proyección podemos hacer una inmersión en el multiverso del artista. Sentir sus sensaciones, recorrer el trazo certero de cada línea lanzada por su mano con la punta de grabar, evolucionar en sus volumetrías espaciales, fundirnos con la mente del creador de esas soberbias arquitecturas, bajar a los infiernos de negritud apabullante, sentir cómo se hiela la sangre viendo arrastrarse a los personajes casi aplastados por la inmensidad de ese submundo, ocultamente profundo; exiguas siluetas definidas por Aldous Huxley como *"Figuras humanas, oscuramente ataviadas, sin facciones e impasibles"*. Piranesi se nos muestra transmutado en procedimiento, en materia, en proyecto arquitectónico, en definitiva, en obra global de su mente creativa, reivindicativa de sus oficios, fundiendo práctica y teoría hasta alcanzar el rango de trocar los límites de todo ello. Casi trescientos años después de su nacimiento, sus construcciones utópicas, a la par que materialmente realistas, encuentran su espacio en el medio arquitectónico -comparten tiempo y lugar con la Bienal de Arquitectura de Venecia de 2010-. No debemos olvidar que llegó a ello a través de su simbiosis con la técnica del grabado.

Casi un siglo antes de las *Carceri* de Piranesi se construía la Capilla de la Trinidad del actual Museo Barjola.

the eyes of other artists to the possibilities of engraving". It seems that Ribera's attachment to printmaking differs with you, in that he is curious to learn something different, he explores ways of doing things that he uses with the mastery he showed throughout his artistic production, but, presumably, he does not get caught up in the passion of the medium. For you, however, the passion for the processes of graphics invades and overflows in such a way that you immerse yourself in each and every one of the elements and procedures, however trivial they might be, until you are soaked up to the eyebrows in 'mud'.

What is it about Ribera that attracted you? The speed of the *'veni vidi vici'*? Did depicting and reinterpreting the *Martyrdom of Saint Bartholome* open the door to the essence of his line? The harmony between the black and white on the paper, achieved by his varied range of greys? In the case of Giambattista Tiepolo (1696-1770), do you feel engaged with uncovering the enigmatic meanings of his *Vari Capricci* or his *Scherzi di fantasia?*

Giovanni Battista Piranesi (1720-1778), an artist with an interdisciplinary training (he was the son of a stonemason, the nephew of an architect with whom he trained as such and the brother of a Carthusian monk who taught him the history of Rome), seems to have briefly frequented Tiepolo's studio and was influenced by this last master of the great Venetian style. He came to engraving through Vasi and several other engravers who worked in this medium as reproducers of images. Partly because of the difficulty of making a living from architecture, but probably also because of his own somewhat obsessive temperament, engraving was practically his only means of artistic expression. Henri Focillon says that *"Piranesi was ahead of everything; he was ahead of himself; a pupil of the Sicilian Vasi, one day he wanted to kill the master who refused, he said, to teach him the secret of 'true etching'. What secret? The secret of dark etching, of torrential shadows and powerful beams of light? An etching that did not yet exist but which Piranesi already sensed, already saw and needed to revive Rome, casting over its ruins the majesty of a light that does not belong to the world of the living, but to immortality".* One of his most daring series is the *Carceri d'invenzione (1745-1760).* Marguerite Yourcenar in *The Dark Brain of Piranesi* says, *"In the Carceri, this interplay with space becomes the equivalent of the liberties that a brilliant novelist takes with time in his work. Our vertigo before the irrational world of the Prisons comes, not from the lack of measurements (for Piranesi never used geometry so much), but from the multiplicity of calculations that we know to be exact and that refer to proportions that we know to be false".* Piranesi merges body and soul with his work; he generates in a polyhedral amalgam pieces that transcend the two-dimensionality of the graphic work; in the *Prisons* he constructs monumental buildings, spaces of immense tortuosity that go beyond the limits of the image; structures that lead nowhere, housing the darkness of the mind, transcending the routes of the human, trapping the beams of semi-light in tortuous fabrics of chiaroscuro, generated with strokes repeated over and over again, in obsessive superimpositions that take us to the world of the impossible. It is as if with each groove opened in the copper he built the images with stone and mortar. From my free and fantastic reading of the etching portrait by Felice Polanzani in 1750, we can imagine Piranesi as a constructive element, a perfect building that incorporates mind, space and time, an advanced revelation of the fusion of man with the roots of his craft, a powerful image of someone who seems to have taken this vital integration with the productive medium of his work beyond the limits.

The Chapel of the Trinity in what is now the Barjola Museum was built a century before Piranesi's *Carceri.*

An exhibition on Piranesi was held to coincide with the 2010 Venice Architecture Biennale. The venue was the church of St Giorgio Maggiore. One of the key pieces was the 3D video on prisons made by Gregoire Dupond and Factum Arte. In this projection we can immerse ourselves in the artist's multiverse. To feel his sensations, to follow the precise stroke of each line sketched by his hand with the engraving point, to evolve in his spatial volumetries, to merge with the mind of the creator of these superb architectures, to descend into the hells of overwhelming blackness, to feel our blood run cold as we watch the characters crawl, almost crushed by the immensity of this deep-hidden underworld; meagre silhouettes defined by Aldous Huxley as *"human figures, dark, cloaked, featureless and impassive"*. Piranesi shows himself to us transmuted into procedure, matter, architectural project, in short, into the global work of his creative mind, vindicating his trades, fusing practice and theory to the point of changing the limits of it all. Almost three hundred years after his birth, his constructions, at the same time utopian and materially realistic, find their space in the architectural medium – they share time and place with the 2010 Venice Architecture Biennale. It should not be forgotten that he came to this through his symbiosis with the technique of engraving.

If Piranesi had known this space and had to come up with a work of art in it, would he have traced its lights and shadows fused with the lines in the metal of his matrices? Would he have analysed the copper of his plates until he could trace their original formation in the mines? Would he have followed the path of the ore to its





¿Si Piranesi hubiera conocido ese espacio y tuviera que plantear un trabajo en él, trazaría sus luces y sus sombras, fundidas con las líneas en el metal de sus matrices? ¿Analizaría el cobre de sus planchas hasta rastrear su formación primigenia en las minas? ¿Recorrería de la mano de los operarios correspondientes el camino del mineral hasta su destino final?

¿Recoges tú el testigo de estas preguntas?

Ribera, Tiepolo y Piranesi tienen algo en común, sus grabados no fueron elementos de reproducción de otras obras suyas, fueron obras en sí mismas; generadoras de pensamiento, a través de su maestría técnica, e impulsoras de largo alcance de sus mensajes conceptuales.

Todas y cada una de las afirmaciones vertidas en esta epístola se pueden extrapolar, salvando las distancias, a tu obra y a tu manera de concebir el trabajo creativo en el que te sumerges, sin límites, sin cortapisas, sin descanso.

Viendo tus fotos en Svalbard, sintonizo con tu trabajo como hechicera de la materia, de la naturaleza, de lo procesual. Transmites el encantamiento de la fusión mental con el origen mismo de los tiempos. Un beso y hasta pronto.

QUERIDA LAURA,

La respuesta a las preguntas que me hago y que trato de responder parecen manifestarse en relaciones materiales cada vez más complejas, al igual que libres e intuitivas. Intento ser cada vez menos literal y fiel a los supuestos técnicos y a los pactos tácitos que conforman los procesos. Creo que es una evolución lógica y que además refleja mi personalidad artística. Sin embargo, también identifico como importantes aquellos proyectos, cuya estructura y organización, era más estricta y organizada. Todo esto ha llevado su tiempo, y creo que mis investigaciones dan fe de ello.

El proyecto en el que trabajé con la obra de Ribera y Tiepolo, *Sublimiore Loco Sacrificium* y su estela *Ese espacio fuera de mi cuerpo,* me llevó a trabajar, por primera vez, a escala humana, una imagen en aguafuerte. Me llevó también a experimentar directamente con tinta de grabado y con moldes de silicona, a partir de matrices realizadas con cobre, y a generar imágenes-piel cuyo soporte y materialidad era la propia tinta. De ahí la concepción y la encarnación de la imagen como piel.

El legado de Ribera me caló hondo. Su obra tiene mucha fuerza, profundidad y movimiento: lo sentí muy visceral. Además la imagen del *Martirio de San Bartolomé* me permitió articular el discurso y las asociaciones que le siguieron. El caso de Tiepolo fue distinto. Me interesó lo moderno de su trazo. Por



Despellejando, 2020

final destination, hand in hand with the corresponding workers? Will you take up the baton for these questions?

Ribera, Tiepolo and Piranesi all have something in common, their engravings were not elements of reproduction of other pieces of theirs, they were works of art in themselves; generators of thought through their technical mastery and far-reaching drivers of their conceptual messages.

Each and every one of the statements made in this epistle can be extrapolated, with all due respect, to your work and your way of conceiving the creative work in which you immerse yourself, without limits, without restrictions, without rest.

Seeing your photos in Svalbard I tune in to your work as a sorceress of matter, of nature, of the processual. You transmit the enchantment of the mental fusion with the very origin of time. Big hug and see you soon.

DEAR LAURA,

The answers to the questions I ask myself and try to answer seem to manifest themselves in material relationships that are increasingly complex, as well as free and intuitive. I try to be less and less literal and faithful to the technical assumptions and tacit pacts that shape the processes. I think this is a logical evolution and also reflects my artistic personality. However, I also identify the projects whose structure and organisation was stricter and more organised as significant too. All this has taken time, and I think my research bears witness to this.

The project I worked in with the art of Ribera and Tiepolo, *Sublimiore Loco Sacrificium* and its follow-up *That Space Outside My Body,* led me to work for the first time on a human scale on an etching image. It also led me to experiment directly with etching ink and silicone moulds from copper matrices and to generate skin-images whose support and materiality was the actual ink. Hence the conception and incarnation of the image as skin.

Ribera's legacy touched me deeply. His work possesses a great deal of strength, depth and movement: I felt it was very visceral. Moreover, the

otro lado, quise hacer un rodeo histórico. Descubrí que Goya se había inspirado en la serie de *Caprici* de Tiepolo, en un viaje a Venecia. Sin embargo, más allá del valor y relevancia de la obra de Goya, parece haberle hecho sombra a Tiepolo, en cierto sentido. Esto me hizo que decidiera reproducirla a través de las imágenes-piel: ilegibles al ojo, sólo visibles a través del tacto. Una vez más, su trabajo conserva como un enigma oculto.

Ha sido objeto de mi obra reinterpretar imágenes concretas, de la obra de grandes pesos pesados del mundo del grabado. No obstante, no quiero dejar de mencionar a mujeres artistas más cercanas a nuestra contemporaneidad, como en la obra de Belkis Ayllón, Kiki Smith, Päivikki Kallio, Annu Vertanen, o Andrea Büttner, cuya práctica y visión han influenciado y expandido mi visión con y desde el grabado. Por supuesto, mi vínculo más significativo es con la artista Shirin Salehi, con quién mi práctica ha crecido y se ha liberado de rigideces discursivas gracias a nuestras colaboraciones.

Mi interés personal en reeducar mis destrezas manuales, en un sentido clásico y ortodoxo, fue consecuencia de un rechazo por el exceso de contenido visual. Observé que me enfrentaba con dificultades a la hora de generar mis propias imágenes. Esto me llevó a escoger imágenes, ya existentes, de las que apropiarme para revaluar modos de hacer, el significado de la obra de otros artistas, en relación con la temática de mis proyectos, además del papel que su trabajo jugó en la difusión del conocimiento, no sólo desde un punto de vista artístico, sino científico, técnico, filosófico y religioso. Todo esto me desembocó en la creación de nuevas visiones de dicha imaginería en relación con otros medios artísticos, como la escultura y el vídeo.

En relación con esto, veo que uno de los proyectos que me permitieron empezar a jugar con elementos, conceptos y asociaciones nuevas fue *Through Fire (A través del fuego),* 2022 en el que me embarqué en la locura de involucrar el mundo de la industria metalúrgica en mi trabajo. Al mismo tiempo, empecé a introducir iconografía de textos clásicos de la historia de la alquimia y a estudiar la obra de Robert Fludd. El mundo elemental y la naturaleza se están empezando a cruzar en mi camino, lo cual está magnificando el campo de posibilidades ayudándome a entender materia y materiales como entes vivos con los que colaborar y a los que dar voz.

Esto está pasando ahora mismo con el proyecto para la Capilla de la Trinidad. No sé qué habría hecho Piranesi, pero cierto es que la colaboración con el Museo de Geología y la inminente visita a la Mina de Texeo está abriendo un mar de

image of the *Martyrdom of Saint Bartholome* allowed me to articulate the discourse and associations that followed. The case of Tiepolo was different. I was interested in the modernity of his line. Furthermore, I wanted to make a historical detour. I discovered that Goya had been inspired by Tiepolo's *Caprici* series on a trip to Venice. However, beyond the value and relevance of Goya's work, it seems to have overshadowed that of Tiepolo, in a sense. This made me decide to reproduce it through the skin-images: illegible to the eye, only visible through touch. Once again, his work remains a hidden enigma.

The purpose of my work has been to reinterpret specific images from the work of great heavyweights in the world of printmaking. However, I do not want to omit the mention of women artists closer to our own times, such as Belkis Ayllón, Kiki Smith, Päivikki Kallio, Annu Vertanen and Andrea Büttner, whose practice and vision have influenced and expanded my vision with and from printmaking. Of course, my most significant link is to the artist Shirin Salehi, with whom my practice has grown and freed itself from discursive rigidities thanks to our collaborations.

My personal interest in re-educating my manual skills, in a classical and orthodox sense, was a consequence of the rejection of excessive visual content. I noticed that I was facing difficulties in generating my own images. This led me to choose existing images to appropriate in order to re-evaluate ways of doing things, the significance of other artists' work in relation to the subject matter of my own projects, as well as the role their work played in the dissemination of knowledge, not only from an artistic point of view, but also from a scientific, technical, philosophical and religious point of view. All this led me to create new visions of this imagery in relation to other artistic media, such as sculpture and video.

In relation to this, I see that one of the projects that allowed me to start playing with new elements, concepts and associations was *Through Fire, 2022* in which I embarked on the madness of involving the



Through Fire, 2022

posibilidades. Mis experimentos con sulfato de cobre empiezan a dar sus frutos... Este nuevo tipo de trabajo de campo, más de laboratorio alquímico y exploración de territorio, está convirtiéndose en el nuevo binomio desde el que partir. Estamos investigando sobre el origen del cobre en términos geológicos, indagando en su génesis mineral. Haber descubierto que en Oviedo se encuentra la mina de cobre más antigua de Europa no me parece que sea casualidad. Además, el espacio en el que vamos a presentar el proyecto tiene grandes connotaciones con lo sagrado (La Capilla de La Trinidad) lo cual, para mí, recontextualizan, en gran medida, la obra de arte. Una oda a la tierra, a la magia y al misterio de sus entrañas, a aquellos cuerpos que arriesgaron sus vidas por el progreso.

Esta experiencia se traslada de forma paralela a lo que he vivido en Svalbard, territorio del Ártico. Mi estancia en la residencia ARTICA, situada en Longyearbyen, la ciudad habitada más septentrional de la Tierra, ha reabierto una línea de investigación ya iniciada durante mis primeros años en Finlandia.

La impresionante belleza del paisaje de Svalbard, marcado por el recorrido a través de numerosas eras geológicas, ha dado un nuevo giro en mi práctica. Desde amonitas del Triásico hasta especímenes de plantas impecablemente conservados del período Cretácico, el tesoro geológico de Svalbard alberga fósiles que se remontan al inicio de la Tierra. Estos fósiles son auténticas improntas de un tiempo geológico, además de las fuerzas transformadoras de la sedimentación, presión, cambios de temperatura, y del agua.

El magnetismo y la fuerza de la tierra en esa latitud es abrumadora. El proyecto que se adviene, explorará la génesis geológica de nuestro planeta en la región ártica, a través de métodos experimentales y no invasivos de impresión, conectando los conceptos de huella, tiempo geológico, extinción y extractivismo, a través de la poética de la técnica de grabado más antigua, el *frottage.* Esto es todo lo que puedo compartir contigo hasta el momento.

Deseando volver a Asturias y trabajar con la luz mágica de la capilla, te mando un abrazo fuerte. Hasta muy pronto.

world of the metal industry in my work. At the same time, I began to introduce iconography from classic texts in the history of alchemy and to study the work of Robert Fludd. The elemental world and nature are just beginning to cross my path, which is magnifying the field of possibilities by helping me to understand matter and materials as living entities to collaborate with and give voice to.

This is happening right now with the project for the Trinity Chapel. I don't know what Piranesi would have done, but it is true that the collaboration with the Geology Museum and the imminent visit to the Texeo Mine are opening up a sea of possibilities. My experiments with copper sulphate are starting to bear fruit... This new type of field work, more of an alchemical laboratory and exploration of the territory, is becoming the new pairing from which to start. We are researching the origin of copper in geological terms, researching its mineral genesis. The discovery that the oldest copper mine in Europe is located in Oviedo does not seem to me to be a coincidence. Furthermore, the space where we are going to present the project holds great connotations for the sacred (The Chapel of the Trinity) which, for me, recontextualises the work of art to a great extent; it is an ode to the Earth, to the magic and mystery of its entrails, to those bodies that risked their lives for progress.

This experience runs parallel to what I have experienced in Svalbard, an Arctic territory. My stay at the ARTICA residence in Longyearbyen, the northernmost inhabited city on Earth, has reopened a line of research already begun in my first years in Finland.

The breathtaking beauty of the Svalbard landscape, marked by the journey through numerous geological eras, has given a new twist to my practice. From Triassic ammonites to impeccably preserved plant specimens from the Cretaceous period, Svalbard's geological treasure trove harbours fossils dating back to the beginning of the Earth. These fossils are authentic imprints of geological time, as well as the transforming forces of sedimentation, pressure, temperature changes, and water.

The magnetism and force of the earth at this latitude is overwhelming. The upcoming project will explore the geological genesis of our planet in the Arctic region through experimental and non-invasive printmaking methods, connecting the concepts of footprint, geological time, extinction and extractivism through the poetics of the oldest printmaking technique, *frottage.* This is all I can share with you for the time being.

Looking forward to coming back to Asturias and working with the magical light of the chapel. Big hug and see you very soon.

Listado de obras, list of works

Amor y Dolor, 2015
(En colaboración con Harriina Raina)
Instalación y performance.
Equipo de taller de litografía
Dimensiones variadas
pág. 171

Love & Pain, 2015
(In collaboration with Harriina Raina)
Installation and performance.
Lithography workshop equipment
Varied dimensions
p. 171

Ese espacio fuera de mi cuerpo, 2021
Exposición individual F2 Galería
Vistas de la exposición
págs. 174, 175

That Space Outside my Body, 2021
Solo Exhibition at F2 Gallery
Exhibition views
pp. 174, 175

La única esperanza de supervivencia, 2015
2:48
Serie de impresiones en mezzotinta. 48 impresiones.
Tinta sobre papel
12 x 16 cm / estampa
Serie única
No visto
Plancha de zinc y dispositivo difusor de luz
21,5 x 29 cm
pág. 179

The Only Hope of Survival, 2015
2:48
Mezzotint print series. 48 prints.
Ink on paper
12 x 16 cm / each print
Unique piece
The Unseen
Zinc plate and mezzotint device
21,5 x 29 cm
p. 179

Izquierda & Derecha, 2017
Performance
Mesa de vidrio, tinta, espátulas, trapos y delantal
pág. 180

Left & Right, 2017
Performance
Glass table, ink, spatulas, rags and apron
p. 180

Fuera de nuestros cuerpos, 2021
Tinta y chine-collé sobre papel.
Fotograbado sobre cobre
56 x 46 cm
Edición de 5 + P. A.
pág. 181

Outside our bodies, 2021
Ink and chine-collé on paper.
Photo-etching on copper
56 x 46 cm
Edition of 5 + P. A.
p. 181

Ese espacio fuera de mi cuerpo, 2021
Solo Project ARCO Madrid 2021, F2 Galería
Vista del stand
págs. 182,183

That Space Outside my Body, 2021
Solo Project at ARCO Madrid 2021, F2 Gallery
View of the stand
pp. 182,183

Aras I, 2020
Aguafuerte y punta seca sobre papel
224 x 127 cm (234 x 132 cm enmarcado)
Edición de 9 + 3 P.A.
pág. 186

Aras I, 2020
Etching and drypoint on paper
224 x 127 cm (234 x 132 cm *framed*)
Edition of 9 + 3 P.A.
p. 186

Aras II, 2019
Plancha de cobre, óxido, jirones de tinta de grabado con aguafuerte en su superficie y estampa de luz
200 x 100 x 10 cm
pág. 187

Aras II, 2019
Copper plate, oxide, ink flayings with etching on its surface, and light print
200 x 100 x 10 cm
p. 187

Despellejando, 2020
Video digital HD monocanal, color, 16:9
Plancha de plexiglás y tubo de cobre
7' 38''
pág. 188

Flaying, 2020
Single-channel digital video HD, color, 16:9
Perplex plate and copper tube
7' 38''
p. 188

A través del fuego, 2022
Instalación. Museo AmosRex, Helsinki. Vídeo, aguafuerte sobre cobre y cobre en forma de planchas, minerales y ánodos.
pág. 189

Throught Fire, 2022
Installation. AmosRex Museum, Helsinki. Video, etching on copper, and copper in the form of plates, ores and anodes.
p. 189

A TIERRA. NACIDA DE UNA ROCA
Museo Barjola, Gijón 2023

DIRECTORA / DIRECTOR
Lydia Santamarina

COMISARIA / CURATOR
Laura Gutiérrez

TEXTOS / TEXTS
Laura Gutiérrez
Elena Vozmediano

FOTOGRAFÍAS / PHOTOGRAPHS
Roberto Ruiz
Inma Herrera (págs. 22, 25, 46-47, 53, 78-81, 86)

TRADUCCIÓN / TRANSLATIONS
Juan González-Castelao Martínez-Peñuela

THEY CHANGE THEIR BODY INTO SPIRIT
HAM, Helsinki Art Museum, Helsinki 2023

DIRECTOR
Arja Miller

COORDINADORA / COORDINATOR
Heli Harni

TEXTOS / TEXTS
Pontus Kyander
Juha-Heikki Tihinen

FOTOGRAFÍAS / PHOTOGRAPHS
Sonja Hyttiainen (págs. 100-103, 138-139, 159)
Leandro Lefa

CONVERSACIONES / CONVERSATIONS
Inma Herrera - Laura Gutiérrez

TRADUCCIÓN / TRANSLATIONS (HAM & CONVERSATIONS)
Mark Guscin Linguistic Services

FOTOGRAFÍAS / PHOTOGRAPHS
Inma Herrera
Roberto Ruiz (págs. 174-175, 182-183, 186-187)

EDITA / EDITION
Museo Barjola

DISEÑO EDITORIAL / EDITORIAL DESIGN
Laura Negro Studio

IMPRESIÓN / PRINTING
Artes Gráficas Eujoa

This project began to take shape in the summer of 2021, during my first visit to Asturias and the Chapel of La Trinidad. Since then, until the publication of this book, two exhibitions have taken place between Spain and Finland, where I live and work. *Matrix Mundi* contextualizes the proposal for the Chapel Hall of the Barjola Museum in Gijón, and the body of work presented at HAM, in Helsinki.

Bringing this project to light has been a great feat, and it would not have been possible without the help and support of many people and institutions.

First and foremost, I would like to thank the efforts of integration by the Barjola Museum and its director, Lydia Santamarina, for the project that I would later develop for HAM (Helsinki Art Museum).

I would also like to acknowledge the cooperation and advice provided by Luis Miguel Rodríguez Terente, Director of the Museum of Geology at the University of Oviedo; Javier Fernández Ruiz, geologist; Dora Ferrero Melgar; Beatriz García Alonso, restorer and archaeological conservator at the Archaeological Museum of Asturias; and Sofía Díaz Rodriguez, museum technician and librarian at the Archaeological Museum of Asturias. Special thanks to Juan Luis Ruiz Sánchez, who guided my father, my brother, and me to the depths of the Áramo Mine (Texeo), turning this expedition into a magical moment.

During my travels and visits to Asturias, I had the company of my father, mother, and brother, to whom I am grateful for their unwavering presence and support.

However, this entire journey through the Principality was orchestrated by Laura Gutiérrez, who not only curated and wrote about *To Earth. Born from a Rock* but also facilitated fieldwork, the mine expedition, and has coordinated and championed this book project from the beginning.

I would also like to recognize the work of the authors of the texts, who showed interest in collaborating from the outset, from Spain, Finland, and Scotland. Thanks to Laura Gutiérrez, Elena Vozmediano, Pontus Kyander, Juha-Heikki Tihinen, and Ruth Pelzer-Montada.

I cannot fail to mention the dedication and support that Shirin Salehi and Felipe de Ávila offer in all my projects.

The generosity of sponsors AC/E, New Boliden, Varnia, Helsingin Rauta, and Taiteen Edistämiskeskus (Arts Promotion Center Finland) was key to the production of *They Change their Body into Spirit.* Thank you also to the Contemporary Art Collection of “La Caixa” Foundation for lending the work *Levels of Purity,* from its holdings.

Funding from the Barjola Museum and SKR (Finnish Cultural Foundation) has been crucial for the realization and printing of this volume. The management and support from F2 Galería, Enrique Tejerizo, and Paloma Gonzalez Dotor, has also been of vital importance. I appreciate their trust in my work.

Este proyecto comenzó a gestarse en verano de 2021, en una primera visita a Asturias y a la Capilla de la Trinidad. Desde entonces, hasta la publicación de este libro, han tenido lugar dos exposiciones entre España y Finlandia, países en los que vivo y trabajo. *Matrix Mundi* pone en contexto la propuesta para la Sala de la Capilla del Museo Barjola, en Gijón y el conjunto de obra presentada en las salas de HAM, en Helsinki.

Sacar a la luz este proyecto ha sido una gran hazaña, y no habría sido posible sin la ayuda y el apoyo de muchas personas e instituciones.

En primer lugar, me gustaría agradecer el esfuerzo de integración, por parte del Museo Barjola y de su directora Lydia Santamarina, del proyecto que se desarrollaría a posteriori para HAM (Helsinki Art Museum).

Por otro lado, me gustaría reconocer la cooperación y asesoramiento ofrecidos por Luis Miguel Rodríguez Terente, director del Museo de Geología de la Universidad de Oviedo; Javier Fernández Ruiz, geólogo; Dora Ferrero Melgar; Beatriz García Alonso, restauradora y conservadora arqueológica en el Museo Arqueológico de Asturias y Sofía Díaz Rodriguez, técnico de museos y bibliotecaria en el Museo arqueológico de Asturias. Un agradecimiento especial a Juan Luis Ruiz Sánchez, quien nos guió, a mi padre, a mi hermano y a mí, hasta las profundidades de la Mina del Áramo (Texeo), convirtiendo esta expedición en un momento mágico.

En los viajes y visitas a Asturias conté con la compañía de mi padre, mi madre y mi hermano, a quienes agradezco su presencia y ayuda incondicionales.

Sin embargo, todo este periplo por el Principado, fue orquestado por Laura Gutiérrez, quien no sólo comisarió y escribió en torno *A Tierra. Nacida de una Roca,* sino que facilitó el trabajo de campo, la expedición a la mina y quien ha coordinado y defendido este proyecto de libro desde el principio.

Quisiera también reconocer el trabajo de los autores de los textos, quienes desde España, Finlandia y Escocia mostraron su interés en colaborar. Gracias a Laura Gutiérrez, Elena Vozmediano, Pontus Kyander, Juha-Heikki Tihinen y Ruth Pelzer-Montada.

No podría dejar de mencionar la entrega y el sostén que Shirin Salehi y Felipe de Ávila ofrecen en todos mis proyectos.

La generosidad de los patrocinadores AC/E, New Boliden, Varnia, Helsingin Rauta y Taiteen Edistämiskeskus (Centro de la Promoción de la Artes de Finlandia) fue clave para la producción de *They Change their Body into Spirit.* Gracias también a la Colección de Arte Contemporáneo Fundación “La Caixa” por el préstamo de la obra *Niveles de pureza,* perteneciente a sus fondos.

La financiación por parte del Museo Barjola y Suomen Kulttuutirahasto ha sido crucial para la realización e impresión de este volumen. La gestión y respaldo de F2 Galería, Enrique Tejerizo y Paloma Gonzalez Dotor, han sido también de vital importancia. Agradezco su confianza en mi trabajo.

GOBIERNU DEL PRINCIPAU D'ASTURIES

MUSEO BARJOLA Barjola

HAM Helsinki Art Museum

AC/E ACCIÓN CULTURAL ESPAÑOLA

F2

Inma Herrera

MATRIX MUNDI

MATRIX MUNDI

Inma Herrera