



Elena Damiani, *Tiempo perdido—Lost Time*, 2015. Foto—Photo: Oliver Santana [Cat. 2]

Publicado con motivo de la exposición *Testigos: Un catálogo de fragmentos* (5 de septiembre de 2015 al 7 de febrero de 2016) MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo. UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F., Museo Amparo, Puebla.

—
Published on occasion of the exhibition *Sediments: An Assemblage of Remains* (September 5 to February 7, 2016) MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo. UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México, Mexico City, Museo Amparo, Puebla.

Textos—Texts

Elena Damiani

Cecilia Delgado Masse · MUAC

José-Carlos Mariátegui

Edith Ortiz · IIA, UNAM

Traducción—Translation

Elizabeth Coles

Christopher Michael Fraga

Coordinador editorial—Editor

Ekaterina Álvarez Romero · MUAC

Asistente editorial—Editorial Assistant

Ana Xanic López · MUAC

Corrección—Proofreading

Ekaterina Álvarez Romero · MUAC

Ana Xanic López · MUAC

Omegar Martínez

Erika González

Diseño—Design

Cristina Paoli · Periferia Taller Gráfico

Asistente de formación—Layout Assistant

María Vázquez

Primera edición 2015—First edition 2015

D.R. © MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM, México, D.F.

D.R. © de los textos, sus autores—the authors for the texts

D.R. © de la traducción, sus autores—the translators for the translations

D.R. © de las imágenes, sus autores—the authors for the images

ISBN de la colección 978-607-02-5175-7

ISBN 978-607-02-7451-0

Todos los derechos reservados.

Esta publicación no puede ser fotocopiada ni reproducida total o parcialmente por ningún medio o método sin la autorización por escrito de los editores.

—
All rights reserved.

This publication may not be photocopied nor reproduced in any medium or by any method, in whole or in part, without the written authorization of the editors.

Impreso y hecho en México—Printed and made in Mexico

TESTIGOS: UN CATÁLOGO DE FRAGMENTOS

SEDIMENTS: AN ASSEMBLAGE OF REMAINS

ELENA DAMIANI



Elena Damiani, *Tiempo perdido—Lost Time*, detalle—detail, 2015 [Cat. 2]

Desplazamientos de sitio. Testigos...	6
Site Displacements: Sediments...	12

—
CECILIA DELGADO MASSE

Guión de <i>Intersticio</i>	18
Script from <i>Interstice</i>	22

—
ELENA DAMIANI

Testigos indagando en el tiempo. Una conversación	28
Witnesses, Inquiring into Time. A Conversation	40

—
ELENA DAMIANI
EDITH ORTIZ

Construyendo un tejido socioplanetario: imágenes fragmentadas y la (re)constitución de la materialidad en la obra de Elena Damiani	52
Constructing a Socioplanetary Fabric: Fragmented Images and the (Re)constitution of Materiality in the Work of Elena Damiani	58

—
JOSÉ-CARLOS MARIÁTEGUI

Semblanza	64
Biographical Sketch	65

Catálogo	67
Catalogue	

Créditos	69
Credits	

Desplazamientos de sitio. Testigos...

CECILIA DELGADO MASSE



Vista general de la instalación *Testigos: Un catálogo de fragmentos*—General view of the installation *Sediments: An Assemblage of Remains*. Foto—Photo: Oliver Santana

El rango de convergencia entre el Sitio y No-sitio consiste en una ruta de riesgos, una trayectoria doble conformada por signos, fotografías y mapas que pertenecen a la vez a ambos lados de la dialéctica. Dichos lados están presentes y ausentes al mismo tiempo. La tierra o suelo del Sitio se pone en el arte (No-sitio), en vez de poner el arte sobre el suelo. El No-sitio es un contenedor dentro de otro contenedor —la sala. La era o lote exterior también es un contenedor dentro de otro contenedor. Cosas bidimensionales y cosas tridimensionales intercambian espacios entre sí en el rango de la convergencia; la escala grande se vuelve pequeña, la escala pequeña se vuelve grande. Un punto en el mapa se expande hasta el tamaño de una masa de tierra, una masa de tierra se contrae en un punto. ¿Es el Sitio un reflejo del No-sitio (espejo), o viceversa?

ROBERT SMITHSON¹

Nota

La instalación *Testigos: un catálogo de fragmentos*, de Elena Damiani (Lima, Perú, 1979) es un proyecto comisionado por el programa curatorial *Intemperie Sur*, el cual pretende activar los patios y terrazas de los museos participantes partiendo de la idea del intersticio. Bajo esta premisa, no sólo las salas (cubo blanco) funcionan como lugares de exhibición de las obras, sino que los espacios exteriores pueden operar como dispositivos de visibilidad que proyecten reflexiones sobre la propia producción artística contemporánea, al tiempo de transformar su recepción al establecer un desplazamiento de la exhibición y provocar nuevas relaciones con otras concepciones de lo que puede ser el arte, en este caso con la arquitectura misma del lugar. En este sentido, la propuesta de Damiani está planteada para presentarse tanto en el patio norte del Museo Universitario Arte Contemporáneo como en el antiguo patio del Hospital San Juan de Letrán, construido en 1538, el cual actualmente forma parte del Museo Amparo, en Puebla.

1— Smithson, Robert. “The Spyrall Jetty (1972)”, en *Robert Smithson: The Collected Writings*. Ed. Jack Flam. Berkeley: University of California Press, 2nd Edition, 1996, p. 153.

El proyecto

Testigos: un catálogo de fragmentos opera en el ámbito de la materia como un contenedor de memoria, donde diversos tiempos geológicos son expuestos e intervenidos para configurar un paisaje abstracto a la manera de mapas topográficos en la piedra. Damiani configura la intervención al espacio arquitectónico como un gesto dotado de connotaciones físicas, geométricas, arqueológicas, topológicas y geológicas, que se encuentra estrechamente vinculado a la escala de ambos lugares, tanto del patio norte del MUAC como del antiguo patio del Museo Amparo.

La instalación se compone de dos esculturas en travertino extraído de Junín, ubicado en la sierra central, y trasladado a Lurín, en las afueras de Lima, hasta ahora centro principal de producción de la artista. El travertino, al ser una roca sedimentaria, “carbonatada, precipitada alrededor de manantiales con sobreconcentración de carbonato de calcio”,² contiene pequeñas fisuras: hiatos o lagunas que en el tiempo geológico evidencian quiebres, filtraciones y discordancias que señalan la existencia de un “tiempo perdido” donde es inevitable pensar en la superposición y ausencia temporal. Para Damiani, estos vacíos representan la oportunidad de originar una reflexión sobre la manera de concebir el tiempo, donde éste se percibe de manera lineal, una forma del pensamiento que se configura a partir de la secuencia y estructura temporal articulada bajo “pasado, presente y futuro”, y donde el vacío mismo abre una posibilidad de reconfiguración de pensar el tiempo y lugar que la artista aprovecha para desdoblar la idea del intersticio en intervalo, donde el vacío mismo es lo que permite repensar lo que se asume como una verdad temporal, como lo señala Lao-Tse en una de sus metáforas:

Es sólo en el vacío, dice, donde se halla lo que es verdaderamente esencial. Una habitación existe por el espacio vacío comprendido entre las paredes y el techo, no por el techo y las paredes mismas. La utilidad de una jarra de agua

2— “Travertino en México”, *Virutas Paleobotánicas*. México: Instituto de Geología, UNAM. Recuperado de: <http://www.geologia.unam.mx/igl/deptos/paleo/weber/galtramx.htm>

consiste en el espacio vacío en que se puede poner el agua, no en la forma o en la materia de la jarra. El vacío es omnipotente, porque puede contenerlo todo. Sólo en el vacío es posible el movimiento.³

La propia naturaleza del material se convierte en el punto de reflexión crítica sobre la temporalidad, abriendo una serie de interrogantes que van desde las condiciones de la materia terrestre hasta los acontecimientos que van provocando su existencia como forma, misma que Damiani configura e interviene para generar una estética de la naturaleza que convoca a la representación de un paisaje contenido en los patios y en diálogo abierto con las condiciones y cualidades de los materiales de los espacios arquitectónicos de ambos lugares, y donde la instalación se establece como *un contenedor dentro de otro contenedor*, desde la propia condición de la materia.

La primera escultura denominada *Tiempo perdido* (2015) se compone de 33 piezas talladas; se trata de prismas cortados a la vena provenientes de un mismo bloque de piedra. La artista propone este corte con el fin de destacar las diversas capas de sedimentación, características de la composición del material, al tiempo de poder observar los distintos momentos en que la roca sedimentó. Cada testigo⁴ se encuentra yuxtapuesto, uno junto al otro, de manera secuencial sobre el muro, recomponiendo el patrón original de estratificación de la piedra, el cual se interrumpe por una incrustación de resina translúcida con ónix que Damiani aplica a cada uno. La intervención se manifiesta de forma sutil y silenciosa a partir de la configuración de un dibujo que aparece en cada uno, siguiendo el registro del antiguo estrato. Como en un juego de testigos temporales, Damiani genera una poética del ensamble, donde la aparición de un paisaje horizontal emerge del muro del patio del museo en la forma de una secuencia, un poco a la manera de hacer cine en 35mm, donde hay un tiempo continuo que

3— Kakuzo, Okakura. *El libro del té*. Librodot.com, pág. 12. Recuperado de: <http://www.mauriciovelandia.com/te.pdf>

4— De acuerdo a la RAE, especie de hito de tierra que se deja a trechos en las excavaciones, para poder ubicar después con exactitud el volumen de tierra extraída. Recuperado en: <http://lema.rae.es/drae/?val=testigos>

se manifiesta en la pantalla y se superpone a un presente en la ejecución de una película que se pierde al regresarla a su lata para guardarse.

Por otro lado, *Laguna* (2015) se integra por dos losas de travertino cortadas a la vena que rotan en uno de sus vértices para ubicarse una junto a la otra sobre el piso, dejando un área al centro que es remplazada por un triángulo isósceles de policarbonato del mismo espesor que la piedra, de tal forma que las capas estratigráficas quedan a modo de espejo, generando un nuevo espacio entre ellas. Aquí, el espacio opera en dos sentidos, por un lado en un sentido euclidiano al ser cortes geométricos que toman la forma de una reproducción a escala real de las losas del piso del patio del MUAC, generando una dislocación en el piso donde los cortes vectoriales de la piedra potencian las propias formas de los estratos contenidos en la piedra y la transparencia del policarbonato produce una tercera dimensión; y por otro, Damiani destaca las cualidades naturales de la piedra mediante la exhibición de las vetas que producen un efecto que recuerda las fotografías aéreas de la tierra, donde lo macro se vuelve micro y viceversa, lo material se vuelve mental, abriendo de golpe a una nueva dimensión de lo geométrico y de la naturaleza misma.

En su conjunto, la instalación hace referencia a dialécticas de linealidad, ruptura y yuxtaposición, de superficie plana y volumen, de adentro y afuera, donde Damiani señala la potencialidad de los materiales para retener y desplegar su información, o dejar que ésta se filtre a través de los huecos en las superficies segmentadas. Al intervenir los bloques de travertino con resina, ónix y policarbonato, Damiani expande las posibilidades del *collage* como un medio para la escultura y la instalación, presentando una tensión dialéctica entre el todo y sus partes, lo macro y lo micro, donde la composición de las obras dispuestas en el espacio señalan la naturaleza discontinua y fragmentaria, propia del *collage*, a través de los segmentos y las capas que se acoplan, presentándose como un nuevo todo.

El efecto es una condición de palimpsesto, donde el bloque de piedra opera como un manuscrito antiguo que no deja de extrañarnos al provenir en su condición matérica de más de una hora y un lugar, que conserva huellas de una escritura anterior para reconfigurarse en

un presente continuo mediante la intervención formal que propone la artista, y donde la propia idea del tiempo lineal se cuestiona para reformularse, ya que los tiempos son superpuestos y expuestos en un mismo momento para converger en una contemporaneidad paradójicamente asíncrona, donde pareciera que la acumulación del apego de Damiani a diferentes tiempos y espacios se manifestara en la forma de una rareza geológica mediante la selección de un corte transversal de la roca, la cual a veces es nítida y otras borrosa, pero que sin duda se encuentra marcada por el paso de varias épocas.⁵

5— Parfraseando a Raqs Media Collective. “Digresión del recuerdo de un encuentro menor”, en *Raqs Media Collective. Está escrito porque está escrito / It's Written Because It's Written*, España: MUAC, CA2M, PROA, 2014, p. 94.

Site Displacements: Sediments...

CECILIA DELGADO MASSE



Elena Damiani, *Laguna—Lacuna*, 2015. Foto—Photo: Oliver Santana

The range of convergence between Site and Nonsite consists of a course of hazards, a double path made up of signs, photographs, and maps that belong to both side of the dialectic at one. Both sides are present and absent at the same time. The land or ground from the Site is placed *in* the art (Nonsite) rather than the art placed *on* the ground. The Nonsite is a container within another container—the room. The plot or yard outside is yet another container. Two-dimensional and three-dimensional things trade places with each other in the range of convergence. Large scale becomes small. Small scale becomes large. A point on a map expands to the size of the land mass. A land mass contracts into a point. Is the Site a reflection of the Nonsite (mirror), or is it the other way around?

ROBERT SMITHSON¹

The installation *Sediments: A Catalog of Fragments* by Elena Damiani (Lima, Peru, 1979) is a project commissioned by the curatorial program *Intemperie Sur* [*South Outdoors*], which aims to activate the patios and terraces of participating museums from the starting point of the idea of the interstice. According to this premise, it is not only the (white cube) galleries that function as artworks' places of exhibition; outdoor spaces, too, can operate as visibility mechanisms that project reflections on contemporary artistic production itself, while at the same time transforming its reception by displacing the exhibition and prompting new relationships with other conceptions of what art can be, in this case with the very architecture of the place. In this sense, Damiani's project is designed to be presented both on the north patio of the Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC) and on the ancient patio of the Hospital San Juan de Letrán, built in 1538 and currently part of the Museo Amparo, in Puebla.

The Project

Sediments: A Catalog of Fragments operates with a view of matter as a container of memory, in which diverse geological

1— Robert Smithson, "The Spiral Jetty (1972)," in Jack Flam, ed., *Robert Smithson: The Collected Writings* (Berkeley: University of California Press, 1996), p. 153.

eras are exposed and operated on in order to shape an abstract landscape in the manner of topographical maps in stone. Damiani configures the intervention into architectural space as a gesture endowed with physical, geometrical, archeological, topological and geological connotations, which is tightly linked to the scale of both places, both the MUAC's north patio and the ancient patio of the Museo Amparo.

The installation is composed of two sculptures in travertine extracted from Junín—located in Peru's central highlands—and brought to Lurín, on the outskirts of Lima, to this day the main center of the artist's production. As a sedimentary rock, "carbonated, precipitated around springs with an excessive concentration of calcium carbonate,"² travertine contains small fissures. On a geological time scale, these gaps or lacuna reveal evidence of cracks, filtrations and discordances that signal the existence of a "lost time" where one inevitably thinks of temporal superimposition and absence. For Damiani, these gaps represent the opportunity to generate a reflection on the way in which time is conceived as linear, a way of thinking that begins with an articulation of temporal sequence and structure as "past, present and future." Here emptiness itself makes it possible to reconfigure the artist's conception of time and place in order to unfold the idea of the interstice into an interval, where emptiness itself is what enables a rethinking of what is assumed as a temporal truth, as Laotse indicates in one of his metaphors:

He [Laotse] claimed that only in vacuum lay the truly essential. The reality of a room, for instance, was to be found in the vacant space enclosed by the roof and walls, not in the roof and walls themselves. The usefulness of a water pitcher dwelt in the emptiness where water might be put, not in the form of the pitcher or the material of which it was made. Vacuum is all potent because all containing. In vacuum alone motion becomes possible.³

2— "Travertino en México," *Virutas Paleobotánicas*. México: Instituto de Geología, UNAM. Recovered from: <http://www.geologia.unam.mx/igl/deptos/paleo/weber/galtramx.htm>

3— Kakuzo Okakura, *The Book of Tea* (New York: Duffield & Company, 1919), pp. 59-60.

The nature of material itself becomes the point of critical reflection on temporality, posing a series of questions that range from the conditions of terrestrial matter to the events that provoke its existence as form, which Damiani configures and operates on in order to generate an aesthetics of nature that brings together the representation of a landscape contained on the patios in open dialogue with the conditions and qualities of the materials of the architectural spaces of both places, and where the installation is established as *a container within another container*, starting from the very condition of matter.

The first sculpture, called *Tiempo perdido* [*Lost Time*] (2015), is made up of 33 carved pieces. These are prisms cut across a vein coming from the same block of stone. The artist proposed this cut with the aim of underscoring the different sedimentary layers, characteristic of the composition of the material, while at the same time being able to observe the different moments at which the rock was sedimented. Each “witness” [*testigo*]⁴ is juxtaposed sequentially on the wall, one next to the other, recreating the stone’s original pattern of stratification, which is interrupted by an inlay of translucent resin with onyx that Damiani applied to each one. The intervention reveals itself subtly and silently from the configuration of a drawing that appears on each one, following the record left by the ancient stratum. As in a set of temporal “witnesses,” Damiani generates a poetics of the ensemble, where the appearance of a horizontal landscape emerges from the wall of the Museum’s patio in the form of a sequence, somewhat in the manner of making a 35mm film, where there is a continuous time that presents itself on the screen and is superimposed onto a present in the execution of a film that is lost upon returning it to its canister for safekeeping.

The other piece, *Laguna* [*Lacuna*] (2015), is made up of two slabs of travertine, again cut across a vein which are rotated on one of their vertices in order to be located next to each other on the floor, leaving an area in the middle that is

4— According to the Real Academia Española, a *testigo* is a sort of marker left at intervals in excavations, in order to be able to calculate the exact volume of earth extracted. See <http://lema.rae.es/drae/?val=testigos>. [The Oxford English Dictionary records a similarly technical usage of the word “witness.” “witness, n. I. 7. d. [...] pieces of earth left standing as marks or witnesses in the fosses or places which the workmen are emptying, that they may know... how many cubical fathoms of earth have been carried.”—Trans.]

replaced by an isosceles triangle made out of polycarbonate of the same thickness as the stone, in such a way that the stratigraphic layers are left as a kind of mirror, generating a new space between them. Here, space operates in two senses: on the one hand, in an Euclidean sense since the geometrical cuts take the form of a full-scale reproduction of the slabs of MUAC's patio floor, generating a dislocation in the floor where the vectorial cuts of the stone strengthen the forms themselves of the strata contained in the stone and the transparency of the polycarbonate produces a third dimension. On the other, Damiani underscores the natural qualities of the stone by displaying its seams, producing an effect that recalls aerial photographs of the earth, in which the macro becomes micro and vice versa, the material becomes mental, opening all at once to a new dimension of the geometrical and of nature itself.

As a whole, the installation makes reference to dialectics of linearity, rupture and juxtaposition, of flat surface and volume, of inside and outside, where Damiani indicates the potentiality of materials to retain and unfold their information, or to let this be filtered through the holes in the segmented surfaces. By intervening into the blocks of travertine with resin, onyx and polycarbonate, Damiani expands the possibilities of collage as a medium for sculpture and installation, presenting a dialectical tension between the whole and its parts, the macro and the micro, where the composition of the works arranged in space signals the discontinuity and fragmentariness of nature, proper to collage, through the fitting together of segments and layers that then present themselves as a new whole.

The effect is a palimpsest-like condition wherein the block of stone operates like an ancient manuscript that does not cease to strike us as strange upon coming in its material condition from more than an hour and a place that conserves the traces of a previous writing in order to be reconfigured in a continuous present through the formal intervention proposed by the artist, and where the very idea of linear time is questioned in order to be reformulated, since different eras are both superimposed and displayed at a single moment in order to converge in a paradoxically asynchronous contemporaneity, where it would seem that the accumulation of Damiani's attachment to different times and spaces would be

manifested in the form of a geological rarity by means of the selection of a transversal cut of the rock, at times sharp and at others blurry, but which no doubt is found marked by the passage of various epochs.⁵

5— To paraphrase Raqs Media Collective, “Digression of the memory of a minor encounter.” In *Raqs Media Collective, Está escrito porque está escrito / It's Written Because It's Written* (Madrid: CA2M, Centro de Arte 2 de Mayo, 2014), p. 94.

Guión de *Intersticio*

ELENA DAMIANI



Elena Damiani, *Intersticio—Interstice*, 2012. Still

Todo parece haberse movido.
Todo se ve como fuera de lugar, pero de este lugar.

Creo estar a ciento veinte kilómetros del punto anterior,
a ciento cincuenta del siguiente.
No preciso llegar todavía.
Mañana. En tres días. Todavía.

Lejos de todo, un horizonte saturado por lo extraño.
Como una pintura de Kiefer, construida por un conjunto
de unidades y configuraciones complejas a interpretar.

A pesar de mi reciente llegada, advierto la construcción
de un momento organizado del cual soy parte. Como nuevo
partícipe, me encuentro ahora en un instante efímero,
perecible, único.
Siendo agente intruso, que como un visitante, trae consigo
un bagaje cargado de contenido foráneo, no tengo la capaci-
dad cierta de alcanzar a simple vista los distintos códigos y
significantes a la redonda. Y es que este es un lugar circular,
un espacio que se expande radialmente y circunscribe una
concatenación de elementos naturales y artefactos de otros.

Montañas. Sí, he visto muchas.
Plantas, tierra, pájaros, nubes, paredes, otros.
Techos, líneas, franjas, trayectorias. Todas formas eviden-
tes, pero ajenas y disimiles debido a esta dislocación que
me fractura y distancia del presente alrededor.
A la distancia, un letrero que no llego a leer.

Sin embargo, no está claro que la realidad física sirve para
catalogar este sistema. Un número de referentes conocidos
se ven alterados, cambiados por extrañas variaciones de
aquello que me es familiar.

Existe una cierta lógica entre cada elemento, e incluso el ca-
rácter oscilante de todo alrededor aparece como un tejido de
eventos conectados por la constante variación del escenario
que componen. Tal como esto. En frente.
A pesar de su inamovible exterior, es inconsistente a tiempo.
Ya no es más, ahora es otro, y luego otro.



Si fuera un geógrafo, ¿cómo trazaría sus límites? Irregulares, difusos, entre abiertos. Esta posición no permite divisar las fronteras de este lugar. De repente, desde el centro, en el centro, en el medio.

De repente, no desde su superficie, sino sobre este, desde afuera, desde un satélite. Sí, desde un satélite, y divisar su totalidad, el centro, las diferentes zonas, los espacios intermedios, bordes y periferias.

¿Y su profundidad? ¿Capas y estratos? Esto no tiene fin. Sus límites están fracturados. Más a la vez no es continuo. Está hecho de partes, fragmentos, residuos de aparente continuidad sin ser contiguos.

El sol es una incesante distracción a cualquier elaboración mental alcanzable. Es que la luz aquí es otra, diferente a la ligera capa blanca que baña todo aquello en casa. Casi fluorescente, y por momentos difumina los fillos, aplastando y allanando todo como si fuera una vista plana e irreal, como una reproducción, proyección.

Como esto.

He llegado a un intersticio, a un sitio sin resolver.

Es evidente la gran potencia de cambio que rige, forma y deforma este lugar. He arribado a este campo abierto sin detenerme en él. Esta zona intermedia es un punto para abandonar, para dejar detrás.

Sólo mediante un paso continuo seguirán asomando en el camino estas resonancias ajenas, disparadas por un paisaje abundante a pesar de su dispersa apariencia.

Nuevamente esa aguda luz que fusiona cuanto alcanza. Incluyéndome, haciéndome parte del suelo.

Después, ya fuera, en otro lugar. Y no bajo el brillante ámbar que me persigue. Estas sólidas representaciones reveladas en papel, sólo serán anotaciones dentro de una narración fragmentada de todo aquello que dejo atrás.

Script from *Interstice*

ELENA DAMIANI



Elena Damiani, *Intersticio—Interstice*, 2012. Still

All seems to have shifted.
All appears out of place, but of this place.

I believe to be a hundred and twenty kilometers from the previous point, a hundred and fifty from the next one.
I do not to arrive yet.
Tomorrow. In three days. Yet.

Far from everything, a horizon saturated with the strange. Like a Kiefer painting, constructed out of a compound of units and configurations of complex interpretation.

In spite of my recent arrival, I perceive the construction of an organized moment of which I am part. Like a new participant, I find myself now in an ephemeral instant, perishable, unique.
Being an intrusive agent that, like a visitor, brings along baggage loaded with foreign content, I do not have the capacity to discern the different codes and signifiers around me at first sight. And it is that this place, is circular, a space that expands radially and circumscribes a concatenation of natural elements and artifacts left by others.

Mountains. Yes, I have seen many.
Plants, soil, birds, clouds, walls, others.
Roofs, lines, furrows, trajectories, all evident forms, but strange and different because of this dislocation that fractures and isolates me from my present surroundings.
In the distance, a sign to far to be read.

Nevertheless, it is not clear that physical reality is useful for cataloguing this system. A number of known referents appear altered, replaced by strange variations from that which is familiar.

There is a certain logic between each element, and despite its oscillatory nature, everything around me appears to be tied in a fabric of events connected by the constant variation of the scenario they compose. Such as this one. In front.
In spite of its apparent immobility, it is inconsistent to time.
It is no longer, now it is other, and then other.



If I were a geographer, how would I trace its limits, irregular, diffuse, partially open? This position does not allow the boundaries of this place to be described. Perhaps, from the centre, in the centre, in the middle.

Perhaps, not from its surface but above it, from outside, from a satellite... Yes, from a satellite, and to see its totality, the centre, the different zones, the in-between spaces, edges and peripheries.

And its profundity? Layers and strata? This has no end. Its limits are fractured. Yet at the same time it is not continuous. It is made up of parts, fragments, remains of apparent continuity without being contiguous.

The sun is an incessant distraction to any reachable mental elaboration. The light here is of another kind; different from the subtle white layer that bathes everything back home. Almost fluorescent, and at times blurs the edges, crushing and leveling off everything as though it were a flat and unreal view, like a reproduction, projection. Like this.

I have arrived at an interstice, an unresolved site. It is evident the great potential of change that rules, forms and deforms this place. I have arrived at this open field without stopping in it. This in-between zone is a point to abandon, to leave behind.

Only by an uninterrupted pace, will these alien resonances continue to emerge along the way, triggered by a landscape that is abundant despite its sparse appearance.

Again that sharp light that fuses everything it reaches. Including me, making me part of the ground.

After, already outside, in another place, and not under the bright amber that pursues me, these solid representations developed on paper will only be annotations in a fragmented narration of all that I leave behind.





Testigos indagando en el tiempo. Una conversación

ELENA DAMIANI (ED)

EDITH ORTIZ (EO)



Vista general de la—general view of the Marmolería Gallos, Lurín, Perú—Peru

Edith Ortiz: Cuéntame ¿cómo es que te involucras con las ciencias de la tierra y la arqueología?

Elena Damiani: Mi acercamiento a estas ciencias se inició de manera natural, partió de una afinidad por el paisaje y fue profundizándose por temas específicos como las ruinas, que me interesaron por el lugar de donde vengo, que es Lima, en donde uno vive el día a día rodeado de palimpsestos. Esta fascinación por las ruinas y la arqueología me llevó por otras ramas de las ciencias de la tierra como la geología y la cartografía, pero siempre mantuve un interés en la relación de éstas con el paisaje y con la superposición de tiempos en un mismo lugar.

EO: Gente y tiempos en un mismo espacio. Entonces ¿qué son para ti la geografía y la geología? No me refiero a éstas como disciplinas o como se describen en una enciclopedia, si no a lo que significan para ti. Lo acabas de explicar pero no sé si deseas añadir algo más.

ED: Sí. Mi acercamiento a ambas no es el propio de las ciencias que tienden al rigor, la exactitud y a la especificidad, sino a la exploración y reinterpretación de estas disciplinas para crear narrativas relacionadas a la noción de un territorio como imagen mental. Recorro a la geografía y la geología con el fin de elaborar una poética del paisaje, de su topografía y de las materialidades que lo conforman, desde el núcleo hasta la superficie.

EO: ¿Cómo ves tú, en tu calidad y perspectiva de artista, esta relación entre ciencia y arte?

ED: Creo que como artista puedo tomarme mayores libertades... esto está relacionado con lo anterior: no busco la exactitud. Desde la posición de artista mi perspectiva sobre estos materiales es diferente a la de alguien que los estudia dentro de algún campo científico. Y también tiene que ver con el vínculo que mantengo con los objetos.

EO: Claro.

ED: Tú como arqueóloga tienes una cierta responsabilidad con los objetos. Yo no tengo las mismas responsabilidades ¿No?

EO: Creo que tu responsabilidad con el objeto, con la materia, es crear conciencia al público en relación a las superposiciones que se dan en un espacio determinado, es hacer notar que la tierra que estamos pisando ahora está en cambio constante, y que muchas generaciones han pasado sobre ella dejando huella. A mí me parece bien, es decir, tú, como artista, tomas una responsabilidad desde la perspectiva en la que estás, y eso es correcto; o sea no agarras y dices: mira me gustó esta botella de plástico y, nada más por que me gustó, la voy a exponer. Tienes una responsabilidad, sabes que es una producción, que es un recipiente... Desde mi punto de vista, el de un arqueólogo, esa misma botella te puede dar una fecha y varias interpretaciones: sabes que sirve para contener líquidos, es un avance tecnológico.

ED: Al no tener un conocimiento científico en relación al material con el que trabajo tampoco busco presentar argumentos o respuestas concretas, sino señalar cuestiones y formular preguntas acerca de los objetos y los materiales. Otra relación que existe entre la ciencia y el arte, y pienso que también es interesante, es el estudio y el desarrollo de técnicas vinculadas a la transformación de la materia y a la fabricación de objetos. Por ejemplo, en el campo de la arqueología se estudian las técnicas que se desarrollaron para poder crear artefactos y objetos. Pero al mismo tiempo la investigación contemporánea de estos objetos requiere del uso de nuevas tecnologías. En el arte estamos constantemente recurriendo a nuevos métodos de investigación y producción y en algunos casos también al desarrollo de tecnologías.

EO: ¿Cómo juega la producción de vestigio y del palimpsesto?

ED: Para mí la realidad está conformada por una trasposición del presente con vestigios y palimpsestos. La percepción de un contexto en donde están presentes es propia de personas como nosotros, que provenimos de países como México y Perú. Recuerdo, en mi camino al colegio, pasar todos los

días junto a una ruina que queda muy cerca a la que era mi casa, y los fines de semana ir por los alrededores de zonas arqueológicas a buscar piedritas con mi papá... yo súper nerd, salía y buscaba mis piedritas. Los vestigios y palimpsestos me resultan familiares, son parte natural del entorno en el que he crecido.

EO: Eso es cierto, cuando se construye algo o se mete un tubo para el agua en el centro de la ciudad de México te encuentras lo que no tienes idea. Objetos del siglo XX, del XIX, del XVIII, te encuentras el pedacito de, no sé, el botón de marfil de un traje colonial, una figura, o una “cabecita” de una figura de los primeros asentamientos, cuando la ciudad estaba asentada sobre un lago. Hay de todo, y en nuestros países estamos acostumbrados a jugar de manera muy particular con el tiempo, un tiempo pasado pero que es muy presente.

ED: Si, para mí es obvio que veo el pasado desde una posición en el presente. El entendimiento del presente y como lo vemos a través de una mirada al pasado es justamente lo que me interesa explorar y resaltar en mi trabajo. Cuando te enseñan historia en el colegio, tradicionalmente la representan en forma continua y lineal, como si el pasado fuera una serie de eventos consecutivos, uno tras otro. Después uno va descubriendo discordancias, discontinuidades y transposiciones en la historia, y que nuestro alcance y entendimiento del pasado también está lleno de fracturas y quiebres y que existen muchos “gaps”...

EO: Estas brechas.

ED: Sí, estas brechas donde posiblemente se han filtrado períodos, espacios de tiempo o años en donde hay oscuridad, que permanecen fuera de nuestro conocimiento. Estas brechas y fracturas me resultan interesantes por que no se sabe qué se filtró allí, ni qué se ha perdido. Precisamente por estas cosas que todavía quedan dentro, manteniéndose en la oscuridad, es que continuamente se excava y se descubre algo nuevo.

EO: Exacto.

ED: Esa es la riqueza de la tierra.

EO: ¿Qué es para ti un testigo pétreo?

ED: A primera impresión las piedras resultan como entidades inertes. Si hablamos de las obras a exhibirse en el MUAC y en el Museo Amparo, tanto en el caso de la serie de testigos pétreos como la pieza de piso, las piezas reclaman silenciosamente una lectura más cercana, misma que el espectador podrá distinguir en la superficie de los materiales, las diferentes capas de sedimentos que conforman los testigos pétreos de *Tiempo perdido* (2015) y las losas de travertino de la pieza *Laguna* (2015).

EO: Aquí también hay cosas que has mencionado que me parecen muy cercanas a las ciencias de la tierra, aunque no lo hayas dicho de una manera concreta, cuando dices que no enseñan la historia como una cosa lineal, de eventos sucesivos. Pero hay quiebres, hay fracturas y eso mismo es lo que ocurre en la tierra.

ED: Así es, quiebres, fracturas, vacíos, superposiciones y discordancias en las estructuras que conforman la tierra y que se originan durante la evolución planetaria.

EO: Lo que decíamos hace un momento, la tierra no es estática, y tú vienes de un país evidentemente volcánico, como yo.

ED: Perú es un país volcánico y altamente sísmico debido a su ubicación, ya que se encuentra en el cinturón de fuego del Pacífico, y al mismo tiempo en América del Sur, sobre placas continentales y oceánicas que colisionan, dando lugar a una larga historia de temblores y terremotos en el país. Por otra parte el crecimiento de la cordillera también produce movimientos en la tierra. Recuerdo el terremoto del 2007 en Lima como una gran descarga de energía de la tierra; de pronto uno podía sentir la superficie o corteza del piso construida por el hombre como una capa delgada a punto de quebrarse, y debajo fuertes movimientos que son los que originan fracturas y cambios en la topografía de un lugar.

EO: Existen estos quiebres y no sabes qué es lo que va a salir de ellos; evidentemente existen las placas, chocan o sobresale una, pero al moverse la tierra sale algo que quizá estuvo millones de años abajo, ¿no?, y al momento de que existe este choque, de pronto te encuentras con algo que te hace decir: ¿qué es esto?

ED: Claro, creo que esta noción de una tierra no estática por venir de un país como Perú en donde los movimientos de la tierra ocurren con mucha frecuencia han formado la manera en la que veo a la Tierra, como una entidad poderosa con fuerzas de transformación y cambio constante. Ahora estoy trabajando en una obra para una exhibición en Miami en septiembre a partir de imágenes volcánicas, y una de las preguntas del curador cuando hablamos de la propuesta fue: ¿por qué imágenes de volcanes? Yo le expliqué que seleccioné imágenes de volcanes porque los encuentro como claros ejemplos de la transformación constante de la tierra en todos sus momentos: tanto cuando están inactivos y parecen durmientes, cuando parecen controlados pero mantienen cierta actividad, y cuando de repente botan sus largas plumas de ceniza... o erupcionan descontroladamente transformando por completo la corteza terrestre y desatan desastres. Estos desastres muchas veces se convierten en espectáculos, como la erupción del Vesubio.

EO: Y han marcado la vida del ser humano; entonces, no estamos separados, estamos juntos, lo que a veces se nos olvida. Hacemos la disociación, entre el ser humano, la tierra, la civilización, y como que no pasa nada, todo pasa aquí arriba.

ED: Sí, no estamos separados y debajo pasan un montón de cosas de las que no tenemos conocimiento. Los procesos de la tierra son muchas veces visibles y quedan impresos, eso es lo increíble, que queda. Creo que por eso la palabra “testigo” funciona como título para la exhibición porque se refiere a la piedra como testigo pétreo, pero al mismo tiempo a las formaciones en la tierra como testimonios de lo pasado... en el tiempo... en la evolución planetaria.

EO: Pues si me lo pones así, que ya te puse la pregunta... ¿qué es para ti un testigo?... (risas)... Esa última parte es maravillosa.

ED: Es una suerte de testimonio impreso de la historia planetaria, que muestra una serie de eventos pasados en su morfología. Que no necesariamente son sedimentos, ¿no?

EO: No.

ED: En el caso de estos testigos de travertino, exhiben el proceso de sedimentación de una roca caliza.

EO: Es una roca sedimentaria, sí, pero que, vamos, se va formando a través, precisamente, de acumulación de materia, por eso se llaman rocas sedimentarias.

ED: Sí.

EO: Se van sedimentando y consolidando.

ED: Sí, y lo increíble por ejemplo es que a veces hay fuerzas y eventos que rompen los sedimentos de estas rocas, y que por causa de otras fuerzas y eventos se vuelven a consolidar. Entonces puedes ver en las piedras toda una serie de eventos y procesos geológicos pasados. A veces me gustaría poder entender qué es exactamente lo que veo, y a veces pienso que no. En los últimos tres años, a medida que he trabajado con diversos tipos de rocas, he ido aprendiendo. Por ejemplo, ahora logro distinguir dónde había material orgánico, o dónde se va a fracturar la piedra al ser trabajada porque tiene un estrato poroso de arcilla, o dónde ha habido una filtración que ha distorsionado el patrón de sedimentación de los estratos de una roca... o si hubo un proceso de congelamiento y ruptura de los sedimentos que luego se han vuelto a compactar, o si la roca se formó cercana a una fuente de agua.

EO: Se van filtrando...

ED: Sí, hay filtraciones, y a veces incluso quedan largos poros de los tallos de plantas que crecieron durante la formación de estos sedimentos y cuando cortas la roca y

la pones a contraluz esta parece un quesito llena de huecos que la atraviesan. Me parece importante agregar, que en el caso particular de los testigos de travertino, que emulan testigos pétreos, estos dejan ver diferentes sedimentos y un vacío o discordancia a lo largo de la pieza, sugiriendo un pasado discontinuo, una sucesión de eventos intermitentes. Cuando digo intermitentes me refiero a que uno puede ver ciertos eventos, pero hay otros que se han filtrado o perdido y no se pueden ver. Me resulta interesante esta idea de que el pasado siempre mantiene periodos oscuros. Si bien de repente me gustaría tener un mayor conocimiento sobre geología y estratigrafía, y poder decir: ah, esta capa tan delgada se formó durante tantos años, y es de arcilla roja porque durante esos años pasó esto..., al mismo tiempo no necesariamente me interesa llegar a entender todo lo que veo, pues posiblemente perdería la curiosidad...

EO: Y yo creo que, en realidad, aunque lo puedas explicar como un geólogo o a partir de una capa estratigráfica, que un arqueólogo más o menos podría entender y explicar, lo más que podrías decir: mira aquí está la capa de carbón que denota que hubo un incendio ¿no?, están en esta estratigrafía y la entiende y explica, pero lo que no puede explicar es si fue un incendio provocado o si fue por un descuido.

ED: Claro.

EO: Esta parte tan fina de poder explicar que hay toda una serie de otros elementos contextuales que te permitirían dar esta explicación, pero a veces que no tienes la oportunidad de excavar extensivamente todo un sitio como para poder entender ese tipo de cosas.

ED: Claro, en realidad los temas que me interesan siempre han sido más o menos los mismos; traen consigo una serie de preguntas recurrentes que se reformulan con el tiempo. Por ejemplo, debido a mi interés por el paisaje y su relación con la arqueología y la geología empecé, y sigo haciendo, *collages*, que en su mayoría parten de imágenes encontradas de sitios arqueológicos, paisajes desérticos o montañosos, o formaciones geológicas. Luego comencé a trabajar con elementos que aparecían constantemente en

los *collages* como las piedras, sacándolos de las imágenes al espacio tridimensional, por una cuestión de querer trabajar con él y con nuevos materiales que también hicieran referencia a lo que venía trabajando en papel. Pienso que estas curiosidades y cuestiones se reformulan a medida que uno avanza en su investigación y práctica artística, pero el motor es el mismo. Finalmente mi forma de pensar, y los temas que me interesan persisten, y son estos los que dirigen mi práctica. En la investigación y producción descubriéndose descubren cosas que provocan nuevas preguntas, y estas a su vez, traen nuevas formas que amplían la práctica.

EO: ¿Cuál es el propósito al ensamblar la obra *Testigos* con fragmentos de historia de la tierra?

ED: Pienso que las piedras se presentan y perciben primero como materia inorgánica, como formas inertes. Mi intención al ensamblar una serie de fragmentos provenientes de la tierra es señalar la discontinuidad y los procesos de fragmentación y espacios intersticiales que se dan en la historia de la tierra, y que, a primera impresión, pudieran pasar desapercibidos. La idea es justamente que el espectador vaya acercándose para empezar a descubrir en el ensamblaje de los testigos una serie de capas de sedimentos y la interrupción de esta sucesión de diferentes fases en la historia de la tierra. O sea, primero, la escala del espacio en donde la obra va a ser expuesta requiere que uno se acerque a la obra, una aproximación que permita observar las diferentes texturas y coloraciones de los materiales que componen estos fragmentos de piedra. Yo podría también pintar sobre cartón simulando cada estrato, y no hacerlo necesariamente de piezas de travertino, pero me interesa que sea la materialidad de la tierra la que sea visible.

EO: Es muy interesante, y yo tengo una pregunta en dos partes, son un poco personales, una es: ¿Esta forma de escoger el material lo consideras como un *statement*?

ED: Sí, pero no como una declaración de verdades absolutas. Por el contrario la selección de los materiales me permite explorar cuestiones críticas en relación al espacio, tiempo

y materia. Mi intención es que las obras se mantengan abiertas y que presenten reflexiones y preguntas, no respuestas concretas.

EO: Son preguntas que tú te haces.

ED: Son cuestionamientos que me hago y que presento.

EO: Perfecto, porque en relación a la segunda parte de la pregunta: en mi profesión, y sé que a veces suena terrible pero es la realidad, el hecho de excavar, en términos reales significa destrucción.

ED: Sí, he leído un poco acerca de esto... me interesa lo que vas a decir...

EO: Y esa es la realidad que las cosas están ahí, preservadas y seguirán estándolo mientras estén debajo de la tierra y no se toquen; pero en el momento en que se excava, se destruye.

ED: Sí.

EO: De una manera ordenada y con todo el control que tú quieras, pero estoy destruyendo, ya no hay manera de que regrese las cosas, ¿no?, y al tú también tener un núcleo de travertino estás sacando algo de la tierra. Es un proceso destructivo, y lo equiparo porque yo sé que mi disciplina es así, y estamos conscientes de ello, no lo tomes como ofensa.

ED: Sí, también es un proceso destructivo.

EO: Pero es este proceso destructivo el que da información, a mí, arqueóloga, y al mundo en general: a quien esté interesado.

ED: Así es.

EO: Es este proceso que haces, de sacar algo de la tierra... me comentas que quieres que se conozca y que la gente vea lo que hay dentro. Pero, ¿sí entiendes esa relación de sacar algo que estaba dentro de la tierra, no?

ED: Sí, por ejemplo en 2014 hice un proyecto que se llamaba *Excavaciones*, en donde tomé como punto de partida la noción de la actividad de excavar para investigar el suelo como un proceso destructivo. Este proyecto empezó por una imagen muy linda de finales del siglo XIX que encontré, ahora no recuerdo donde exactamente, en la que se veía a un grupo de hombres realizando un estudio de las capas estratigráficas del suelo con un aparato que era una especie de tubo o cilindro con una luz y un espejo en la base que les permitía ver los estratos. El proyecto hacía referencia al proceso de excavación en el campo de la ciencia como un proceso destructivo, lo cual es obvio, y lo mismo me pasa a mí de una manera muy física cuando trabajo piedra o *collage*. Colecciono libros y creo que ya tengo una colección grande. En Copenhague, a donde me mudé recientemente, compro libros pero todavía no conozco muchos sitios; durante los 6 años que viví en Londres iba todos los jueves con los anticuarios a buscar libros de segunda mano, de mapas de arqueología de geología... y adoro mis libros, pero, ¿qué hago con ellos? Los destruyo. Tengo que arrancar las páginas para trabajarlas. De todas maneras ahí también hay un proceso destructivo para lograr algo, en tu caso para obtener información y cosas bajo tierra, en mi caso para producir una obra. O sea, me parece una destrucción necesaria. Acerca de tu pregunta anterior sobre si es una declaración o un *statement*, no creo que sea una declaración personal porque lo que intento señalar de diferentes maneras es que la historia no es un *continuum*, que no es lineal, y que está llena de fracturas. Esto pone en evidencia que somos un evento minúsculo dentro de la historia, pero no me parece necesario declararlo. Son cosas que se saben y ya están dadas Yo pienso que tiene que ver más con mi curiosidad.

EO: Ok, entonces es tu curiosidad y tus preguntas las que salen, por decirlo así, en la obra *Testigos*, ¿es así?

ED: Sí. Creo que estas preguntas que afloran, y en general mi práctica, tienen que ver con mi entorno y la manera en la que veo y entiendo con las cosas que me rodean, pero también están relacionadas con cosas más personales, como costumbres familiares —como lo que te contaba de las caminatas en donde salíamos a buscar vetas y

recolectar piedras por el desierto y playas de Lima cuando era chica— y la primera vez que fui a una marmolería y vi como cortaban las piedras cuando tenía 15 años. Todo esto, desde lo personal y hacia un contexto más amplio, influencia mis intereses actuales, y de cierta manera, reverbera en mi trabajo y también en la obra *Testigos*.

EO: ¿Qué quisieras dejar como testigo de tu paso por esta vida?

ED: Yo pienso mucho en el presente y miro mucho hacia atrás, pero prefiero no pensar más allá de la vida. Lo material quedará... Las obras quedarán como materia pero estas solamente serán testimonios, una parte de mí, de mi trabajo.

EO: ¿Es una pregunta incómoda?

ED: No, no, para nada, pero me agarraste en frío.

EO: Esa te lo dejo de tarea (risas), me la responderás cuando vengas a México.

ED: Es una pregunta difícil.

EO: Con un par de tequilas de por medio a lo mejor me puedes responder.

ED: Sí, de verdad que me cuesta pensar en eso, justo acabo de responder un cuestionario de una revista mexicana y me preguntan ¿cómo te gustaría morir? Es diferente pero tiene que ver también con pensar en tu propia muerte. Mi respuesta fue que yo no pienso en eso, y no sé si es sano o no, pero no lo pienso.

Witnesses, Inquiring into Time. A Conversation

ELENA DAMIANI (ED)

EDITH ORTIZ (EO)



Proceso de producción de *Laguna*—Production process of *Lacuna* at, Lurín, Perú—Peru [Cat. 2]

Edith Ortiz: Tell me, how did you come to be involved in earth sciences and archaeology?

Elena Damiani: My approach to these sciences began quite naturally; it came out of an affinity with the landscape and was deepened by way of specific themes such as ruins, which interested me because of where I come from, Lima, where you live day to day surrounded by palimpsests. This fascination with ruins and archaeology took me into other branches of earth sciences such as geology and cartography, but I always remained interested in their relationship to the landscape and the superposition of time periods in a single place.

EO: People and times in a single space. So, what do geography and geology mean to you? I'm not talking about them as disciplines or the way they're described in an encyclopedia, but what they mean to you personally. You've just explained it but I wonder if you'd like to add anything.

ED: Yes. My approach to both isn't that of science, which tends toward rigor, exactitude and specificity; my approach leans toward the exploration and reinterpretation of these disciplines in order to create narratives connected to the notion of territory as a mental image. I turn to geography and geology with the aim of elaborating a poetics of landscape, of its topography and the materialities that compose it, from the core to the surface.

EO: How do you see, in your capacity as an artist, this relationship between science and art?

ED: I think as an artist I can take greater liberties... this is connected to my previous point: I'm not looking for exactitude. From the position of an artist, my perspective on these materials is different from that of someone studying them within a scientific field. And it also has to do with the bond I have with the objects.

EO: Of course.

ED: As an archaeologist, you have a certain responsibility to the objects. I don't have the same responsibilities, you see?

EO: I think your responsibility to the object, to matter, is to generate public awareness regarding the superpositions that take place in a given space, to draw attention to the fact that the ground we're walking on is in a constant state of change, and that many generations have left their footprints upon it. I think it's a good thing, I mean, as an artist, you take on a certain responsibility from your own perspective and that's right; I mean, you don't suddenly say: look, I like this plastic bottle and just because I like it, I'm going to exhibit it. You have a responsibility; you know that it's a production, a receptacle... From my point of view, that of an archaeologist, that same bottle can provide you with a date and various interpretations: you know it contains liquid, that it represents a technological advance.

ED: As I don't have scientific knowledge regarding the material I work with, I'm not looking to put forward arguments or accurate responses but to raise issues and formulate questions concerning the objects and materials. Another relationship between science and art, and one that I also find interesting, is the study and development of techniques related to the transformation of matter and the production of objects. For example, in the field of archaeology you study techniques that were developed to enable the creation of artifacts and objects. But at the same time, contemporary research into these objects requires you to use new technologies. In art we're constantly turning to new methods of research and production and, in some cases, the development of new technologies as well.

EO: How does the production of remains and palimpsests interrelate?

ED: For me, reality is made up of a transposition of the present with remains and palimpsests. The perception of a context in which they are present is natural to people like us, coming from countries like Mexico and Peru. I remember on my way to school every day I would pass in front of a ruin close to what was then my house, and at weekends I would walk around the outskirts of archaeological zones looking for stones with my father... I was such a nerd, going out searching for my little stones. Remains and palimpsests

seem familiar to me, they're part of the natural environment I grew up in.

EO: That's true, when something's being built or a new water pipe gets installed in the center of Mexico City, you wouldn't believe the things you can find. Objects from the 20th century, the 19th century, the 18th century, you find a bit of, I don't know, an ivory button from a colonial suit, a figure, or the "little head" of a figure from the earliest settlements, when the city was situated on a lake... There's a bit of everything, and in our countries we're used to playing in a very peculiar way with time, a time in the past but which is still very present.

ED: Yes, it's obvious to me that I see the past from a position in the present. Understanding the past and how we see it in retrospect is exactly what I'm interested in exploring and highlighting in my work. When you're taught history at school, it's traditionally represented in a continuous and linear way, as if the past were a series of consecutive events, one after the other. Later, you start to discover discordances, discontinuities and transpositions in history, and that our grasp on and understanding of the past is also full of fissures and breaks, that a lot of gaps exist...

EO: These rifts.

ED: Yes, these rifts into which whole eras, periods of time, or "dark" years might have filtered, remaining beyond our knowledge. These rifts and fissures interest me because we don't know what has filtered through them nor what's been lost. It is precisely because of these things that still remain within, that are still in the dark, that we continue excavating and discovering something new.

EO: Exactly.

ED: That's the richness of the earth.

EO: What does rock's capacity to witness mean to you?

ED: At first glance, rocks are inert entities. If we're talking about the works to be exhibited at the MUAC and the Museo

Amparo, in the case of the series of stone witnesses as much as the ground-level piece, the works silently lay claim to a closer reading, one that the spectator can discern in the surface of the materials, the different layers of sediment that form the stone witnesses of *Tiempo perdido* [Lost Time] (2015) and the travertine marble slabs of *Laguna* [Lacuna] (2015).

EO: There are also things you've mentioned here that I think are close to earth sciences, though you haven't said so in a concrete way, when you say that history is taught as something linear, as successive events. But there are breaks, there are fissures and this is exactly what happens in the earth.

ED: That's true, breaks, fissures, holes, superpositions and discordances in the structures that make up the earth, and which derive from planetary evolution.

EO: What we said a moment ago, that the earth isn't static, and, like me, you come from an obviously volcanic country.

ED: Peru is volcanic and highly seismic due to its location, as it's on the Ring of Fire in the Pacific and at the same time in South America, on top of tectonic and oceanic plates that collide, leading to a long history of tremors and earthquakes in the country. On the other hand, the growth of the mountain range also produces movements in the earth. I remember the 2007 earthquake in Lima as a huge discharge of energy from the ground; all of a sudden the man-made surface or crust of the floor felt like a thin layer about to rupture and I could feel the powerful movements from below, the ones that create fractures and changes in a given topography.

EO: These breaks occur and you don't know what's going to come out of them; clearly plates exist, they collide or one projects above the other, but when the ground moves, things come up that might have been underground for millions of years, right? And in the moment of the collision, you suddenly find yourself in the midst of something that makes you ask: what on earth is this?

ED: Of course, I think this notion of non-static ground, coming as I do from a country like Peru where movements in the

earth occur often, has shaped my view of the planet as a powerful entity in constant flux and with the power to transform. Right now I'm working on a piece for an exhibition in Miami in September based on volcanic images, and one of the questions posed by the curator when we talked about the proposal was: why images of volcanoes? I explained that I chose images of volcanoes because I think they're clear examples of the constant transformation of the land over time: when they're inactive and appear dormant, when they appear controlled but are still active, and when they suddenly release their huge plumes of ash... or erupt uncontrollably, completely transforming the earth's crust and unleashing disaster. These disasters often become spectacles in themselves, like the eruption of Vesuvius.

EO: And they've marked the lives of human beings; so we're not separate, we're joined, something we forget sometimes. We tend to decouple the human being from the land, from civilization, and act as though everything's fine, as though everything takes place here on the surface.

ED: Yes, we're not separate and so many things are happening below that we have no knowledge of. Often the processes of the land are visible, imprinted on it; that's what's incredible, the fact that they remain. I think that's why the word "witness" works as a title for the exhibition because it refers to stone as "witness stone" but at the same time to the formations of the land as testimonies from the past... in time... in the planet's evolution.

EO: Well, if you put it like that, now that you mention it... What, to you, is a witness? (laughter)... That last part is wonderful.

ED: It's a kind of printed testimony of the planet's history, representing a series of past events in its morphology. Which aren't necessarily sediments, right?

EO: No.

ED: In the case of these travertine marble witnesses, they display the process of sedimentation in limestone.

EO: That's a sedimentary rock, yes, but that gradually forms by means of the accumulation of matter, hence sedimentary rocks.

ED: Yes.

EO: They settle and consolidate.

ED: Yes, and what's incredible is that sometimes there are forces and events that break up the sediments of these rocks, and by means of other forces and events they consolidate again. So you can see in the stones a whole series of past geological events and processes. Sometimes I'd like to be able to understand what exactly I'm seeing, sometimes not. In the last three years, as I've worked with different types of rock, I've been in a position to learn. For example, now I can distinguish where there's been organic material, or where the stone will fracture when I work with it because it has a porous stratum of clay, or where there's been a filtration that has distorted the pattern of sedimentation in the strata of a rock... or if there was a process of congealment and rupture of the sediments that have then compacted again, or if the rock was formed close to a water source.

EO: They filter through...

ED: Yes, there are filtrations, and sometimes large pores are left behind from the stems of plants that grew during the formation of these sediments and when you cut the rock and backlight it, it looks like a cheese with holes passing through. I think it's important to add that in the particular case of the travertine witnesses, that emulate stone witnesses, you're able to see different sediments and a gap or discordance along the length of the piece, suggesting a discontinuous past, a series of intermittent events. When I say intermittent I mean that you can only perceive certain events, but there are others that have filtered through or got lost or that you can't see. I find it interesting, this idea that the past always contains dark periods. Though suddenly I find I'd like to have a deeper knowledge of geology and stratigraphy, and be able to say: ah, this thin layer was formed over so many years, and it's red clay because during those years such and such a thing happened... at the same time

I'm not necessarily interested in getting to a point where I understand everything I see, as I might just lose my curiosity...

EO: And I think that, actually, although you might be able to explain something as a geologist, or based on a stratigraphic layer, that an archeologist could more or less understand and account for, the most you could say is: look, here's the layer of carbon that shows there was a fire, right? They're in this or that stratigraphy and they extend and explain it, but what you can't explain is whether or not the fire was intentionally provoked or whether it was the result of carelessness.

ED: Of course.

EO: That especially fine aspect of being able to explain that there's a whole series of other contextual elements that allow you to give that explanation; sometimes, though, you don't have the opportunity to excavate a site intensively so as to be able to understand those kinds of things.

ED: Of course, in fact the issues that interest me have always remained more or less the same; they bring with them a series of recurring questions that are reformulated over time. For example, as a result of my interest in the landscape and its relation to archaeology and geology, I started to make—and still do—collages that mostly come from images found at archaeological sites, desert or mountain landscapes, or geological formations. Then I began working with elements that constantly appeared in the collages, such as stones, taking them from images to three-dimensional space, because of a desire to work with them and with new materials that also made reference to what I had been doing on paper. I think these curiosities and questions get reformulated as you move forward in your artistic research and practice, but the motor is the same. At the end of the day, my way of thinking and the issues that interest me persist, and it's these that guide my practice. During research and production, you discover things that provoke new questions, and these, in turn, bring with them new forms that widen your practice.

EO: What is the purpose behind bringing together *Witnesses* with fragments of the history of the land?

ED: I think the stones present themselves and are first seen as inorganic material, as inert forms. My intention on bringing together a series of fragments deriving from the land is to flag up the discontinuity and processes of fragmentation and interstitial spaces that occur in the history of the land, and which, on first glance, might go unnoticed. The idea is that the spectator moves closer and begins to discover in the putting-together of the witnesses a series of sedimentary layers and interruptions in the succession of different phases in the history of the land. I mean, first, the scale of the space where the work is to be exhibited requires you to get close to the work, a proximity that allows you to observe the different textures and colorations of the materials making up these fragments of stone. I could also have painted on cardboard, simulating each stratum, and not necessarily have used the travertine marble, but it's the materiality of the land that I'm interested in making visible.

EO: That's very interesting, and I have a question in two parts, both a bit personal; one is: do you consider this way of selecting the material as a statement?

ED: Yes, but not a declaration of absolute truths. On the contrary, choosing the materials allows me to explore certain critical questions regarding space, time and matter. It's my intention that the works remain open and that they present reflections and questions, not concrete responses.

EO: They're questions you yourself pose.

ED: They're inquiries I make, and that I present.

EO: Perfect, because as I was saying—and this connects with the second part of the question—: in my profession—and I know this might sound terrible but it's the reality—excavation, in real terms, means destruction.

ED: Yes, I've read a little about this... I'm interested in what you're going to say...

EO: And that's the reality: that things are there, preserved, and will continue to be so while they're under the earth and you can't touch them; but when they're excavated, they are destroyed.

ED: Yes.

EO: In an orderly way, and with all the control in the world, but I'm still destroying; it's no longer possible to put the things back, you see? And by having a travertine core, you're also taking something from the ground. It's a destructive process, and I equate it with destruction because I know my discipline is like that, and we're aware of it—don't take offense.

ED: Yes, it is also a destructive process.

EO: But it's this destructive process that yields information to me, an archaeologist, and to the world at large: to whoever's interested.

ED: That's how it is.

EO: It's this process you're undertaking, removing something from the earth... you mention that you want it to be known and for people to see what's there inside. But you do understand that notion of taking something that was underground, don't you?

ED: Yes, for example in 2014 I did a project called *Excavations*, in which my point of departure was the notion of the action of excavation—in order to research the ground—as a destructive process. This project started because of a really lovely image I found from the end of the 19th century, I don't remember where exactly, in which you could see a group of men conducting a study of the stratigraphic layers of the earth using a device that was a kind of tube or cylinder with a light and a mirror at the end, allowing you to see the strata. The project made reference to the process of excavation in the field of science as a destructive process, which is obvious, and the same happens to me in a very physical way when I work in stone or collage. I collect books and I think

my collection's now quite a large one. In Copenhagen, where I moved recently, I buy books but I don't yet know a lot of places to get hold of them; during the six years I lived in London I would go every Thursday to the antique merchants looking for second-hand books, archaeological and geological maps... and I adore my books, but what can I do with them? I destroy them. I have to rip out the pages to work with them. In any case, there's a destructive process there, too, to achieve something: in your case to obtain information and things from underground, in my case to produce a work. I mean, I think it's a necessary destruction. Regarding your previous question about whether it's a declaration or a statement, I don't think it's a personal declaration because what I'm trying to flag up in different ways is that history is not a continuum, that it's not linear, and that it's full of fissures. This reveals our status as a minuscule event in history, but I don't think it necessary to declare it. They're things that are known and are already given. I think it has more to do with my curiosity.

EO: OK, so then it's your curiosity and your questions that come out, so to speak, in the work *Witnesses*, is that right?

ED: Yes. I think these questions that arise, and my practice in general, are connected to my milieu and the way I see and understand the things around me, but they're also connected to more personal things like family customs—like what I was telling you about the walks where we went looking for mineral seams and collecting stones in the desert and on the beaches of Lima when I was young—and the first time I went to a marble workshop and saw how they cut the stones when I was 15. All this, from the personal out into a wider context, influences my current interests and, in a certain way, reverberates throughout my work and also in *Witnesses*.

EO: What would you like to leave behind as a witness to your passage through this life?

ED: I think often about the present and I also look back often, but I prefer not to think beyond life itself. The material will remain... The works will remain as matter but they'll only be testimonies, a part of me, of my work.

EO: Is that an uncomfortable question?

ED: No, no, not at all, but you caught me off guard.

EO: I'll leave it for your homework (laughter), you can respond when you come to Mexico.

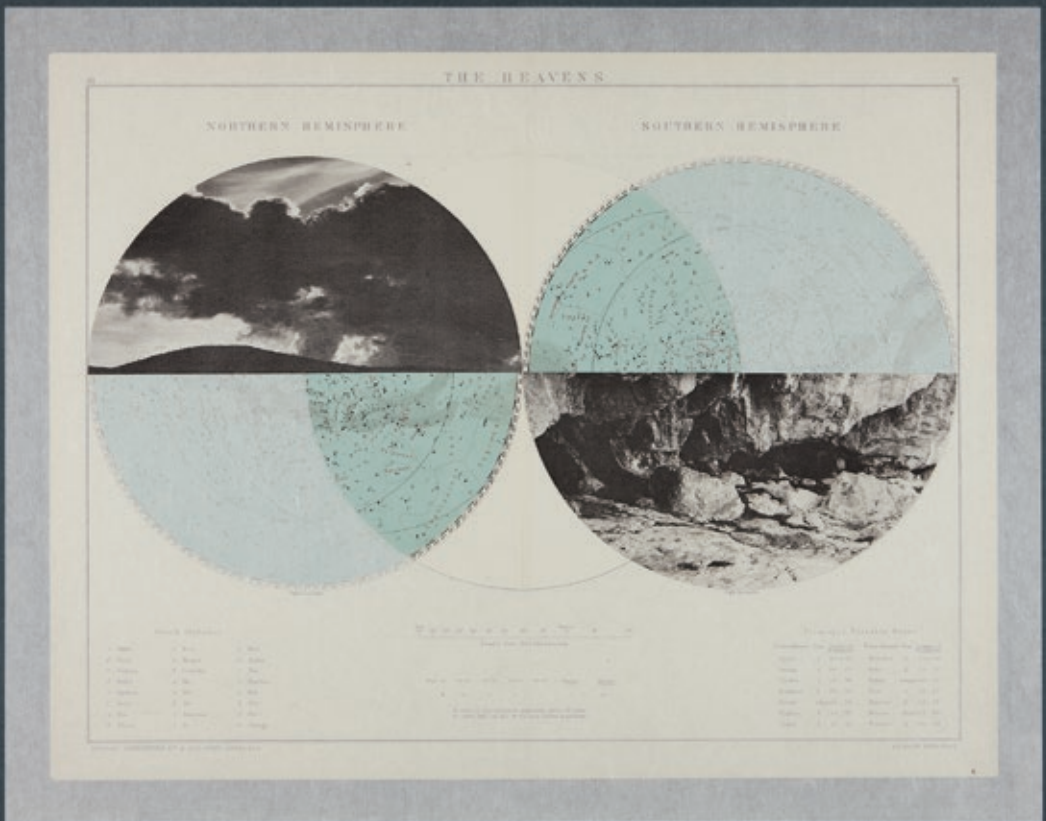
ED: It's a difficult question.

EO: With a couple of tequilas in you, you might be able to respond.

ED: Yes, to be honest it's hard for me to think about that, I've just responded to a questionnaire for a Mexican magazine and they asked me how I'd like to die. This is different, but it also has to do with thinking about your own death. My response was that I don't think about it; I don't know whether that's healthy or not, but I just don't think about it.

Construyendo un tejido socioplanetario: imágenes fragmentadas y la (re)constitución de la materialidad en la obra de Elena Damiani

JOSÉ-CARLOS MARIÁTEGUI



La geología es la ciencia que estudia la constitución e historia de la materia que existe debajo de nuestros pies. Esa materia, que conforma una estructura que llamamos Tierra, está formada por capas, estratificaciones y complejas interconexiones de elementos naturales que a lo largo de millones de años se han aglomerado para producir el diverso y variado manto terrestre. Pero la geología está también relacionada con el uso social y post-industrial de dichas materias elementales o lo que podríamos definir como el *tejido socioplanetario*. Lewis Mumford define los momentos de la civilización contemporánea mediante el uso de la tecnología: la época paleotécnica, que se refiere a la época de la extracción mineral de carbón y las consecuencias estéticas y sociales que esta acarrea; y, luego, la neotécnica, que se refiere a la etapa vinculada con la transmisión de la electricidad y el uso que tiene para la sociedad contemporánea.¹

Sin embargo, en vez de entender el planteamiento de Mumford como el relevo de una técnica frente a otra, podría también entenderse como la persistencia social de una materialidad sobre la otra; es decir, a lo largo de los siglos, hemos visto cómo el proceso de industrialización ha acarreado el uso de una tecnología que ha traído consigo el predominio y uso intensivo de ciertos tipos de materiales.

Elena Damiani ha venido investigando acerca del concepto de materialidad desde diferentes facetas. Mediante imágenes en la forma de *collages*, esculturas y videos ha representado los estadios naturales de conformación geológica contrastándolos con objetos y procesos que conforman el *tejido socioplanetario*. Su trabajo vincula materialidad y tecnología en formas a veces sutiles e imperceptibles y otras altamente contrastantes. El ejercicio de contrastes entre materiales extraídos de la naturaleza con objetos, producto de tecnologías contemporáneas, nos permite también contrastar momentos de la historia planetaria. El trabajo de Damiani pone en evidencia, a partir del uso de diferentes materiales (y *media*), la re-composición geológica para producir una transformación del conjunto, pero también para analizar y contrastar la materialidad propia de los

1— Lewis Mumford, *Technics and Civilization*, University of Chicago Press, 2010.

diferentes *media* que utiliza (sea mármol, vidrio, tela, video o papel) como capas de información producidas a partir de objetos reales y ficticios para construir nuevos espacios cognitivos.

Muchos de los intereses que han guiado la obra de Damiani se relacionan al concepto de archivo y la obsesión actual por la memoria de una sociedad con temor al olvido. Es así que Damiani (re)constituye materiales mediante *collages* e imágenes truncas; el *collage* facilita la comparación y contraste visual de los diferentes tipos de materialidades. Sin embargo, en oposición a la memoria histórica propia de un archivo, las imágenes y materialidades que componen su obra prescinden de un orden y nos presentan insinuaciones a posibles relaciones mentales.

Las fotografías extraídas de archivos y libros antiguos se transforman en *collages* y se disponen como anotaciones sueltas y documentos que sutilmente confirman que la historia no es una sucesión ordenada de eventos, sino que ésta se forma a partir de espacios cognitivos discontinuos e interrumpidos. La ruptura con la narrativa histórica se traduce en el quebrante de una piedra, en la irrupción de un artefacto en el paisaje o, como Damiani lo define, en un intersticio que desgarrar la persistencia y el *continuum* de la historia. La ruptura de aquella linealidad se evidencia en imágenes truncas que plasman un territorio mental desolador y cambiante.

Las piedras, en especial las rocas calizas como el travertino, son indicios solitarios y aglutinadores del paso del tiempo. Nos confrontan a una historia tan pausada que pareciera inerte y estable, como la roca misma. Las estratificaciones que componen la capa terrestre dependen de la época geológica en la que se formaron; son conformaciones geológicas paulatinas que otorgan al mármol sus propiedades de coloración y forma. Es así que las piezas de travertino que interviene Damiani se convierten en un indicador del tiempo en forma de capas físico-relacionales. Las vetas del travertino son intersticios que permiten la lectura de la historia planetaria, un espacio discursivo-lineal, donde la acción que el ser humano ejerce sobre la materia es tan solo parte de un evento reciente.

Damiani utiliza imágenes de paisajes desolados como parte de sus *collages*, donde añade artefactos técnicos

contemporáneos, estos últimos son a su vez el medio para transformar la naturaleza en conocimiento o en la antítesis de la inteligencia planetaria, poniendo en evidencia que el paso del hombre es un evento insignificante en la historia terrestre. De la misma forma, trabajos en video como *Intersticio*, operan como elementos que concentran una historia no-lineal entre la materialidad y la técnica. De manera abierta, sin inicio ni final, el video muestra un errar constante de espacios intermitentes, tal y como deberíamos entender la historia. Hay dos elementos poderosos en la secuela de imágenes fijas que componen *Intersticio*: primero, la geología de los territorios, que se transforman lentamente, como si fuese un macro indicador del cambio planetario. Segundo, los artefactos técnicos y la subsecuente transformación de la materia evidenciada como un micro indicador de la intervención del hombre por el planeta. Finalmente, sus trabajos con mapas deconstruidos nos regresan a un territorio mental donde el entendimiento total y exacto, propio de la ciencia cartográfica, resulta inútil. El mapa es un conjunto de fragmentos de un todo, residuos que no necesitan estar en orden para recalcar lo inútil de entender este territorio como una topografía física real. Hoy, nuestra percepción acerca de la historia la percibimos como una constante, como si esta se conformara a partir de un *feed* de imágenes de Facebook, Instagram o Pinterest; el mapa fragmentado evidencia que en realidad vivimos inmersos en una secuela de residuos de imágenes.

A veces olvidamos lo importantes que resultan los minerales para la conformación de experimentos que dan lugar a nuevos desarrollos tecnológicos y que finalmente impactan sobre la sociedad. Por ello, son estos materiales básicos los que han permitido el desarrollo de un *tejido socioplanetario*. En la obra de Damiani, la geología vuelve a cobrar importancia para generar una trayectoria conceptual, una intervención creativa y formal de investigación acerca de la materialidad del mundo tecnológico en el que vivimos.

La instalación que se presenta en el MUAC incorpora a esta indagación sobre la materia una perspectiva que pone en evidencia el devenir de la materia como imagen. *Tiempo perdido* (2015), se vincula claramente con la noción de Henri Bergson en relación a la materia y la noción de la imagen. Para Bergson la materia es un agregado de

imágenes y representa un estadio ambiguo, donde “la imagen es vista con una existencia mayor a lo que los idealistas llaman *representación*, pero menor a lo que los realistas llaman *cosa*, una existencia ubicada en medio de una *cosa* y una *representación*”.² En síntesis, es en este espacio ambiguo entre la *cosa* y la *representación* en donde se generan “intersticios”. En *Tiempo perdido* se produce una ambigüedad calculada que se encuentra representada por un objeto *de novo* constituido a partir de un agregado de elementos materiales de idéntica forma geométrica, pero de variadas estratificaciones, donde todas son diferentes, pero a su vez en conjunto representan una unidad, como la Tierra misma.

Laguna (2015) prosigue esta indagación entre materia e imagen. Se trata de dos losas de travertino cortadas a la vena y que consecuentemente, generan imágenes que podrían parecer idénticas. Dispuestas una frente a la otra producen un efecto espejo. Las lozas pueden verse también como dos momentos de la historia planetaria. Ambos momentos fueron dramáticamente diferentes y obedecieron a procesos que se dieron en miles de años, pero que en términos humanos no guardan diferencia entre sí. A partir de dos objetos *semi iguales*, Damiani pone en evidencia que las estratificaciones geológicas son una lectura del tiempo, de capas aglutinadas sobre capas de información material de la conformación planetaria. De una forma representa un sistema de información y archivo de la memoria planetaria.

Lo visual se ha apoderado de nuevos contextos, nuevos materiales, nuevas técnicas; ha asumido como propia la flexibilización del tiempo y la incertidumbre de los contextos cognitivos. De esta forma, la conceptualización acerca de la imagen se viene transformando drásticamente. El trabajo de Elena Damiani eleva la materia a la discusión sobre la técnica y el progreso humano, lo que conlleva inevitablemente a una reinterpretación de la historia, usualmente signada por las construcciones sociales imperantes y no por el impacto de las propias fuerzas naturales que la contienen.

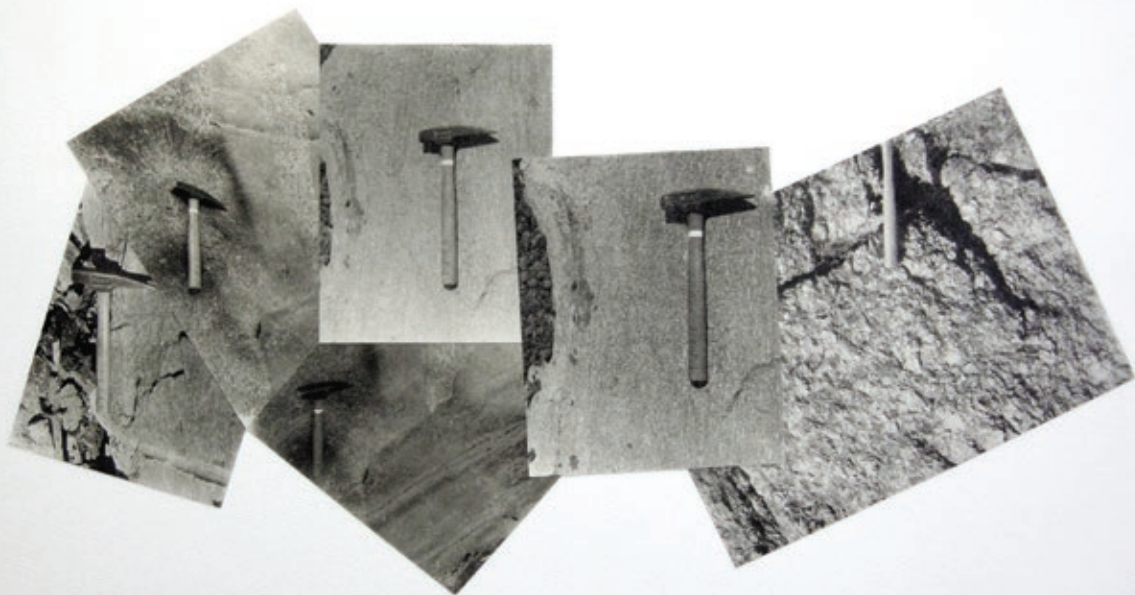
Es así como la materialidad hace referencia a la imagen pero a su vez contrapone la imagen frente a la realidad. Pareciera que la construcción de un *tejido*

2— Henri Bergson, *Matter and Memory*, New York, Zone Books, 1991, p. 9.

socioplanetario se constituye como producto de materiales extraídos de alguna locación dentro de este errar y testimonio del paso del tiempo, espacio y geologías y que finalmente pueden ser interpretadas como ruinas históricas que contrastan con la intervención técnica del hombre.

Constructing a *socioplanetary* fabric: Fragmented Images and the (Re)constitution of Materiality in the Work of Elena Damiani

JOSÉ-CARLOS MARIÁTEGUI



Elena Damiani, *Reading 5 (Hammers)*, de la serie—from the series *Readings*, 2011

Geology is the science that studies the constitution and history of the matter beneath our feet. Forming a structure we call Earth, this matter is made up of layers, stratifications and complex interconnections of natural elements that, over millions of years, have agglomerated to produce the diverse and multiform mantle of the Earth. But geology is also connected to the social and post-industrial use of this elemental matter, what we might define as the *socioplanetary fabric*. Lewis Mumford defines the stages of contemporary civilization in terms of the use of technology: the paleotechnic phase, which refers to the period of extraction of coal and the aesthetic and social consequences this entailed; then the neotechnic phase, referring to the period linked to the transmission of electricity and its uses in contemporary society.¹

However, rather than understanding Mumford's proposition as the relay from one technology to another, we might understand it as the social persistence of one materiality over another; that is, across the centuries we have seen how the process of industrialization has involved the use of a technology that has brought with it the preponderance and intensive use of certain kinds of materials.

Elena Damiani has been investigating the concept of materiality in its different facets. Through images in the form of collages, sculptures and videos, she has represented the natural stages of geological formation, contrasting them with objects and processes that make up the *socioplanetary fabric*. Her work links materiality and technology in ways that are at times subtle and imperceptible, at other times highly contrasting. The use of contrast between materials extracted from nature and objects, the products of contemporary technologies, allows us to also contrast moments in planetary history. On the basis of different materials (and *media*), Damiani's work exposes geological re-composition in order to bring about a transformation of the compound, but also to analyze and contrast the materiality of the different media she uses (be it marble, glass, fabric, video or paper) as layers of information based on real and fictitious objects, produced in order to construct new cognitive spaces.

—

1— Lewis Mumford, *Technics and Civilization*, University of Chicago Press, 2010.

Many of the interests that have guided Damiani's work are connected to the concept of the archive and the current obsession with the memory of a society fearful of forgetting. Thus Damiani (re)constitutes materials through collages and re-assembled images: collage facilitates the comparison and visual contrast of the different types of material. However, in opposition to the historical memory of an archive, the images and materialities making up her work dispense with order and present us with insinuations of possible mental relations.

The photographs extracted from archives and old books are transformed into collages, arranged as loose annotations and documents that subtly confirm that history is not an orderly succession of events but is formed out of discontinuous and interrupted cognitive spaces. The break with historical narrative is translated in the fissure of a rock, in the irruption of an artifact in the landscape or, as Damiani herself defines it, in an interstice that rends the persistence and the continuum of history. The fracture of that linearity is evidenced in re-assembled images that capture a bleak and changeable mental territory.

Rocks, particularly varieties of limestone such as travertine, are composite and solitary signs of the passage of time. They confront us with a history so sluggish it appears inert and stable, like the rock itself. The stratifications that make up the Earth's crust depend on the geological period in which they were formed; they are gradual geological formations that grant marble its properties of coloration and form. Thus the pieces of travertine marble intervened by Damiani become a time gauge in the form of physical-relational layers. The veins of the marble are interstices that invite a reading of planetary history, a linear discursive space in which the action of the human subject upon matter is merely part of a recent event. Damiani uses images of bleak landscapes as part of her collages, to which she adds contemporary technical artifacts that are in turn a means of transforming nature into knowledge or the antithesis of planetary intelligence, exposing the passage of man as an insignificant event in the Earth's history. In the same way, video pieces such as *Intersticio* [*Interstice*] (2015) operate as elements that concentrate a non-linear history between materiality and the technical. With neither a beginning nor an end, the video presents a ceaseless roaming through

intermittent spaces, as we should understand history itself. There are two powerful elements in the sequence of still images making up *Intersticio*: first, the geology of territories that are slowly transformed, as though a macro gauge of planetary change. Second, the technical artifacts and the subsequent transformation of matter exposed as a micro gauge of man's intervention in the planet. Finally, her work with deconstructed maps returns us to a mental territory where the total and exact understanding proper to cartographic science proves useless. The map is a collection of fragments of a whole, residues that do not need to be in order to highlight the futility of understanding this territory as a real physical topography. Today, we perceive history as a constant, as though formed out of an image feed on Facebook, Instagram or Pinterest; the fragmented map reveals that, in reality, we live immersed in a sequence of scattered images.

Sometimes we forget the importance of minerals in the shaping of experiments that give way to new technological developments and that ultimately impact upon society. Thus, it is these basic materials that have permitted the development of a *socioplanetary fabric*. In the work of Damiani, geology regains importance in the generation of a conceptual trajectory, a creative and formal intervention in the form of an investigation into the materiality of the technological world we live in.

The installation presented at the MUAC incorporate into this inquiry on matter a perspective that reveals the future of matter as image. *Tiempo perdido [Lost Time]* (2015) has clear connections with Henri Bergson's notion regarding matter and the image. For Bergson, matter is an aggregate of images and represents an ambiguous stage in which "And by 'image' we mean a certain existence which is more than that which the idealist calls a representation, but less than that which the realist calls a thing—an existence placed halfway between the thing and the representation."² In summary, it is in this ambiguous space between thing and representation that "interstices" are generated. *Tiempo perdido [Lost Time]* produces a calculated ambiguity that finds itself represented by an object constituted anew on the basis of an aggregate

—

2— Henri Bergson, *Matter and Memory*, New York, Zone Books, 1991, p. 9.

of material elements with identical geometric forms, though with diverse stratifications, each of which is different, but at the same time together they represent a unit, like the Earth itself.

Laguna [Lacuna] (2015) pursues this inquiry into matter and image. It comprises two slabs of travertine marble cut along the vein that, as a result, generate images that might appear to be identical. Positioned one in front of the other, they create a mirror effect. The slabs can also be seen as two moments of planetary history. Both moments were dramatically different and subject to processes occurring over thousands of years, yet in human terms no difference is preserved between them. On the basis of these *semi-identical* objects, Damiani shows that geological stratifications are a reading of time, of layer upon layer of material information on the planetary structure. In a way, it represents an information system and an archive of planetary memory.

The visual has taken hold of new contexts, new materials, new techniques; it has taken on the versatility of time and the uncertainty of cognitive contexts. Thus the conceptualization of the image is becoming drastically transformed. The work of Elena Damiani elevates matter to a discussion of the technical and human progress, bringing us inevitably toward a reinterpretation of history, usually marked by dominant social constructions and not by the impact of the natural forces containing it.

Thus materiality makes reference to the image but at the same time plays the image off against reality. It would seem that the construction of a *socioplanetary fabric* is constituted as a product of materials extracted from somewhere within this roaming and testament to the passage of time, space and geologies, and can be interpreted, finally, as historical ruins contrasting with the technical interventions of man.



SEMBLANZA

ELENA DAMIANI

(Lima, Perú, 1979) Vive y trabaja entre Lima y Copenhague. Estudió Arquitectura en la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas y posteriormente Arte, en la Escuela Superior de Bellas Artes Corriente Alternativa, en Lima, y en el Goldsmiths College, en Londres. Su trabajo parte de una reflexión crítica sobre el tiempo, particularmente sobre las implicaciones de la imagen, los objetos o los propios materiales del pasado, para reconfigurar la memoria y el vestigio en el presente. Asimismo, Damiani propone un continuo tránsito por temáticas que se relacionan con la geología, la arqueología y la geografía, que derivan en soportes como el *collage*, la escultura, el video y la instalación.

BIOGRAPHICAL SKETCH

ELENA DAMIANI

(Lima, Peru, 1979) Lives and works between Lima and Copenhagen. Studied Architecture at the Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas and later studied art at the Escuela Superior de Bellas Artes Corriente Alternativa in Lima, and at Goldsmiths College in London. Her work arises from a critical reflection on time, particularly on the implications of the images, objects and the materials themselves of the past, in order to reconfigure memory and the vestige in the present. Likewise, Damiani proposes a continuous transit through themes related to geology, archaeology, and geography, which she channels into media including collage, sculpture, video, and installation.



66 **Elena Damiani**, *Marcelo N2*, 2012. Cortesía de la artista y—Courtesy of the artist and Revólver Galería. Foto—Photo: Daniel Giannoni

CATÁLOGO

CATALOGUE

1. ELENA DAMIANI

Laguna—Lacuna, 2015

Travertino pulido a mano, policarbonato y acero inoxidable—

Hand-polished travertine, polycarbonate, stainless steel

296 × 150 × 2.4 cm

Cortesía Revolver Galería

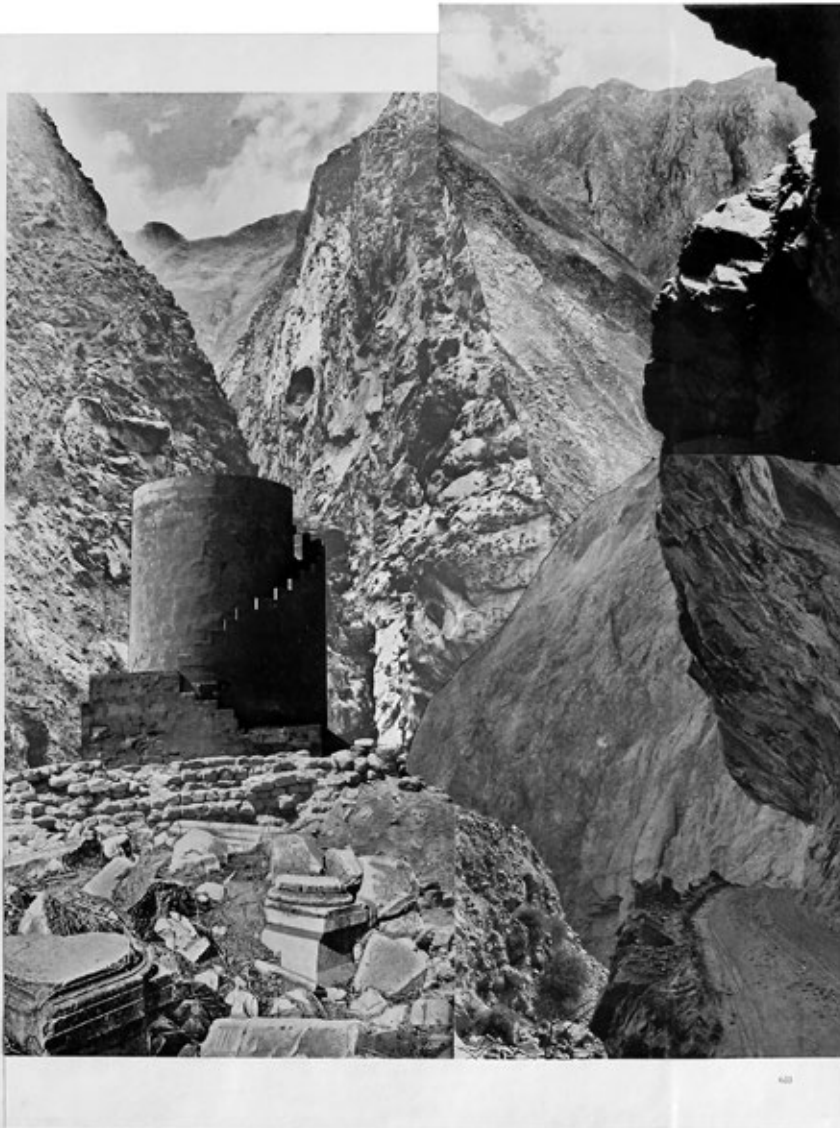
2. ELENA DAMIANI

Tiempo perdido—Lost Time, 2015

Travertino tallado y pulido a mano, ónix, resina y acero inoxidable—Hand-carved and polished travertine, onyx, resin and stainless steel

304 × 200 × 8.5 cm

Cortesía Revolver Galería



68 **Elena Damiani**, *Far-off, Drafting what Has Come to Pass III*, de la serie—from the series *Far-off, Drafting what Has Come to Pass*, 2012

CRÉDITOS DE EXPOSICIÓN

EXHIBITION CREDITS

MUAC · Museo Universitario Arte Contemporáneo

Curaduría—Curatorship

Cecilia Delgado Masse

Amanda de la Garza

Asistente de producción de la artista—Artist's

Production Assistant

Valeria Estrella Chong

Producción museográfica—Installation design

Joel Aguilar

Salvador Ávila Velazquillo

Benedeta Monteverde

Cecilia Pardo

Programa pedagógico—Pedagogical Program

Pilar Ortega

Muna Cann

Ignacio Plá

Colecciones—Register

Julia Molinar

Juan Cortés

Claudio Hernández

Elizabeth Herrera

Procuración de fondos—Fundraising

Gabriela Fong

María Teresa de la Concha

Josefina Granados

Alexandra Peeters

Comunicación—Media

Carmen Ruíz

Ekaterina Álvarez

Francisco Domínguez

Ana Cristina Sol

Servicio social—Interns

Mariana Medésigo

Frida López

Curador en jefe—Chief Curator

Cauhtémoc Medina

Museo Amparo

Directora general—General Director

Lucía I. Alonso Espinosa

Director ejecutivo—Executive Director

Ramiro Martínez Estrada

Colecciones—Collections

Carolina Rojas Bermúdez

Comunicación y difusión—Communication and Media

Silvia Rodríguez Molina

Fotografía y diseño—Photography and Design

Carlos Varillas Contreras

Museografía—Installation Design

Andrés Reyes González

AGRADECIMIENTOS

ACKNOWLEDGEMENTS

El Museo Universitario Arte Contemporáneo, muac, agradece a las personas e instituciones cuya generosa colaboración hizo posible la muestra de la exposición *Testigos: Un catálogo de fragmentos*.

The Museo Universitario Arte Contemporáneo, muac, wishes to thank the people and institutions whose generous assistance made possible the exhibition *Sediments: An Assemblage of Remains*.

Fernando Casares, Rogelio Casares, Jean Pierre Castro Díaz,
José-Carlos Mariátegui, Edith Ortiz, Giancarlo Scaglia,
Luis Javier Zapata

Revólver Galería

TESTIGOS: UN CATÁLOGO DE FRAGMENTOS se terminó de imprimir y encuadernar el 25 de noviembre de 2015 en los talleres de Offset Rebosán S.A. de C.V., Acueducto 115, col. Huipulco, Tlalpan, ciudad de México. Para su composición se utilizó la familia tipográfica Linotype Centennial, diseñada por Adrian Frutiger. Impreso en Domtar Lynx de 216 g y Bond blanco de 120 g. La supervisión de producción estuvo a cargo de Periferia Taller Gráfico. El tiraje consta de 600 ejemplares.

SEDIMENTS: AN ASSEMBLAGE OF REMAINS was printed and bound in November 25, 2015 in Offset Rebosán S.A. de C.V., Acueducto 115, col. Huipulco, Tlalpan, Mexico City. Typeset in Linotype Centennial, designed by Adrian Frutiger. Printed on 216 g Domtar Lynx and 120 g Bond white paper. Production supervision was done by Periferia Taller Gráfico. This edition is limited to 600 copies.



Museo Amparo
