

# SYNERGIA

Textos complementarios | Complementary texts  
by Adeline de Monseignat and Luke Hart



PIEDRA | un auténtico fragmento  
de la piel de México

*STONE | Mexican Stone, an actual  
piece of Mexico's flesh*

Adeline de Monseignat

—  
**PIEDRA | un auténtico  
fragmento de la piel de  
México**

Adeline de Monseignat  
Octubre 2018

**D**urante todo el tiempo que he trabajado como escultora, escoger el lenguaje adecuado, ha sido una de mis preocupaciones principales. ¿Qué es lo que quiero decir? ¿Cómo lo quiero transmitir? ¿Qué herramientas debo de usar? ¿Se comprenderá?

Nada acerca más al escultor que elige sus materiales con el escritor en la forma en que selecciona y utiliza sus palabras. La responsabilidad de un escultor reside en comprender que los materiales, como las palabras, no son neutros en sus significados. No solamente cargan con su peso físico sino también con su valor específico y su historia. La piedra es uno de estos materiales. Utilizada considerablemente a través de los siglos para contribuir al discurso de la estética, de la arquitectura y de la política, la piedra guarda además un importante valor simbólico. En marzo del 2015, Pablo de Laborde Lascaris me invitó a esculpir mármol en México, su país natal. Esto no solamente me significaba un reto como escultora, más importante aún, implicaba que literalmente utilizara el suelo mexicano, su «piel». Muy pronto se hizo evidente que el trabajo que yo produjera con la «piel» de México formaría parte de una exposición curada por Pablo y Manuel Muñoz Gómez Gallardo. El título *Synergia* me vino a la mente de manera espontánea. Todo apuntaba hacia la dirección de una sinergia, a lo que los griegos se referían

como «trabajar juntos». Aquí estábamos, unos cuantos escultores, cada uno frente a sus respectivos retos: creando obras que comunicarían las intenciones de cada uno; ayudándonos mutuamente a producir esculturas cuyo propósito traspasaría la barrera geográfica del Atlántico; creando un diálogo entre el acero y la piedra; trabajando en conjunto con ayudantes cuyo idioma era para la mayoría de nosotros completamente desconocido. Si la labor de un escultor es resolver desafíos, nuestro trabajo había comenzado. Siendo estos los materiales elegidos, entablamos un diálogo entre nosotros, con los materiales y con México.

Aprendí a esculpir la piedra por primera vez en Italia. Mi educación fue casi militar: tallaba de sol a sol, y usar la computadora no contaba como trabajo, sino como actividad recreativa. Uno puede considerarse comprometido únicamente cuando se está en contacto con el material, ya sea para medirlo, observarlo, tocarlo, moverlo, esculpirlo o dejarlo descansar. La verdadera realización sucede cuando el escultor y la piedra intercambian conocimiento y fuerza. Carlesso, mi mentor, solía decirme: «Cuando impactas la piedra, la piedra te impacta a ti». Eso es lo que se llama un desafío justo. Desde ese primer acercamiento práctico con el mármol, me ha costado sobre manera aceptar el hecho de que cada año se extraen un millón de toneladas de mármol de la Toscana solamente. Cada vez que un bloque

de mármol es desgajado y utilizado como material, tomará entre 75 y 200 millones de años para que dicho bloque se vuelva a formar. Esto compromete aún más al escultor. Imaginen el peso sobre sus hombros al saber que lo que sostiene en sus manos es antiguo, único e irremplazable. México —más precisamente Tecali de Herrera, que se encuentra a tres horas de la ciudad — me ofrecía una perspectiva más liviana. En ese pequeño pueblo, al que Pablo le gusta referirse como el “Pietrasanta de México”, los materiales al igual que las palabras (los mexicanos aman un buen juego de palabras), las usan para jugar, interactuar y experimentar. El carácter juguetón e ingenioso de la mentalidad mexicana me liberó de un cierto peso que se había acumulado en mí con los años. Mientras que los italianos me habían provisto de grúas sofisticadas para transportar los bloques de mármol a mi banco de trabajo, ahora solo requería de un trabajador. Ese cortar la hoja de una cactácea, la colocaría sobre una tabla con la parte viscosa hacia abajo y, con la ayuda de tres artesanos más, colocarían un bloque de hasta 300 kilogramos sobre mi banco. Si vas a utilizar una parte del paisaje mexicano, tienes que entender que la manera con la cual trabajan sus habitantes corresponde a la esencia de quiénes son: positivos, listos y audaces. Muy pronto comencé a entender por qué André Breton se refería tan asertivamente a México como «el país más surrealista del mundo». Mi anfitrión me recordó una anécdota donde Breton le encargó una mesa rectangular

a un carpintero mexicano. Al no poder comunicar lo que tenía en mente, Breton hizo un boceto de la mesa sobre un papel, representando su forma en perspectiva. Se dio cuenta unos días después que su boceto había sido interpretado tal cual ('tel quel') como una mesa con una superficie inclinada y patas de diferentes tamaños. Era la representación tridimensional exacta del boceto, incluyendo la perspectiva. Para percibir a México más allá de la barrera del idioma es reconocer todo el alcance de su originalidad y utilizar su mármol —su tierra— significaba que la obra tendría inherentemente un poco de su ADN.

Basándonos únicamente en bocetos, la tarea de reproducir la obra de Amy Stephens, quién vive y trabaja en el Reino Unido, en el otro extremo del Atlántico, Pablo, Luke Hart y yo corriamos el riesgo de que ocurriera un evento surrealista similar al de Breton. Afortunadamente, no fue el caso. La experiencia de esta colaboración basada en la confianza significaba que la comunicación entre nosotros debía de ser óptima. La pieza de Amy, titulada *Urban Façade* (*Fachada Urbana*) no solamente informa al espectador sobre la relación perfectamente balanceado entre acero y piedra sino también sobre el diálogo entre el objeto artístico y la arquitectura. Su obra recupera objetos e imágenes del paisaje natural. Comienza con un dibujo o un collage que viene siendo como el esqueleto sobre el cual construye estructuras arquitectónicas. Predominan-

temente intuitivos, sus ensamblajes incluyen desde piedra hasta madera y metal, todos índices de la vida urbana. Cada material es cuidadosamente extraído, seleccionado y recolectado para crear un balance preciso y una narrativa específica. En *Urban Façade*, una pieza de mármol blanco mexicano es activada por un marco geométrico y minimalista de acero inoxidable que sugiere una fachada arquitectónica. Por un lado, la piedra metamórfica permanece en su estado natural a comparación de la parte frontal, la cual ha sido lijada y pulida a mano. Al utilizar técnicas naturales y artificiales, Amy comenta sobre la manera en que construimos y destruimos nuestro entorno. Estas formas modernistas junto a la fragilidad de la estructura permiten que el arte y la arquitectura se unan, se reordenen y creen un nuevo objeto comunicativo.

Otro ejemplo de un diálogo exitoso, entre el acero y la piedra, se encuentra en la obra de Pablo de Laborde Lascaris titulada *Three Scoops of Rust* (*Tres Cucharadas de Óxido*). El escultor escogió trabajar con travertino rojo, una piedra caliza cuya composición incluye un alto nivel de óxido de hierro dándole su coloración rojiza. Ese color justamente acentúa la intención del artista quién introduce ese mármol entre las superficies oxidadas de una sucesión de placas de acero que mantienen unida a la pieza. Las tres enormes campanas de travertino, cuyos mangos se encuentran prensados entre las placas, hacen referencia a aquellas

campanas que se encuentran en los carritos de helados que uno puede encontrar en los parques de México. El primer instinto juguetón de un niño sería tratar de hacerlas sonar tan fuerte como pueda. En esta situación, la funcionalidad misma de estos objetos, que usualmente son interactivos, se hace obsoleta. En su obra, Pablo desafía con frecuencia la funcionalidad de los objetos cotidianos. El acto deliberado de privar a un objeto de su verdadera función cuestiona las cualidades tradicionales de la escultura al desestabilizar dichos objetos dentro de sus contextos históricos. Pablo es un firme creyente de que jugar debe ser parte del proceso de crear arte. Aquí, mientras que las campanas no pueden sonar debido a su peso y a la ausencia de badajos, la pieza sirve como recordatorio de que la capacidad de jugar no está en riesgo, ni en la creación de una obra de arte, ni en la imaginación del espectador; a quién se le invita a imaginar ¿qué se sentiría hacer sonar tres campanas gigantes? ¿Cómo sonarían? ¿Qué tan intenso sería el sonido? El juego radica en el espacio puesto a disposición de la imaginación.

Mientras que Pablo hacía una referencia clara a una tradición mexicana, yo no pude evitar de querer introducir una pieza del paisaje europeo a esta acogedora tierra nueva. Los tres enormes fardos similares a capullos —*Demeter's Pods (Las Vainas de Deméter)*— deben su nombre a la diosa griega de la fertilidad de la tierra y de la agricultura. Inspirado en la numerología

de nuestro calendario gregoriano, cada vaina está compuesta por doce placas de piel de mármol de color gris oscuro con vetas blancas —negro Querétaro— para representar el ciclo de las temporadas dentro de un año de doce meses. En términos geológicos, las vetas son capas de minerales cristalizados dentro de una roca. Aquí, los estratos actúan como un recordatorio de que todo lo que se encuentra en el mundo natural —diseño, el cuerpo humano, los paisajes— se repite. Cada uno de los tres receptáculos es lo suficientemente grande para albergar un cuerpo humano, como si fuese un vientre. Con un sistema de bisagras hechas de barras de acero —un contraste entre lo industrial, lo orgánico y lo mineral— la piel de mármol puede ser removida, evocando a la vida y al esparcimiento de las semillas. La imagen de un fardo de heno redondo me trae a la memoria mi infancia entre Francia y Los Países Bajos, lo cual representa para mí el epítome del paisaje tradicional europeo. Debido al clima, los fardos de heno de esta forma nunca han sido parte del paisaje mexicano. Introducir estas figuras al trasfondo local contribuiría a este diálogo entre ambas culturas que me interesaba generar.

Con todos los desafíos presentados y superados, *Synergia* tomó forma. Una exposición de la que no podríamos estar más orgullosos. Con una historia empapada de surrealismo (la galería alojó a la mundialmente reconocida Exhibición Surrealista Internacional de 1940), no podía haber mejor opción que la

Galería de Arte Mexicano, para las ambiciosas y enormes piezas que produjimos. Synergia comunicó nuestras intenciones como escultores de manera exitosa y más importante aún, expuso nuestro objetivo común: expandir y desafiar el lenguaje de la escultura. Pablo es hoy más que nunca un defensor de la disciplina escultórica. Su motivación y la de su co-curador, Manuel, para organizar una exhibición tan ambiciosa de escultura contemporánea, fue crear un diálogo entre escultores locales y extranjeros. Si México estuviera lleno de escultores ocultos, esta exposición sería el detonador que los haría emerger. Pero esto fue tan solo el principio de su misión, nuestra misión. El edificio M74 en la colonia Guerrero habla de estos proyectos—el «laboratorio de escultura» como me gusta llamarlo, o «el lugar en donde los escultores se reúnen como familia», como Pablo lo percibe. M74, es un espacio de 900 metros cuadrados de estudios, talleres y galerías para escultores. Ningún otro componente de esta iniciativa habla más sobre el deseo de que quiénes hablan el mismo lenguaje—el de la escultura— se reúnan. Más allá del diálogo entre el acero y la piedra, *Synergia* marcó el comienzo de este nuevo intercambio entre escultores, artesanos y artistas, entre Europa y México.

Más allá del diálogo entre el acero y la piedra, *Synergia* marcó el comienzo de este nuevo intercambio entre escultores, artesanos y artistas, entre Europa y México.

—  
**STONE | Mexican Stone, an  
 actual piece of Mexico's flesh**

Adeline de Monseignat  
 October 2018

For as long as I have been working as a sculptor, I have been preoccupied with Language. What is it that I want to say? How do I want to say it? Which tools will I use? Will it come across? Nothing brings a sculptor closer to a writer than the way in which the former will choose and use his materials the same way the latter will choose and use his words. A sculptor's responsibility lies in the understanding that materials, like words, aren't neutral in meaning. They carry not only their own physical weight but also the one of value and history. Stone is such a material. Substantially used over the course of the History of Civilisation to contribute to discourses in Aesthetics, Architecture and Politics, stone also holds a loaded symbolic value. When in March 2015, Pablo de Laborde-Lascaris invited me to carve marble in his homeland of Mexico, not only did his invitation imply a sculptural challenge, but it also and most importantly implied me literally making use of the actual land of Mexico, its very flesh. Soon enough, it became clearer that the work I would produce with 'Mexico's flesh' would be a part of a show curated by Pablo and Manuel Muñoz Gómez Gallardo. The title of *Synergia* came quite naturally to mind. Everything was pointing in the direction of a synergy, what the Greeks meant when referring to 'working together'. Here we were, a handful of sculptors faced with their respective handful of challenges regarding

language and communication: making works that speak of each of our intentions, helping each other produce works across the geographical boundary of the Atlantic, creating a dialogue between steel and stone and working alongside workers whose language most us, at the time, did not speak a word of. If a sculptor's job is to resolve challenges, our work had started. With steel and stone as our materials of choice, we entered into dialogue, with one another, with materials, with Mexico.

I was initially taught stone carving in Italy. My education was almost militarised – work from dust to dawn, and no, computer time did not count as work but as recreational. One is only ever at work when in close contact to the material. Whether to measure it, observe it, touch it, move it, carve it, let it rest, real work only ever happens when the sculptor and the stone are exchanging knowledge and strength. 'When you hit the stone, the stone hits you back', Carlesso, my mentor used to tell me. That is what you can call a fair duel. Ever since that first hands-on encounter with marble, I have spent the majority of my time trying to come to terms with the fact that every year one million tonnes of marble are extracted in Tuscany alone, and that every time a block of marble is thus extracted and used as material, it will take between 75 to 200 million years for such a block to reform. This sure does give a sculptor an added sense of responsibility. Imagine the weight

on your shoulders knowing that what you hold in your hands is ancient, unique and irreplaceable? Mexico – and more precisely Tecali de Herrera, a 3-hour drive from the city - offered me a lighter way of looking at things. In this small town, Pablo liked to refer to as 'the Pietrasanta of Mexico', materials, like words (Mexicans do love a good pun), are meant to be played with, interacted with, experimented with. The playfulness and inventiveness in the Mexican mentality liberated me from a certain weight built over the years. When Italians had provided me with sophisticated cranes to lift marble blocks onto my work bench, it now took one artisan to cut open a cactus, gooey side down onto a wooden plank, and an extra three helpers to slide up a mere 300-kilo marble block onto my plinth. Job done. If you are to use a piece of Mexico's landscape, you owe it to its people to fully grasp that the way in which they work is the very essence of who they are: light-hearted, inventive and bold. I very soon began to understand why André Breton referred so assertively to Mexico as 'the most surrealist country in the world'. My host reminded me of this anecdote where Breton commissions a Mexican carpenter a rectangular table. On not being able to communicate what he had in mind, Breton sketches the table on a piece of paper, representing its shape in perspective, only to realise days later that his sketch was interpreted 'tel quel' as a table with a tilted top and legs of different sizes, the exact three-dimensional representation

of the sketch, perspective included. To understand Mexico beyond the barrier of language is to recognise the full extent of its playfulness, and using its marble – its land – meant the work would inherently hold some of that DNA.

In the exercise of having to help Amy Stephens, who lives and works in the UK, to produce her work across the Atlantic based on sketches and instructions solely, Pablo, Luke Hart and I ran the risk of such a Surrealist event to occur. Fortunately, no such thing happened. The experience of such a trust-based collaboration meant the communication between us all had to be optimal. Amy's piece, entitled *Urban Façade* informs the viewer not only on the perfectly-balanced dialogue between steel and stone but also the one between the art object and Architecture. Amy's work reclaims objects and imagery from the native landscape. She begins with a drawing or collage that forms the underpinning skeleton form which to make architectonic structures. Predominantly intuitive, her assemblages range from stone, wood and metal, which are indicative of urban living. Each material is carefully sourced, chosen and collected to create a precise balance and specific narrative. Here, in *Urban Façade*, a piece of white Mexican marble is activated by a geometric, minimal stainless-steel frame suggestive of an architectural façade. On one side, the metamorphic rock is left raw in comparison to the front that has been

sanded and polished by hand. Using natural and man-made techniques, Amy comments on the way we construct and deconstruct our environments. These Modernist forms, along with the structure's fragility, enable Art and Architecture to unite, realign and create a new communicative object.

Another example of a successful dialogue between steel and stone is present in Pablo de Laborde-Lascaris's piece *Three Scoops of Rust*. The sculptor chose to work with a Red Travertine, a limestone whose composition includes a high level of iron oxide giving the stone its rusty colour, precisely in the intention to introduce it to the rusty surfaces of successive steel plates holding the whole piece together. The three-oversized travertine bells whose handles are sandwiched by the plates refer to the ones found on the ice-cream trolleys one can encounter in Mexico's parks. A child's playful first instinct would be to ring the bells as hard as he can. In this scenario, the very functionality of these usually-interactive objects is made obsolete. In his practice, Pablo often challenges the functionality of day-to-day objects. His deliberate act of depriving an item of its actual purpose questions the traditional qualities of sculpture by destabilizing them within their historical contexts. Pablo is a strong believer that play must be involved in the process of art-making. Here, as the bells cannot ring due to their weight and to the absence of clappers, the piece serves as

a reminder that play is not only at stake in the making of an artwork but also in the mind's eye of the viewer who is invited to imagine what it would in fact feel like to ring three giant stone bells. What would they sound like? How loud would they be? The playfulness lies in the space made available to imagination.

As Pablo was making a clear reference to a Mexican tradition, I couldn't help but want to introduce a piece of Europe's landscape in this welcoming new land. The three large cocoon-like bales – Demeter's Pods – take their name from the Greek goddess of fertility of the earth and agriculture. Inspired by the numerology within our Gregorian calendar, each Pod is comprised of twelve panels of marble skin of the deepest grey with white veining, Negro Querétaro – to represent the cycle of seasons within a twelve-months year. In geological terms, veins are sheets of crystallized minerals within a stone. Here, the veins act as a reminder that everything in the natural world – patterns, the human body, the landscape – repeats itself. Each of the three vessels is large enough to be able to hold a human body, like a womb. With a system of steel bar hinges – a contrast between the industrial, the organic and the mineral - their marble skin has the potential to peel open, suggesting life and the spreading of seeds. The sight of round hay bales brings me back to childhood memories spent between France and the Netherlands,

and represent to me the epitome of the traditional European agricultural landscape. Due to Mexico's climate, hay bales of such a shape had never been a part of the Mexican landscape. Introducing those shapes onto the local backdrop would thus contribute to this dialogue between both cultures I was interested in creating.

All challenges comprised and overcome, *Synergia* had come together. A show all of us could not be prouder of. With its history soaked in Surrealism (the gallery hosted the world renown 1940 International Surrealist Exhibition), Galeria de Arte Mexicano could not have been a better fit for the ambitious and large-scale pieces we all produced. *Synergia* successfully spoke for each of our intentions as sculptors, and most importantly spoke for our goal in common: expanding and challenging the language of Sculpture. Pablo is today more than ever an advocate for the discipline of Sculpture. His motivation, alongside with his co-curator Manuel's, behind putting together such an ambitious exhibition of Contemporary Sculpture was to create a dialogue between local sculptors and us. If Mexico was filled with hidden sculptors, this exhibition would be the trigger from them to come forward. But this was merely the beginning of his mission, of our mission. The building of M74 in the district of Guerrero speaks for this agenda – the 'Sculpture Lab' how I like to call it, or 'the place where sculptors come together as a family', like Pablo likes to think

of it. M74 is 900 square meters of sculptors' studios, sculptors' workshops and galleries. Nothing about this initiative screams more for the desire for those who speak the same language – the one of Sculpture – to come together than this one. Beyond the dialogue between steel and stone, *Synergia* marked the beginning of this new exchange between sculptors, between artisans and artists and between Europe and Mexico.

Beyond the dialogue  
between steel and  
stone, *Synergia* marked  
the beginning of this  
new exchange between  
sculptors, between  
artisans and artists and  
between Europe and  
Mexico.

METAL

Luke Hart

—  
METAL

Luke Hart  
Octubre 2018

Cuando trabajamos con el metal, esencialmente estamos trabajando con piedra reconstituida, sin embargo, es más complicado que esto. Los metales son la forma elemental más básica de los materiales de los que están hechas ciertas piedras, o aleaciones de estas formas. Sin embargo, los metales generalmente son bastante inestables en sus formas elementales simples, por lo que casi nunca se encuentran en estas formas en el mundo natural (esto es lo que es la oxidación) y solo se sintetizan mediante la intervención humana. Sintetizados en una más básica, natural -o al menos elemental- forma. Esta afirmación parece ser contradictoria, y esta contradicción descansa en el corazón de lo que yo creo que es la escultura y de lo que trató la exposición *Synergia*.

Desentrañar esta contradicción depende de cómo consideremos que una sustancia sea natural. Una manera de pensar permitiría que el término natural, por supuesto, se aplicara mejor a cómo se encuentran las cosas en el mundo sin intervención humana. Otra manera, permitiría que lo natural fuera mejor aplicado a la forma elemental más simple en la que esta materia pueda ser dispuesta, en lugar de, cómo sea la forma más duradera en nuestro planeta, la cual es un rango bastante limitado de experiencia o configuración de material, considerando su tamaño relativo en el universo. La escultura está equilibrando estos dos métodos de pensamiento.

Para los propósitos de este ensayo, podemos referirnos a estas dos formas de existencia como *terrenal*, es decir, en el estado que se encuentran en la tierra y, en *elemental*, que es el estado que la ciencia dice que es más simple en construcción.

*Synergia* involucró dos metodologías (casi) competitivas para abordar esta contradicción en dos elecciones de materiales diferentes a partir de las cuales se hacen esculturas: piedra y metal. Yo estuve directamente involucrado en casi toda la producción de la muestra: ideando y elaborando gran parte de obras enfocados en el metal.

La producción de las obras primordialmente de acero en la exhibición, tomó varias etapas y dos locaciones principales - la planeación de las obras también se llevó a cabo en Europa-. El primero de estos lugares fue una mina de cobre en Cananea, México. Desde hace algunos años, Manuel Muñoz G. G. ha trabajado muy de cerca con el Grupo México en el lugar de su gran mina de cobre en Cananea; trabajando como artista y elaborando trabajos de ubicación permanentes en la ciudad y alrededores. En junio de 2017, Manuel me invitó a pasar una temporada en Cananea y trabajar con él, desarrollando las obras que más tarde formarían parte de *Synergia*. Aquí en la mina, podemos ver directamente el proceso de extracción de lo elemental a partir del complejo material existente, que es de lo que se trata la minería. De hecho, gran parte del

material “en bruto” de mi *Chain Link Twist II: Unrolled Cone* and Manuel’s *Tumbler Track*, así como sus grandes esculturas de ubicación permanente en Cananea, están hechas de los restos de la maquinaria utilizada en este proceso. La minería es tomar lo terrenal y hacerlo *elemental*.

El acero Cortén es lo que a veces se llama acero resistente a la intemperie, y algunas veces se denomina erróneamente a prueba de oxidación. Sin embargo, este no es a prueba de oxidación, sucede que se oxida de una manera diferente a otros tipos de acero más convencionales, ya que la oxidación se produce en la superficie, formando una capa protectora que, durante un tiempo, protegerá la estructura interior del metal no oxidado. (Hace poco estuve en San Sebastián, en el País Vasco, para ver las obras sobre las rocas costeras de Eduardo Chillida, y me sorprendió lo agresivamente que el Océano Atlántico está recuperando el cortén para el mundo) *Chain-Link Twist II: Unrolled Cone*, está hecho principalmente de acero cortén -dos tonalidades de él-, rescatado de una pieza de maquinaria minera que presumiblemente fue en algún momento una especie de un enorme embudo para el material obtenido; una pieza de metal elemental una vez usado en el proceso de convertir lo terrenal en elemental, y ahora reclamada como pieza de escultura en un intento de hablar sobre todo este proceso. Este trabajo también es flexible, ya que se mantiene unido mediante una articulación de rótula, esto me permitió

abordar algunas de las preguntas sobre la gravedad y la estabilidad, la función y la verdad, que me preocupan como escultor. Las bolas de acero que forman las articulaciones de rótula son colocadas en grandes tambores como parte de los molinos que luego giran a alta velocidad para moler la materia prima de la mina en pedazos más pequeños para finalmente separar los metales *elementales*.

Manuel, en Cananea, trabaja habitualmente con estos materiales de una manera similar. Sus grandes trabajos permanentes en Cananea son puntos de referencia del proceso que permanecerá allí por muchos años, décadas, quizás incluso después de que la mina haya cesado sus operaciones, pero no para siempre. *Tumbler Track* reutiliza un rodaje de oruga de una pieza de maquinaria, quizás una niveladora o una excavadora. La pieza se ha vuelto a colocar en una forma que teóricamente existe en las matemáticas, pero que rara vez se encuentra en la naturaleza: un círculo. (Hay una contradicción similar a la que se menciona en este ensayo aquí en juego, y es la relación entre las estructuras formales del mundo de lo terrenal y el mundo de las matemáticas. Es un medio paralelo de abordar problemas similares de verdad en la escultura, pero resulta demasiado grande para explorarlo aquí en su totalidad). Esto es, de alguna manera, lo inverso al proceso envuelto en mi escultura, haciendo lo industrialmente flexible inflexible, mediante una poética y lógicamente formal reubicación del material.

El segundo lugar de producción fue la Ciudad de México, donde producimos el James Capper's *Mountaineer Tooth O*, así como los componentes metálicos de otras obras, y donde finalmente hicimos todo el ensamblaje. Aquí trabajamos más directamente con el acero en la forma que es producida para los fabricantes y va a talleres y espacios de construcción, de la forma como sale de las fábricas y molinos, como placas y barras extruidas, lo que a menudo llamamos sección, refiriéndonos a la sección transversal de la extrusión. La placa de acero se puede cortar para darle forma de diferentes maneras; en el Reino Unido, James generalmente utiliza un proceso en el que un láser corta el acero en la forma requerida en base a un dibujo de ordenador, luego el trabajo es ensamblado y se suelda en un objeto tridimensional. En México solo pudimos encontrar un láser para cortar cartón, que luego se llevó a una fábrica de producción de acero que utiliza un proceso más arcaico llamado corte por plasma y una máquina que siguió directamente los perfiles de cartón que habíamos trazado.

El trabajo de James Capper siempre de alguna manera parece conectar con el problema central de este ensayo. James es un apasionado y constructor de equipos de movimiento de tierra, el mismo equipo utilizado para mover y retirar la tierra con el fin de clasificar los elementos en estructuras que encontramos más útiles como seres humanos, o dentro de las formas en que la

ciencia nos dice que son elementalmente más simples. *Mountaineer Tooth O* es uno de una larga línea de trabajos elaborados en la producción final de una máquina con cuatro patas con la función de caminar o escalar, que James producirá, llamada *Mountaineer*; una enorme máquina hidráulica que subirá montañas. Este trabajo es en sí mismo parte de una serie de proyectos vehiculares de James que forman parte de su singular visión y espíritu artístico. El diente, es de hechoun pie, que la máquina usa para estabilizarse en el paisaje, y James ha diseñado una gran variedad de dientes para atravesar diferentes tierras terrenales. (El título en sí, al usar la letra O, nos dice que es una de, al menos, quince variedades para esta máquina, aunque sé que en realidad hay muchas más)

Los aviones de Samuel Zealey, incluido el *Inverter Wing* de *Synergia*, también hablan de este proceso, aunque de una manera quizás más metafórica. Están formados dentro de estructuras funcionales de aviones de papel, estructuras que de hecho volarán, o al menos planearán, cuando estén hechas con un material ligero como el papel, pero que en acero no son capaces de hacerlo. Además, luego él permite que el material del acero comience su proceso de volver a la forma más adecuada para la existencia en nuestro planeta, permitiéndole que se oxide. A medida que la inestable aleación de hierro y carbono comiencen a separarse y oxidarse, nos dice exactamente qué sucederá con todas nuestras ambiciones humanas de

permanencia y se burla de nuestras pretensiones de legado. Para *Synergia*, *Inverter Wing* fue producida en Cananea también, bajo la supervisión de Manuel en estrecho contacto con Sam.

Ciertamente, la oxidación jugó un gran papel en *Synergia*, ejecutándose como una línea conectada a través del acero supuestamente resistente a la corrosión de *Chain link Twist II: Unrolled Cone* a la oxidación de *Inverter Wing*; hasta el óxido de hierro, el acero en su forma terrenal, que le dan al *Three Scoops of Rust* de Pablo de Laborde Lascaris su color y, de hecho, su título. El óxido llega al corazón de cómo lo terrenal, al menos aquí (el hierro existe en formas más puras, por ejemplo, en los meteoritos) reclamará lo elemental. De alguna manera todas las obras en la muestra también lidian con este problema, incluso si ese no es su consigna central. Estuve involucrado en el lado metálico de la producción y en este ensayo me he enfocado en eso, pero como podemos ver, se podría argumentar que, las obras de Pablo, así como las de Adeline de Monseignat y Amy Stephens (el acero inoxidable es otra denominación inapropiada para la cual aquí no hay espacio para profundizar) de alguna manera están abordando esta contradicción de la verdad.

De modo que el problema existe como tal. Nosotros queremos decir la verdad como artistas, como escultores, hemos identificado

que una verdad material es una verdad y tenemos el vocabulario para abordarlo.

Queremos ser lo más honestos posible con los materiales que usamos y con el mundo que nos rodea; aunque podemos identificar una contradicción en la honestidad de las dos diferentes maneras de ser honestos con los materiales: lo *terrenal* y lo *elemental*. *Synergia* fue una manera para todos nosotros como escultores, para continuar trabajando a través de esta problemática en la manera en que somos capaces. Las soluciones escultóricas a este problema no pueden expresarse necesariamente en este formato lingüístico, pero con suerte la exposición y las obras individuales que la componen, van de alguna manera a sugerir algunas soluciones.

Nosotros queremos decir la verdad como artistas, como escultores, hemos identificado que una verdad material es una verdad y tenemos el vocabulario para abordarlo.

—  
**METAL**

Luke Hart  
October 2018

When we work with metal we are essentially working with reconstituted stone, but it is more complicated than that. Metals are the more basic elemental forms of the materials which some stones are made of, or alloys of these forms. However, metals are generally pretty unstable in their simple elemental forms, which is why they are almost never found in these forms in the natural world, (this is what rust is) and are only synthesized by human intervention. Synthesized into a more basic, natural (or at least elemental) form. This statement seems to be contradictory, and this contradiction lies at the heart of what I think sculpture is about, and what the exhibition *Synergia* was about.

Unpacking this contradiction depends on how we consider a substance to be natural; one way of thinking would allow that the term natural, of course, would apply best to how things are found in the world without human intervention. Another would allow that the natural would best be applied to the simplest most elemental way in which matter can be arranged, rather than how it is most durable on our planet, which is a pretty limited range of experience or material configuration considering its relative size to the Universe. Sculpture is balancing these two methods of thinking.

For the purposes of this essay we can refer to these two forms of existence as the worldly,

that is in the state found in the world, and the elementary, that is the state that science tells is simpler in construction.

*Synergia* involved two (almost) competing methodologies for addressing this contradiction in two different material choices out of which to make sculpture: stone and metal. I was directly involved with almost all of the production: thinking and making, of the works largely preoccupied with metal in the exhibition. The production of the primarily steel works in the show took place a number of stages and in two primary locations, planning of works also took place in Europe. The first of these locations was a copper mine in Cananea, Mexico. For some years now Manuel Muñoz G. G. has worked closely with Grupo Mexico at the site of their large copper mine in Cananea. Working as an artist and making permanently sited works in and around the city. In June of 2017 Manuel invited me to spend some time with him in Cananea working with him and developing the works that would eventually be part of *Synergia*. Here at the mine, we can directly see the process of extracting the elementary from the existing complex material, that is what mining is. Indeed much of the 'raw' material that my *Chain Link Twist II: Unrolled Cone* and Manuel's *Tumbler Track* as well his large permanently sited sculptures in Cananea are made from is the remnants of the machinery used in this process. Mining is taking the worldly and making it elementary. Corten steel is what is sometimes called

weathering steel, and sometimes mistakenly referred to as rust-proof. It is not rust-proof, though it does rust in a different way to more conventional types of steel, as rust forms on the surface, it forms a protective layer, that, for a time, will protect the structure of the un-oxidized metal underneath. (I was recently in San Sebastian in the Basque Country, to see the works on the coastal rocks by Eduardo Chillida, and I was shocked by how aggressively the Atlantic Ocean is reclaiming the cor-ten for the world) *Chain-Link Twist II: Unrolled Cone*, is primarily made of cor-ten steel, two tones of it, salvaged from a piece of mining machinery that was presumably at one point some sort of large funnel for the harvested material; a piece of elementary metal once used in the process of turning the worldly to elementary, and now reclaimed as piece of sculpture in an attempt to speak about this entire process. This work is also flexible as it is held together by ball and socket joints, this allowed me to also address some of the questions of gravity and stability, function and truth, which preoccupy me as a sculptor. The steel balls that make up the ball and socket joints, are put into large drums as part of the grinders that then spin at high speed to grind the raw material of the mine into smaller pieces to ultimately separate out the elementary metals.

Manuel, in working at Cananea, routinely works with these materials in a similar way. His large permanent works in Cananea

sit as landmarks of the process that will be there for many years, decades, perhaps even after the mine has ceased operations, but not forever. *Tumbler Track* repurposes a crawler track from a piece of machinery, perhaps a bulldozer or an excavator. The piece has been repositioned into shape that exists theoretically in mathematics but is rarely found in nature: a circle. (There is a similar contradiction to that spoken about in this essay at play here, the relationship between the formal structures of the world of the worldly and the world of mathematics is a parallel means of getting at similar problems of truth in sculpture that is too big to fully explore here) This is in some ways the inverse of the process involved in my sculpture, making the industrially flexible inflexible, in a poetic and logically formal re-positioning of the material.

The second location of production was Mexico City, where we produced James Capper's *Mountaineer Tooth O*, as well as the metal components of other works, and where we ultimately did all of the assembly. Here we worked more directly with steel in the ways that it is produced for makers, that is how it comes out of factories and mills, and goes into workshops and building sites, as plate and extruded bar, what we often call section, referring to the cross-section of the extrusion. Steel plate can be cut to shape in a number of different ways, in the UK, James usually uses a process in which a laser cuts the steel based on a computer drawing

into the shape required, the work is then assembled and welded together into a three-dimensional object. In Mexico we could only find a laser to cut cardboard, which was then taken to a steel production factory that uses an older process called plasma cutting and a machine that directly follows the cardboard profiles that we had had made.

James Capper's work always in some way seems to speak about the central problem of this essay as well. James is a lover of, and builder of earth moving equipment, the very equipment used to move and remove the earth in order to sort the elements into structures that we find more useful as human beings, or into the forms that science tells us are more elementarily simple. *Mountaineer Tooth O* is one of a long line of works produced in the eventual production of a four legged walking, or climbing, machine which James will produce, called *Mountaineer*; an enormous hydraulic powered machine that will climb mountains. This work is itself part of a series of vehicular projects of James' that form his singular vision and artistic ethos. The tooth, is in fact a foot for the machine to use to gain purchase on the landscape, and James has designed a myriad of such teeth for traversing different worldly terrain. (The title itself, in using the letter O, tells us that this is one of at least 15 varieties for this machine, though I know that there are in fact more than this).

Samuel Zealey's airplanes, including *Inverter Wing* from *Synergia* also talk about this process, if in a perhaps more metaphorical way. They are formed into the structures of functional paper airplanes, structures which will in fact fly, or at least glide, when made with a lighter material such as paper, but which in steel are not capable of this. Furthermore, he then allows the material of the steel to begin its process of returning to the form more suitable for existence on our planet, by allowing it to rust. As the unstable alloy of iron and carbon begins to separate and oxidize, it tells us exactly what will happen to all of our human ambitions to permanence and mocks our pretensions of legacy. For *Synergia*, *Inverter Wing* was produced in Cananea as well, under Manuel's supervision in close contact with Sam.

Indeed, rust played a big role in *Synergia*, it runs as a through line through the supposedly rust-proof steel of *Chain link Twist II: Unrolled Cone* to the rust of *Inverter Wing*, to the iron oxide, steel in its more worldly form, that give Pablo de Laborde Lascaris' *Three Scoops of Rust* its color, and indeed its title. Rust gets to the heart of how the worldly, at least on this planet, (iron exists in more pure forms for example on meteorites) will reclaim the elementary. All of the works in the show also deal with this problem in some manner, even if that is not their central precept. I was involved on the metal side of production and have focused on that in this

essay, but as we can see, arguments could be made that the works of Pablo, and also Adeline de Monseignat and Amy Stephens (stainless steel is yet another misnomer that there isn't space here to get into) are in some way addressing this contradiction of truth.

So a problem exists as such: we want to tell the truth as artists, as sculptors we have identified that a material truth is a truth that we have the vocabulary to address, we want to be as honest as possible to the materials that we use and to the world around us, but we can identify a contradiction in honesty in two different ways of being honest to materials: the worldly and the elementary. *Synergia* was a way for all of us, as sculptors, to continue to work through this problem, in the manner that we are capable of. The sculptural solutions to this problem can't necessarily be expressed in this linguistic format, but hopefully the exhibition, and the individual works that it is comprised of, go some way toward suggesting some solutions.

We want to tell the truth  
as artists, as sculptors  
we have identified that  
a material truth is a  
truth that we have the  
vocabulary to address...

# SYNERGIA

Textos complementarios | Complementary texts  
by Adeline de Monseignat and Luke Hart