



La Biennale di Venezia

60. Esposizione  
Internazionale  
d'Arte

Partecipazioni Nazionali



LUCIANA LAMOTHE  
*OJALÁ SE DERRUMBEN  
LAS PUERTAS*

PABELLÓN ARGENTINO



LUCIANA LAMOTHE  
*OJALÁ SE DERRUMBEN  
LAS PUERTAS*

PABELLÓN ARGENTINO

Luciana Lamothe. Ojalá se derrumben las  
puertas / Sofia Dourron ... [et al.]. -  
1a edición multilingüe. - Ciudad Autónoma  
de Buenos Aires, 2024.  
48 p. ; 24 x 17 cm.

Edición multilingüe: Español; Inglés; Italiano.  
ISBN 978-631-00-3039-5

1. Arte. I. Dourron, Sofia.  
CDD 730.92



Desde la frontera.  
Una introducción a *Ojalá se derrumben las puertas*  
Sofía Dourron

"esperamos conocer lo desconocido"<sup>1</sup>.  
Hélène Cixous

En sus reflexiones sobre el acto de escribir, Hélène Cixous nos exhorta a oír lo inaudible, ver lo invisible, comprender lo incomprensible, a pensar lo impensable. Parece argumentar que todo esfuerzo artístico es algo así como un salto hacia ese vacío que deja en nuestras mentes lo desconocido, ese lugar donde saber y no saber se chocan y se destruyen mutuamente. *Ojalá se derrumben las puertas*, la exposición y el libro que conforman el envío argentino a la Biennale di Venezia y que presentan la obra de Luciana Lamothe, ocupa ese espacio extraño de lo indeterminado que describe Cixous. Habita las fronteras (visibles e invisibles) que separan lo humano de lo no humano, lo natural de lo construido, lo conocido de lo desconocido. En *Ojalá...*, Lamothe entrelaza maderas y caños, cuerpos y estructuras, mutabilidad y permanencia, y crea espacios dentro de espacios que modulan formas de violencia y hospitalidad en un tenso equilibrio de formas interdependientes.

Si los trabajos anteriores de Lamothe fueron progresivamente tensionando los materiales hasta llevarlos a desdibujar las distancias entre flexibilidad y rigidez, suavidad y dureza, lo industrial y lo natural, las cuatro esculturas que forman *Ojalá...* radicalizan estos aspectos. Establecen ahora una relación afectiva con el mundo material para configurar una forma singular de vivir, pensar y sentir. La obra postula la materia como principio de lo real y horizonte común de todo lo que hay para provocar una serie de desplazamientos en los sistemas constructivos y en las relaciones que establecemos con nuestro entorno y entre nosotros. En busca de estas nuevas formas y sensibilidades, la artista expande sus investigaciones previas sobre las funciones, los límites y la potencialidad de los materiales y sus interacciones con la arquitectura para subvertir algunos de sus imperativos y usos tradicionales. Una maraña de acero y maderas nos posiciona así en un entorno cuyas fuerzas materiales manifiestan su propia agencia y erosionan la ontología antropocentrada de la modernidad.

El trabajo de Lamothe comenzó a tomar su forma actual en medio del turbulento contexto provocado por la crisis económica, política, social e institucional que azotó a la Argentina a comienzos de los años 2000.

01

02

Una convulsión que transformó las formas en que lxs argentinx nos relacionábamos con la ciudad, con las personas y con los objetos que nos rodeaban y nos obligó, entre otras cosas, a repensar y desnaturalizar las lógicas de nuestras interacciones sociales y materiales. Atacó los cimientos de la vida cotidiana y nos forzó a rediseñar las arquitecturas e infraestructuras que nos contenían y a crear otras nuevas, más flexibles y solidarias. El de Lamothe es, desde sus inicios, un proyecto que nace del derrumbe.

En sus primeras obras, Lamothe abrazó el vandalismo como su motor, lenguaje y metodología. Hizo un uso absurdo de las herramientas y del ejercicio de cierta violencia sobre los materiales en el espacio público. Con el tiempo, sin embargo, su práctica asumió el espacio como material y la acción se desplazó hacia la arquitectura como objeto y como regente de las disposiciones (la agencia o potencial) de los cuerpos —humanos y no humanos— y de sus interacciones. Lamothe se abocó, entonces, a desafiar los límites de sus materiales/herramientas esenciales —la madera y los andamios— llevándolos al extremo de la indefinición. Encontró en lo indeterminado el espacio necesario para articular la violencia de la crisis, borrando los límites del binomio construcción-destrucción y abriendo líneas de fuga respecto del ahogo económico y afectivo que marcó a su generación.

En la introducción a *Extrastatecraft. The Power of Infrastructure Space* (2014), la arquitecta Keller Easterling argumenta que la infraestructura es un "sustrato oculto"<sup>2</sup> que contiene las reglas que gobiernan el espacio de la vida cotidiana. Como una "espesa matriz de detalles y fórmulas repetibles que generan la mayor parte del espacio del mundo",<sup>3</sup> la infraestructura y la arquitectura como una de sus expresiones primordiales permiten que nuestros cuerpos circulen, interactúen, produzcan y, en general, existan dentro de los límites del espacio. En su forma más extrema, determina lo que vive o muere dentro del sistema. En su faceta menos radical, se limita a establecer las reglas del juego, definiendo un universo limitado de relaciones posibles para la vida en la Tierra.

En sus obras, Lamothe se dedica a reorganizar ese conjunto de relaciones. Sus esculturas abordan los objetos (humanos, infraestructurales, industriales y "naturales"), sus potenciales latentes y el campo espacial en el que

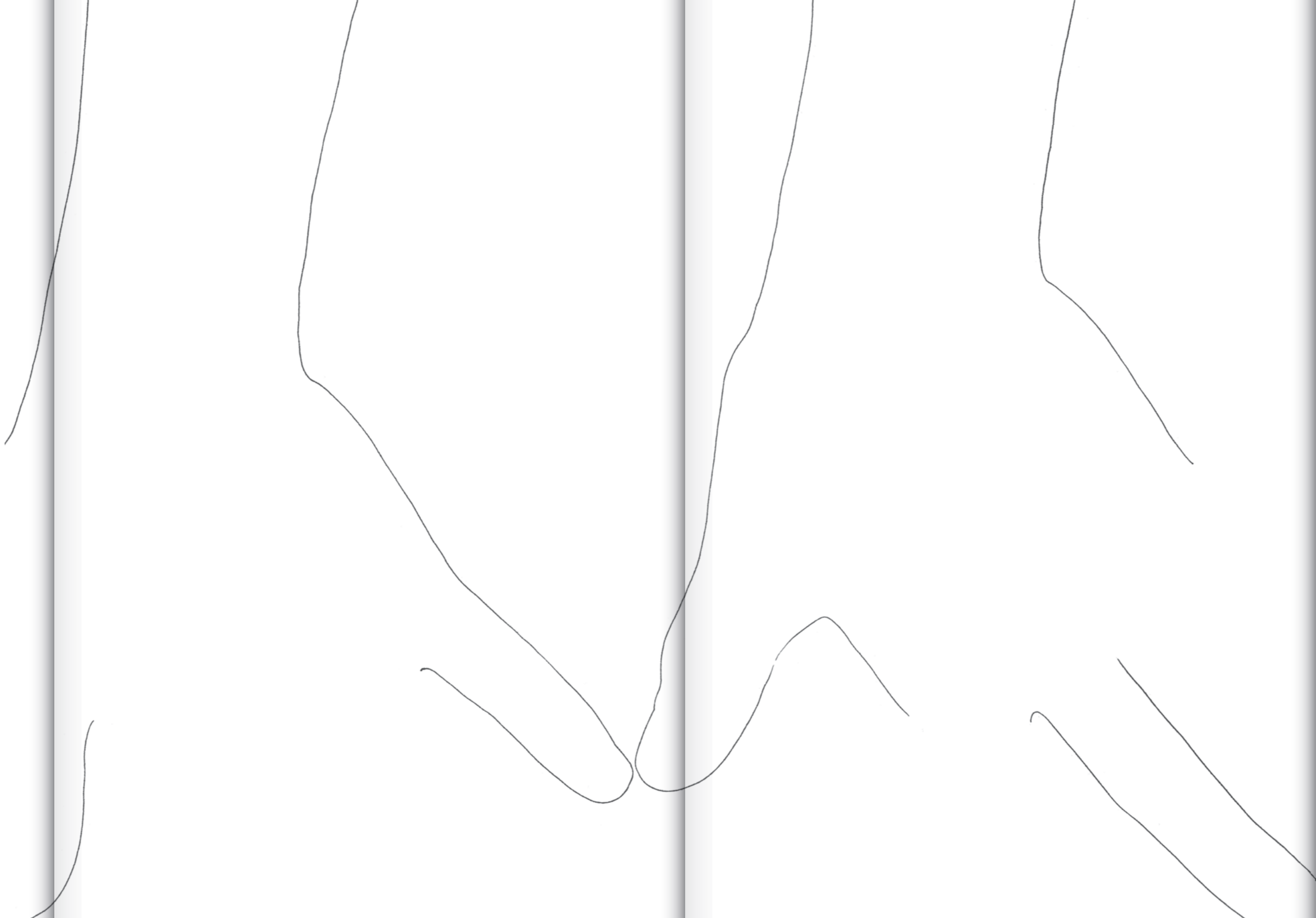
2 Keller Easterling, *Extrastatecraft. The Power of Infrastructure Space* (Londres y Nueva York: Verso Books, 2014), p. 3.  
3 Ibidem.

existen para ensayar alternativas a sus formas conocidas de interacción. Para ello, nos ofrece un conjunto particular de herramientas y perspectivas que nos permiten observar, representar y analizar el entorno construido y las estructuras que lxs humanxs hemos diseñado u ocupado a lo largo del tiempo.

Sus sistemas de andamios y placas de madera fenólica infiltran la arquitectura y las formas infraestructurales, para revelar las capas de tecno-texturas, información, historia y relaciones que componen sus cuerpos cuasi-industriales, cuasi-naturales. Al exhibir las entrañas desguazadas de nuestras construcciones y recomponerlas en nuevas e inesperadas formulaciones espaciales, *Ojalá se derrumben las puertas* insiste en la posibilidad de operar cambios sobre nuestro entorno construido y, en consecuencia, también sobre las tramas de relaciones e interacciones que conforman el mundo.

Lamothe desplaza los elementos de sus lugares habituales en el sistema: el andamio deviene estructural en vez de asistencial, su temporalidad efímera, su rol de herramienta y su capacidad de mutabilidad reemplazan la permanencia del hierro y el concreto; la madera abandona su rigidez para abrazar la blandura, se pudre, se transforma en carbón, se vuelve polvo, muta. Lamothe vuelve la mirada sobre la forma en que nuestros cuerpos y subjetividades interactúan con su entorno y sobre las formas en las que operan esos procesos de transformación. Construye una ecología desbordada que se constituye una y otra vez a fuerza de ensayos. Cuerpos, ramas, troncos, maderas curvadas, quemadas, perforadas y tajeadas, caños de acero y abrazaderas se entrelazan para crear formas mutables y vibrantes que se abrazan unas a otras. Crea, así, un medio en el que las reglas del juego no están determinadas por las lógicas de la infraestructura o de la arquitectura moderna, sino por soluciones imperfectas, impuras y escurridizas. Sus estructuras son lábiles, vibran con el roce de los cuerpos y con su propia energía, parecen querer derrumbarse. No hay en ellas garantía de éxito, ni siquiera de supervivencia, sus formas responden a las necesidades y posibilidades reales de los cuerpos-objetos que las componen, explorando combinaciones que encarnan un potencial siempre latente, agazapado en el espacio y la materia. Ensamblan objetos, fuerzas y subjetividades en un devenir constante.

Esta manipulación minuciosa de Lamothe sobre el mundo material combina elementos y secuencias de reacciones, pesos y contrapesos, invoca alianzas más que humanas y una alquimia espacial que generan nuevas posibilidades formales, estéticas y afectivas para los cuerpos y objetos que contienen. Crea espacios indisciplinados que se oponen no solamente a las formas constructivas de la modernidad, también se rebelan contra lo que Malcom Ferdinand llama una “forma colonial de habitar”, cuya violencia somete territorios y cuerpos humanos y no humanos a un sistema de explotación extractivista. Cada una de las cuatro esculturas que componen *Ojalá se derrumben las puertas*, funciona como un espacio envolvente y habitable que



desorganiza el sistema constructivo hegemónico a la vez que sugiere otro modo de concebir nuestra relación con el mundo material que nos rodea. Contienen, al mismo tiempo, formas de cuidado y de violencia —ineludiblemente entrelazadas por el diseño necesario para la construcción sensible de la inteligencia colectiva<sup>4</sup>— que se manifiestan en los tajos, cortes, ensamblajes y torsiones necesarios para que la obra mantenga su forma: una serie de heridas y suturas que reconocen el peso de siglos de condicionamiento social, espacial y material ejercido sobre cuerpos humanos y no humanos.

Construida a partir de andamios de hierro y placas de fenólico manipuladas para formar curvas y contracurvas, la obra aloja en sus intersticios una serie de objetos que encarnan diferentes etapas en la vida de la madera: desde su origen, pasando por su extracción como recurso comodificado, su industrialización y hasta su descarte como desechos orgánicos o industriales. Esta forma de abordar los materiales que Lamothe llama “monomaterialidad” y una metodología constructiva que enlaza objetos, materiales, cuerpos humanos y no humanos mediante caños y nudos, encastres y ensamblajes, nos obliga a sentir el olor de la madera, rozar sus texturas con la punta de los dedos, testear su resistencia con nuestro peso, percibir en el cuerpo sus movimientos y vibraciones. Nos fuerza a prestarles una atención inusual para sentirlos parte de un sistema solidario de subsistencias encadenadas.

*Ojalá se derrumben las puertas* nos invita a escapar de la percepción y la imaginación moderno-coloniales para entablar un vínculo afectivo y sensual con los materiales. El recorrido nos sumerge en sus curvas suaves y cálidas, pero también nos enfrenta a sus extremos agudos, a los encastres tensos, a las maderas calcinadas y a las uniones asfixiantes. Nos enfrenta a las contradicciones y discrepancias que, como dice Easterling, “la mente moderna aborrece”.<sup>5</sup> La obra nos propone, en todo caso, una forma de relacionarnos con los materiales (y con el mundo) que no está libre de tensiones, pero que habilita un equilibrio generativo de intercambios y solidaridad. Genera unas formas basadas en la prueba y el error y a medida de los cuerpos y las formas en las que los cuerpos interactúan. Formas indeterminadas que, de acuerdo con el imaginario de la arquitectura moderna, no deberían funcionar, pero que en su indeterminación desbordan brevemente las categorías

ordenadoras que separan nuestros cuerpos para reparar un vínculo quebrado. Para imaginar otra forma posible de habitar.

4 Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics* (Londres: Continuum, 2004), p. 85.

5 Keller Easterling, *Diseño del medio. Saber cómo trabajar el mundo* (Madrid: Bartlebooth, 2021), p. 52.



*Ojalá se derrumben las puertas*, el libro —un objeto con autonomía propia ideado por la diseñadora Laura Escobar— forma parte del mismo ecosistema que la obra que acompaña, sin ser su reflejo. Su forma desarma los modos habituales en los que usamos un libro para proponer una lectura que comienza de forma tradicional y se enrarece al llegar a su centro, a partir del cual las páginas duplican su tamaño y despliegan entrelazamientos visuales y textuales. Textos, imágenes y dibujos se acumulan uno tras otro, armando capas de manos/herramientas que manipulan estructuras y marañas de ramas que atraviesan las maderas. Los principios constructivos y afectivos de la obra se desparraman en el papel en un ensayo visual que enuncia, así como la obra, otra forma de mirar y concebir estas materialidades, no como herramientas y objetos desvinculados, cada uno habitando su propio universo material, sino como un continuo de relaciones y reacciones que se alimentan las unas a las otras.

Los dibujos presentan las manos y las diferentes combinaciones posibles de sus posiciones como herramientas y en su interacción con los materiales, ya no a partir de la ejecución de una acción, sino de la forma, el potencial y lo performático. A partir de la observación de los materiales que componen la obra y su disposición, el ensayo de las filósofas Guadalupe Lucero y Noelia Billi, “La imaginación ecotectónica de Luciana Lamothe”, propone medir los materiales no únicamente por su escala, sino por el modo performático en el que se relacionan con las espectadoras, la forma conjunta que tienen de accionar midiendo sus fuerzas. Abordan la apuesta de Lamothe por hacer manifiesta la faz “energética” del material, es decir, aquello que se construye a partir de las fuerzas en tensión.

Así como los dibujos manifiestan la energía de los materiales, una serie de fotografías nos hace testigxs voyeuristas en la intimidad de los vínculos posibles entre un cuerpo y su entorno. En medio de una escena de destrucción y abandono de temperatura postapocalíptica, un cuerpo se enreda con una placa de madera, la dobla, la levanta, la estira, ejerce presión sobre ella, se distiende y finalmente se somete a su peso y a su forma, desaparece en su interior. El cuerpo manipula y es manipulado, se entrega al mundo físico, se funde con él, reimagina sus vínculos y sus límites. “Historia natural”, el texto de la escritora Ana Lurba presenta a la ciudad no como un escenario de fondo, sino como un organismo vivo. De la misma manera que el cuerpo de las fotografías, la protagonista de Lurba descubre y experimenta con la materialidad de un entorno vibrante, equilibrado y desequilibrado, frágil y duro a la vez de una ciudad en ruinas. Una ontología de lo material se enreda con un escenario distópico para traer al presente una crítica a la catástrofe social y climática que nos acecha.



En un contexto de violencias extremas que buscan aplanar las diferencias y arrasar con el disenso, *Ojalá se derrumben las puertas* ofrece una forma de resistencia basada en la indeterminación y la discrepancia para desbordar los parámetros culturales dominantes. Enuncia una ecología en la cual cuerpos, objetos y estructuras fracturan las fronteras que separan cultura y naturaleza, humano y no humano para imaginar alianzas materiales para otras formas de vida posibles, vidas simbióticas, queer y solidarias.

1 Hélène Cixous, *Three Steps on the Ladder of Writing* (Nueva York: Columbia University Press, 1994), p. 38.

Potencias de lo informe

Se dice que ante un temblor podríamos protegernos bajo el marco de una puerta. No es la puerta en sí lo que salva, ese dispositivo creador de interiores cerrados y delimitados, sino el hueco en la construcción, el arco que sostiene las paredes, incluso de pesadas rocas, suspendidas como si no pesaran. *Ojalá se derrumben las puertas* (2024) nos invita a experimentar el derrumbe de aquello que la puerta viene a sellar. La fuerza ondulatoria del temblor destruye, pero antes estira, somete a fuerzas extremas lo extremadamente sólido, rompe la regla del movimiento de lo inamovible para llevarlo a la ligereza de los tejidos alzados sobre una corriente de aire. Quizás el material nos lleve a abandonar la fascinación por las interioridades, para dejar solo el resto hueco donde es posible habitar la energía liberada por el temblor. Las cintas de fenólico suspendidas a un par de metros sobre nuestras cabezas nos protegen como el arco, al mismo tiempo que nos ubican en el centro del movimiento. En las puntas encontramos restos de madera y el propio fenólico abierto en tiras punzantes que rompen la aparente suavidad formal ondulatoria de las curvas para recordar las astillas que traman las placas. Estos ramilletes que brotan por los bordes ponen a prueba cierta energía elástica del material, que parece estirarse en ondas solo para romper, como cualquier ola, violentamente sobre algún cuerpo que se le interponga.

Entre 2012 y 2013, Lamothe experimentó con la saliva como material plástico e imaginario en una serie de obras. Estas obras, que quizás parezcan alejadas de las más recientes, y más cercanas al gesto vandálico de su producción temprana, permiten seguir, como si de una falla geológica se tratara, la continuidad expresiva de la práctica de Lamothe. En la entrada *Crachat [Escupitajo]* del diccionario crítico de la revista *Documents* (París, 1929), Michel Leiris afirma que el escupitajo tiene una naturaleza mágica, porque su materialidad envuelve una ignominia. Resulta imposible disociar el carácter agresivo de su dimensión erótica. La boca, como lugar del soplo y del alma, pero también como lugar de la palabra, no puede desprenderse de la viscosidad del escupitajo, símbolo de lo informe. En *Escupir sobre el espejo* (2013), el escupitajo se arroja sobre la superficie reflectante y le añade una dimensión violenta y sensual a la clásica operación de articulación formal de los elementos imaginarios propia del espejo. También en *Perspectivas* (2012), la saliva anticipa el problema de las múltiples dimensiones de escala, esta vez a través de la medición de cuerpos humanos en hilos de saliva.

01



Spit on the cement floor, 2012. Craché!, Galleria Alberta Pane, París



Craché!, 2012. Galleria Alberta Pane, París. Phs: Takeshi Sugiura



Luciana Lamothe. Perspectiva, 2012

02

La viscosidad que permite estirar entre los dedos el hilo hace del trabajo de medición una tarea frágil que pone en relación los cuerpos con la tensión del estiramiento del material. La elasticidad del hilo de baba permite poner en cuestión la herramienta misma de medición. El uso de la saliva como filtro y regla en *Perspectivas* y como material expresivo en *Craché!* (2012) permite abordar el gesto de Lamothe: no se trata de un cuerpo a cuerpo entre las formas, sino de comprender la potencia de lo informe que crece en la agencia del material.

Entre los hilos de baba tensados en los dedos y las obras con estructuras tubulares de hierro, ¿qué ha pasado? Menos un cambio radical en la perspectiva del trabajo que simplemente una modulación de aquella violencia sensual implícita en el escupitajo. No se trata ya de medir el cuerpo o la imagen humana reflejada, pero sí de continuar la experimentación en torno a lo blando y lo duro, lo que muta por el borde. Por el borde, es decir, no en el centro simbólico y material, sino en la rugosidad del límite que puede devenir otra cosa.

La escala intensiva

Las estructuras tubulares constituyen un aspecto central de las obras actuales de Lamothe, y también de *Ojalá se derrumben las puertas*. La introducción de la madera en las estructuras a través de grandes láminas de fenólico, que permiten trazar curvas y movimiento, activan una nueva dimensión tensa en las obras, a la vez que multiplican su potencia escalar. Las grandes estructuras, que invitan a medirse cuerpo a cuerpo con la obra, y el uso de materiales industriales (cuyo tratamiento implica homogeneización, estandarización y control de sus propiedades y potencias), conducen a un momento iniciático de las artes visuales del siglo XX: el minimalismo norteamericano. La crítica ha señalado que la cuestión del minimalismo no se centra ya en los atributos plásticos de la obra, sino en la escena que despliega. La escena minimalista presupone un encuentro dramático entre los cuerpos de la obra y los cuerpos humanos, que se miden especular y espectacularmente. El crítico Michael Fried utilizó el término *teatral* para pensar esta nueva configuración de la experiencia estética de las artes visuales, en la que el cuerpo del espectador entraba en escena, midiéndose, con la presencia de la obra. Georges Didi-Huberman utilizó un término aún más arriesgado: el de *antropomorfismo* en la semejanza, debido a que la presencia de la obra hace que la mirada vuelva sobre nosotros. Pensar lo dramático en términos de escenas y miradas presupone un marco analítico antropocentrado, en el que todo lo que acontece deviene una buena ocasión para volver a sacar las cuentas de la escala humana.



No obstante, sería una trampa inscribir la obra de Lamothe en esta tradición. Ciertamente, las grandes estructuras de fenólico y hierro con las que trabaja podrían sugerir que el juego que se propone pone a prueba la relación entre la escala humana y la de la obra. Sin embargo, las estructuras de Lamothe reconfiguran a tal punto el nudo del debate en torno al minimalismo que terminan excediéndolo, ya que su modo de problematizar el antropismo se presenta menos en términos de tamaño que de potencia. Ya no se trata de cuerpos de escala diversa que, bajo una lógica de reflejos, cohabitan en una escena teatral en que la acción está suspendida. Antes bien, Lamothe introduce una relación performática que pone en primer plano la acción.

El material *no pone en escena* la relación escalar respecto del cuerpo humano, sino que la *acciona* junto con los cuerpos, que miden fuerzas antes que imágenes. Las estructuras dejan de ser escena observada a distancia para actuar en el espacio en el modo de la intrusión. Un pliegue: la superficie se curva, pierde su dirección y retorna, vuelve sobre sí misma, genera interiores sin interioridad. Las fuerzas tensadas en la madera plegada, curvada y modelada actúan, interactúan con los cuerpos que las recorren, operan por plegados. El movimiento de las superficies multiplica huecos, lazos, nudos. La madera es tratada como si fuera un textil, trama de hilos que se desflecan por los bordes rompiendo la superficie y el plano, pero solo para abrirse y multiplicar los pliegues. También aquí se tergiversa, al punto de cambiar completamente su sentido, aquel dogma minimalista del encuentro entre cuerpos que se observan, se miran. Sin interioridad, la mirada, como elemento subjetivador por excelencia, pierde profundidad para desplegarse como visión sin sujeto, línea sin fondo y sin revés que compone interiores provisionales entre sus pliegues.

En obras como *Metasbilad* (2016) o *Prueba de tensión* (2014), los materiales mutan a través de la obra habilitando lógicas de flexibilidad, elasticidad, resistencia, que se tornan sensibles gracias a la interacción con los espectadores. Una materia pesada, como puede ser la placa de fenólico, cede levemente ante el peso de quien interactúa con ella, revierte su función estructural liberando nuevas potencias formales y materiales. Como sucede con los exoesqueletos de los insectos que una vez liberados de su función protectora se quiebran al tacto como cáscaras secas, los materiales arquitectónicos que usualmente sostienen desde fuera y suplementariamente otra estructura se revelan expresivamente frágiles y duros a la vez. Las escalas, tanto extensivas (tamaño) como intensivas (resistencia), tiemblan, se desploman o casi se derrumban, porque no es posible simplemente asignar un número claro que se multiplica y crece para generar un dispositivo de gran tamaño o de gran resistencia, sino que, como una suerte de extraña Alicia, constituye un tratamiento de aquellas escalas que crece y decrece a la vez.



*Metasbilad*, 2016. Prisma, Buenos Aires. Ph: Bruno Dubner



*Free Function*, 2016. Steve Turner, Los Ángeles



*A Hundred Degree*, 2016. *Free Function*, Steve Turner, Los Ángeles. Phs: Don Lewis

En las obras *Ensayos de abertura* (2018), *Mutations* (2018) y *Brutal Ambivalence* (2019), Lamothe explora la plasticidad del metal desde un dispositivo asentado en una lógica más propiamente visual. Los tubos metálicos, con sus superficies brillantes y homogéneas, se rompen en las puntas abriéndose en múltiples tiras de hierro retorcido, como si fueran raíces caprichosas mutilando la relación entre forma y función de los tubos. El material trenzado e intervenido violentamente con diversas herramientas pone en juego la desterritorialización de la función instrumental para que devengan agentes de transformación y destrucción. En *Free Function* (2016), el efecto de corte puede desgajarlos como las ramas de los árboles después de una tormenta, quebrando la línea de ascenso vertical para tomar violentamente una nueva dirección, a menudo destructiva. Deleuze y Guattari se habían fascinado con el carácter plástico (antes que hijo) del metal, como materia variable que podía tomar cualquier forma pero, sobre todo, atravesar cualquier tensión. El flujo metalúrgico que Lamothe habilita permite pensar la intensa vida de los metales, sometidos a temperaturas y modelados, a los colores del fuego y la reflectividad del brillo. Lo que crece por los bordes, en este caso, son las formas mismas de las que la materia metálica es capaz. Dedos, ramas, tentáculos, los extremos de los tubos rompen la línea recta bajo un efecto visual estallado: el material llevado a su extremo comienza a retorcerse, doblarse, se torna rugoso y poroso.

En *Ojalá se derrumben las puertas*, estos dos momentos se conjugan. Por un lado, aquel que pone a prueba corporalmente lo humano y lo no humano. El dispositivo es recorrible y por momentos habitable, en tanto que hace resonar la forma del refugio primario, la protección aparente del techo, pero para abrirse siempre por los lados suprimiendo cualquier sentido de cierre, e invitando al movimiento a través y en torno de las placas y los tubos de hierro. Por otro lado, aquel momento cuasi-estático, visual-escultórico, de los materiales llevados al límite de su resistencia, que se incrustan en zonas de umbral, donde ya no solo encontramos la intervención sobre los materiales industrializados, sino que estos se hibridan con maderas recuperadas, desechadas, ramas caídas y demás modulaciones del cuerpo de la madera que brotan en la pieza.

#### Ecotectónicas

En el campo de la arquitectura existe una diferencia entre lo estereotómico y lo tectónico. Las construcciones estereotómicas se presentan como un *continuum* de materia, fijan los elementos a la tierra y usan sus capas pétreas, más profundas, como sostén infraestructural. Lo tectónico, en este campo, implica un principio constructivo que revela las



fracturas materiales que recorren el espacio y suele decirse que crea estructuras de acuerdo con un patrón textil, es decir, vistiéndolo, dando cuerpo al cubrir. Mientras que la estereotomía se relaciona con la monumentalidad, lo tectónico refiere a la posibilidad de habitar, modula los flujos de aire que mueven y sostienen las formas, y crea estructuras operativizando las tensiones entre los diversos materiales.

En este sentido, los elementos ya no son concebidos como soporte inerte, sino como potencias estructurantes con agencia propia y, cuando está involucrada una práctica artística, la tarea no es tanto la de componer formas, sino más bien explorar la imaginación de los propios materiales. Al reivindicar artísticamente la agencia de la materia, Lamothe crea dispositivos de acceso al entrecruzamiento de las fuerzas, en los cuales tiene lugar una configuración dinámica del mundo mediante performances agenciales específicas. Estos dispositivos, entonces, pueden ser pensados como prácticas abiertas (en el sentido en que lo hace Karen Barad) que, al no procurar la clausura sobre sí mismas, muestran una dimensión en que las fuerzas inherentes a los elementos se materializan en recorridos reversibles. Estos recorridos no “ocupan” el espacio, sino que de alguna manera lo exudan a su alrededor. El uso de las placas de fenólico como estructurante móvil no puede ser más preciso: en tanto explotan el plegamiento de superficies, en lugar de demarcar límites entre un afuera y un adentro (como una puerta) abren bolsillos espaciales habitables. Aquí la agudeza imaginante reside en no apoyarse en la idea de forma-función arquitectónica, sino en dislocar las formas habituales en que pensamos y experimentamos lo que significa habitar.

Para los seres humanos, habitar supone el refugio en un interior. Nos refugiarnos de las inclemencias de la intemperie, de allí la identificación de techo y casa. Precisamos algo que ponga un límite al espacio sideral por encima de nuestras cabezas y reemplazamos la inmensidad vertical que nos conecta con las fuerzas cósmicas por ventanas que enmarcan un pequeño paisaje que podemos contemplar protegidos. En esta configuración, las puertas son los puntos de paso entre el afuera y el adentro, lo que demarca el pasaje de lo público a lo privado, de la naturaleza a la cultura, del cosmos al *oikos*. Sin embargo, Lamothe invita a practicar otro tipo de habitación, una que se balancea precariamente sobre el deseo de que las puertas por fin se derrumben, cedan ante las fuerzas que confunden interioridad y exterioridad. Esta práctica implica una reconfiguración de los hábitos adquiridos, que son los de quien mira y objetiva desde un interior (el de su cuerpo, luego el de su casa). Construyendo una habitación donde las fuerzas tectónicas son reveladas en sus tensiones metaestables, Lamothe genera un dispositivo que semeja el instante crucial en que un pequeño pero incesante



Sin título, 2018. *Mutation*, Galleria Alberta Pane, París. Ph: Takeshi Sugiura



Sin título, 2018. *Mutation*, Galleria Alberta Pane, París. Ph: Takeshi Sugiura

desplazamiento de las placas tectónicas produce un terremoto, donde las fuerzas en tensión introducen en la tierra la potencia de sus vibraciones continuas y hacen temblar todo.

Es aquí precisamente que la tectónica arquitectónica converge imaginariamente con la geotectónica. Es como si Lamothe, obsesionada por la mecánica y la dinámica de las potencias telúricas, eligiera los dos elementos estructurantes por antonomasia (el metal y la madera) para performar eso que, vedado a la visión, determina el modo en que todas las formas de existencia habitan: los pliegues y fallas de la litósfera. Si el objeto de análisis de la geotectónica son los distintos tipos de deformaciones (elásticas, plásticas y rígidas), la obra de Lamothe parece explorar cada una de estas formas de relacionarse de los materiales entre sí, cada uno haciendo esfuerzos, pesos y contrapesos, hasta que algo alcanza cierta estabilidad o al fin cede y se quiebra.

Así, *Ojalá se derrumben las puertas* construye un dispositivo performático en el que podemos habitar la trama de relaciones en la que nos constituimos de manera lúcida y lúdica, no exenta de conflictos. Otra manera, más ajustada a nuestra época, de llamar a esta relacionalidad constituyente es “ecología”. Y si seguimos la línea que venimos trazando, aún más justo sería decir que en la práctica artística de Lamothe se pone en juego una ecotectónica. En efecto, la ecología estuvo marcada en su inicio por un repliegue sobre el ámbito privado, el del hogar (como ha quedado marcado en el prefijo eco- que proviene del *oikos* griego), y a partir de la modernidad, esa asociación soldó su destino al de la naturaleza. De allí que, incluso hoy en día, asociemos la ecología al color verde planta, a lo no solamente humano, a relaciones que se pretenden armónicas y tendientes al equilibrio autoregulado. Sin embargo, sus formas de elaboración contemporánea se han desromantizado y apuntan con mucha claridad a poner de relieve las formas en que las relaciones constituyen prácticas, involucrando todo tipo de existencias, incluso las tecnológicas. Si tenemos en mente este tipo de conceptualización des-naturalizada de la ecología, crítica del antropocentrismo, la asociación con la obra de Lamothe es adecuada en cuanto a que su reflexión artística se concentra en la interacción entre entidades y fuerzas tectónicas de distinto tipo y escala: es decir, una ecotectónica.

En el marco de esta imaginación ecotectónica, el uso de cintas de madera de origen industrial y de descarte, y de estructuras metálicas habilita una reflexión deliberada acerca de la forma en que arquitecturas orgánicas, inorgánicas y artificiales pueden construir ecologías que alojan sistemas de diversas escalas. Cuando Lamothe apuesta por hacer manifiesta la faz “energética” del material, es decir, aquello que se construye a partir de las fuerzas en tensión,



crea un dispositivo agencial abierto (ecotectónico) en el que, acentuando las potencias que se tensan, tiene lugar una o varias formas de habitar: un repertorio posible de movimientos. Y no solo para seres humanos, pues el conjunto deliberadamente alude y recurre a los flujos e intercambios posibles entre las propias estructuras, su relación con la resistencia del aire y la fuerza gravitatoria, todo lo cual parece haber alcanzado una metaestabilidad que, de forma inminente, puede variar y arruinarse.

En este sentido, la elección de fenólico, producto de la industrialización maderera, aporta una dimensión compleja a la investigación que Lamothe lleva adelante. Su protagonismo conduce a prestar atención a la coevolución de humanos, vegetales y procesos técnico-tecnológicos, que va desde la reconfiguración de grandes superficies territoriales para la explotación forestal, hasta la atávica relación con el fuego (recordemos que uno de los marcadores antropológicos más antiguos es el manejo de la potencia ígnea). Cuando en la obra vemos madera quemada, se nos invita a aproximarnos de manera imprevista a la visión de lo que quizás sea una de las marcas más duraderas de la obra humana sobre la Tierra: la aceleración del intercambio energético que ha conducido a consumir en el fuego la mayor cantidad de elementos posibles.

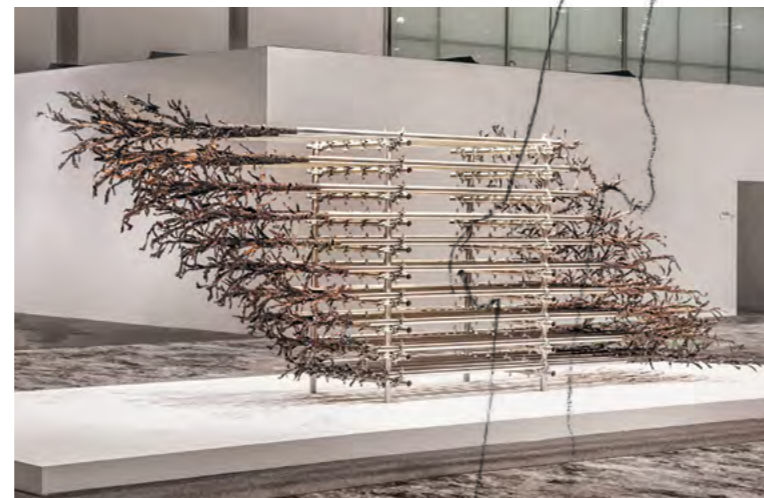
#### *Temporalidades del fin del mundo*

El concepto de escala ha tomado un sentido muy específico en el marco de la crisis climática: las escalas son aquello que se ha vuelto inconmensurable. La escala humana no puede medirse con la escala geológica a menos que pierda todo rasgo de humanidad. De este problema que nos atraviesa ha surgido el concepto de Antropoceno, una clasificación cuasi geológica útil para señalar el carácter paradójico de una humanidad que no puede reconocerse en sus huellas y en las transformaciones que genera. Sucede que se ha hecho evidente que la materia "natural" no es el fondo sobre el cual se imprime el drama, siempre humano. En cambio, actúa ella misma como agente creativo, formante y resistente en la relación singular que se produce en los encuentros de fuerzas. La materia actúa sin guión y sin drama, proponiendo formas y resistiendo gestos, y moviliza elementos al mismo tiempo que impone problemas. Isabelle Stengers utiliza el término *intrusión* para explicar el modo en el que las fuerzas de Gaia surgen e imponen una agenda pública específica.

Mientras el mundo contemporáneo sigue impávido su derrotero en busca de más fuentes de energía (fósiles o no), el gesto de Lamothe nos ubica en un punto en que las líneas temporales antiguas y contemporáneas se intersectan, algo que potencia la reflexión sobre la agencia imaginaria de la materia.



*Ensayos de abertura*, 2018. Ruth Benzacar Galería, Buenos Aires. Ph: Ignacio Iasparra



*Brutal Ambivalence*, 2019. Art Basel Miami Beach – Meridians. Ph: Oriol Tarridas



*Fricciones*, 2023. Ruth Benzacar Galería, Buenos Aires. Ph: Ignacio Iasparra

El fenólico es una estructura de madera laminada donde la temporalidad de la veta arbórea aparece como un corte vertical, en lugar del corte horizontal que permite calcular la edad del árbol. La lámina reconstruye, así, el material bajo el modo de una flecha vertical que atraviesa y corta el tiempo histórico de escala humana, sugiriendo la inclusión de velocidades y espacios creados por seres que nos son, pese a su enorme cercanía, totalmente extraños. Las escalas se miden aquí a través de los puntos en que se encuentran y difractan, y esos puntos implican una particular trama material que crea, al mismo tiempo que produce, los cuerpos que la habitan. El paso del tiempo, en lugar de adherir a una representación orgánica romántica (que conduciría a marcar el desarrollo de un individuo, por sus anillos en el caso del árbol), es introducido de una manera brutal: mostrando, por una parte, la superficie quemada y sus efectos en la consistencia y el aspecto del material y, por otra parte, haciéndonos partícipes del origen ancestral en que los seres humanos hemos habitado el mundo.

La ecotectónica de Lamothe nos sitúa, así, en el vértice en que distintas temporalidades convergen conflictivamente. Las maderas (industriales o recuperadas, de descarte de otras construcciones o simplemente restos del arbolado público) y los metales (extraídos del seno de la tierra y modelados) que la forman son asediados por tensiones que sostienen y a la vez hacen de su derrumbe algo inminente. El árbol (y sus derivas) como paradigma de la arquitectura que atraviesa épocas y espacios, no como imagen primera perdurable de lo que no puede existir en soledad, sino como la punta acerada de un nudo de relaciones que construye habitación ecotectónica, es una imagen que, en su complejidad, evoca la problemática de la crisis global en torno a la producción y el uso de técnicas de alto impacto en las condiciones climáticas en las que vivimos, y fuerza a indagar en nuestro deseo: ¿serán solo las puertas las que se derrumben o seremos aplastados sin remedio por el colapso de este mundo?



*Historia natural*  
Ana Llorba

“Cosas más precisas no se pueden decir al respecto,  
ya que Odradek es extraordinariamente movedizo,  
y no se deja atrapar”.

Franz Kafka, *Las preocupaciones  
de un padre de familia*

01





Al igual que el aloe o la monstera, esta ciudad respira con más tranquilidad por las noches. Sus poros, esos baches frecuentes que interrumpen sus avenidas, calles y pasajes, se abren y se contraen de una forma casi imperceptible. Como si sufrieran de estrés posttraumático, los escombros nunca se quedan quietos. Los dinteles vacíos se estiran y se tensan. Los marcos de las puertas ausentes se abren como bostezos de bocas sin dientes. Veterano de una catástrofe cercana y atroz, el sistema de desagüe expone sus brazos delgados, por cuyas venas abiertas transitan las aguas residuales extrañamente resplandecientes.

Yo ya la había escuchado antes, no paraba de quejarse y susurrarme al oído. Solo a mí. Como en esta noche de luna llena.

Sus cañerías suspiran atragantadas detrás de las paredes de los edificios derrumbados. Las antiguas tuberías de gas están a la vista, como un exoesqueleto de metal. Los andamios desnudos hacen sonar sus juntas. Son las prótesis, las muletas, las extensiones prensiles que ya no tienen ninguna función explícita porque ya no sostienen los escombros. Ahora son parte de ellos.

Es casi imposible discernir la diferencia entre calle y vereda. Los caños oxidados y el aglomerado húmedo amplifican los bloques en ruinas, fusionándose en una sola masa amorfa. Ellos también respiran por la noche. Vibran despacito, respondiendo al descenso de la temperatura, como olas en una palangana acariciada por el viento. Se contraen y se expanden. Al igual que los bosques de sauces que se amontonan todos juntos en las afueras, no me dejan ver el exterior. Aunque así protegen a esta ciudad en permanente estado de construcción y destrucción.

El cielo está perforado por cables pelados. Los restos de los conectores de cobre saqueados cuelgan, vacíos, en los cruces de las calles. Por ellos transitaba la luz. La energía que conectaba una antigua red neuronal: los cerebros de tantas otras ciudades. Su sinapsis se podía apreciar desde los satélites en la oscuridad del espacio exterior. Su cableado dibujaba un mapa de luciérnagas que se concentraba en el norte del mundo. Es obvio que el de esta parte del mundo, mucho más al sur, se está apagando poco a poco.

Sin embargo, un hilito delgado de plata todavía me conecta con esta ciudad. Mi lugar preferido es el antiguo museo de ciencias naturales. Se alza en soledad frente a la avenida principal. A pesar de que el techo ha sido perforado y cae como un toldo bajo el peso del agua de la lluvia en verano, todavía acumula oscuridad en su interior. Solo en las noches de luna llena, la luz entra a pleno. Sus paredes, con grandes humedades, aún mantienen su verticalidad con una elegancia sin edad. Los ladrillos porosos que quedan se consuelan mutuamente, los suelos aguantan firmes pero astillados y las puertas que no han sido saqueadas permanecen, como guardianas solemnes del polvo, cuidadosamente cerradas.





Porque el paisaje urbano se había desplomado tan rápido, me gustaba que nada hubiera cambiado ahí adentro. Me acechaba el recuerdo de ese lugar. Un museo pobre de provincia, sin esas exhibiciones interactivas y con inquietantes muñecos animatrónicos típicos de las capitales del primer mundo. Algo de la historia congelada entre esas altas paredes decimonónicas me atraía especialmente.

El reflejo de la luna impactaba contra el vidrio de los ojos de los animales contorsionados. Resolutos en su absurda existencia taxidérmica, aún seguían ahí. Nadie se los había llevado. Los saqueadores solo buscaban cobre y las puertas de madera que se pudieran reciclar como leña. Nadie necesitaba un souvenir de cuando la observación de cadáveres embalsamados atraía hasta acá a familias enteras de clase media los fines de semana.

Junto con las especies extintas de este hábitat artificial también había un olor singular en el ambiente: a la humedad porosa, omnipresente, se le sumaba el aroma penetrante a alcanfor. La magia decadente de la taxidermia aún persistía en sus rincones desde tiempos remotos, incluso en los cartelitos amarillentos dentro de las vitrinas cubiertas de polvo. Yo intuía que había un futuro, una potencialidad escondida entre esos escombros, como una alimaña salvaje, un topo, que asoma la cabeza afuera de su madriguera para respirar, después de que el monte hubiera sido arrasado por un incendio.

En el medio del caos donde la vida y la muerte convivían de una manera voraz, en ese momento, esta galería de cadáveres congelados en el tiempo era un remanso de paz. Como en ese juego que jugaba de chica: el de la danza de las estatuas, en el que cuando se acababa la canción todos tenían que quedarse inmóviles. Sin embargo, algo había cambiado: era como si, con el volumen muy bajo, esa canción siguiera sonando. Y las estatuas siguieran sin moverse, conteniendo el aliento.

Ahora camino por encima del viaducto. Por arriba, los esqueletos de unos pinos disecados aún de pie simulan circunspectos el evidente abandono. Como punks solemnes frente a la reina de Inglaterra, con crests de pelo quemado, están rectos, en fila, atados al cemento.

En el aire, un color ceniciento gobierna todo. Una nueva forma de smog posterior a los frecuentes incendios. Un carrito de supermercado volcado, sin ruedas. Pilas de restos de ropa. Advierto patrones de formas de poliéster que podrían haber sido pantalones, remeras, sábanas, camperas, toallas. Todo ha sido quemado. Aún pervive una especie de calor en algunos montones aislados. Pateo unas cuantas botellas y frascos de vidrio. De los intersticios asoman formas de vida que desconozco. Todo tiene una capa superficial de cenizas. Y en donde no hay ese polvito gris, asoma una textura verdosa, con apariencia fúngica.





Sigo con las manos en los bolsillos. No me animo a tocar nada.

Los escombros y desperdicios, como los cuerpos de un ejército de soldados exhaustos en las trincheras, se acumulan en cada rincón. Desprenden una mezcla de un aroma dulzón, como a leche caducada con un toque de amoníaco. Las diferentes variedades de bolsas de plástico vibran en su eternidad no biodegradable. Son la alfombra roja que me espera al final de mi itinerario. Advierto el movimiento. Cucarachas, ratas y otras alimañas corretean por debajo. Es como una respiración subterránea.

Como no podía caminar, me deslicé casi patinando sobre el empedrado transparente de las botellas de agua mineral y de marcas de gaseosas que habían desaparecido mucho antes que yo naciera. Ellas configuraban los cimientos del que había sido el basurero municipal. Me abrí paso a través de más pilas de residuos empujados por el agua de los desagües. Parecían sólidos. Debería haber sido como escalar una colina, pero a diferencia de la tierra y las piedras, estos materiales desechados cedían y se movían bajo mis pies. La sensación de equilibrio era solo una ilusión. Las ideas que tenía sobre lo duro y lo frágil se habían disuelto.

Me enterraba hasta las rodillas a cada paso. Ya no respiraba por la nariz. No la tenía tapada. Me había acostumbrado al olor a plástico quemado y a la humedad reinante. Mi sentido de la vista se había vuelto más sensible a los contrastes. Y, sobre todo, a la diferencia de luz.

Acá ya no había horizonte. Todo estaba delineado por las curvas orgánicas de las bolsas de plástico fermentando al sol. La huella de todo lo que había sido consumido y descartado. Además del museo y del arroyo subterráneo, el basurero también era el testigo anónimo de lo que quedaba de la ciudad cuando ya no quedaba nada. Una ciudad dentro de la ciudad: el arroyo, el espejo subterráneo del museo y el basurero, el espejo invertido de la ciudad.

Hundiéndome entre el sonido desquiciante del roce del plástico al contacto con el cuerpo. Era como pasar las uñas sobre una pizarra. Sin embargo, después de un breve forcejeo, cedí. Ya no podía resistirme. Quizás me esperaba una nueva vida. Pero lo más probable era que no. Solo podía aspirar a alimentar a los hongos con mi cadáver. Entonces, ya sería una con mi entorno.

Me dejé llevar. Me fundí con ellas. Como a estas ruinas, nadie me ha soñado. Ni siquiera me ha imaginado. Quiero respirar como las bolsas de basura encendidas en el aire sulfúrico o el cadáver del tronco mutilado de un sauce que aún florece cubierto de cicatrices, con la voluntad de un animal en peligro de extinción, enraizada en esta ciudad.





“Cose più precise non si possono dire al riguardo, poiché Odradek è straordinariamente mobile, e non si lascia prendere”.

Franz Kafka, *Le preoccupazioni di un padre di famiglia*

Come l’aloe o il monstera, questa città respira con più tranquillità durante la notte. I suoi pori, quelle frequenti buche che interrompono i suoi viali, le strade e i passaggi, si aprono e si contraggono in modo quasi impercettibile. Come se soffrissero di stress post-traumatico, le macerie non rimangono mai ferme. Gli architravi vuoti si allungano. I telai delle porte mancanti si aprono come sbadigli di bocche sdentate. Veterano di una vicina e atroce catastrofe, il sistema fognario mette a nudo i suoi bracci sottili, attraverso le cui vene aperte scorrono le acque reflue stranamente splendenti.

Io l’avevo già sentita, non smetteva di lamentarsi e di sussurrarmi all’orecchio. Solo io. Come in questa notte di luna piena.

Le sue tubature sospirano, intasate dietro le pareti degli edifici crollati. Sono visibili i vecchi tubi del gas, come un esoscheletro metallico. L’impalcatura nuda fa tremare le sue giunture. Sono le protesi, le stampelle, le estensioni prensili che non hanno più alcuna funzione esplicita perché non sostengono più le macerie. Adesso fanno parte di loro.

È quasi impossibile discernere la differenza tra strada e marciapiede. I tubi arrugginiti e il truciolato umido amplificano i blocchi rovinati, fondendosi in un’unica massa amorfa. Respirano anche di notte. Vibrano lentamente, rispondendo all’abbassamento della temperatura, come onde in una bacinella accarezzata dal vento. Si contraggono e si espandono. Come i boschi di salici che si ammucciano tutti insieme in periferia, non mi lasciano vedere l’esterno. Anche se è così che proteggono questa città in uno stato permanente di costruzione e distruzione.

Il cielo è trafitto da fili scoperti. I connettori di rame saccheggianti pendono, vuoti, agli incroci delle strade. La luce li attraversava. L’energia che collegava un’antica rete neurale: il cervello di tante altre città. Le loro sinapsi potrebbero essere viste dai satelliti nell’oscurità dello spazio esterno. Il suo cablaggio disegnava una mappa di lucciole concentrate nel nord del mondo. È ovvio che quello di questa parte del mondo, molto più a sud, si sta pian piano spegnendo.

Tuttavia un sottile filo d’argento mi lega ancora a questa città. Il mio posto preferito è il vecchio museo di scienze naturali. Si erge solitario di fronte al viale principale. Anche se il tetto è stato perforato e cade come una tenda sotto il peso dell’acqua piovana in estate, al suo interno ancora trattiene l’oscurità. Solo nelle notti di luna piena la luce entra completamente. Le sue pareti, con grandi macchie di umidità, mantengono ancora la loro verticalità con un’eleganza senza età. I mattoni porosi che rimangono si consolano a vicenda, i pavimenti restano saldi ma scheggiati, e le porte che non sono state saccheggiate restano, come solenni guardiani della polvere, accuratamente chiuse.

Nonostante il paesaggio urbano fosse crollato così velocemente, mi piaceva che lì dentro non fosse cambiato nulla. Mi tormentava il ricordo di quel posto. Un museo povero di provincia, senza quelle esibizioni interattive e con inquietanti bambole animatroniche tipiche delle capitali del primo mondo. Qualcosa della storia congelata tra quelle alte mura ottocentesche mi attirava in particular modo.

Seguendo traiettorie insolite, a volte assurde, il riflesso della luna colpiva il corpo vitreo degli occhi degli animali. Ricostruiti con la tassidermia, erano ancora lì. Nessuno se li è portati via. I saccheggiatori cercavano solo rame e porte di legno che potessero essere riciclate come legna da ardere. Nessuno aveva bisogno di un souvenir di quando l’osservazione dei cadaveri imbalsamati attirava qui intere famiglie borghesi nei fine settimana.

Insieme alle specie estinte di questo habitat artificiale c’era anche un odore particolare nell’ambiente. All’umidità porosa e onnipresente si aggiungeva l’aroma penetrante della canfora. La magia decadente della tassidermia aleggiava ancora nei suoi angoli dai tempi antichi, anche nelle targhette ingiallite all’interno delle vetrine impolverate. Intuivo che c’era un futuro, una potenzialità nascosta tra quelle macerie, come una bestiaccia selvatica, un topo, che mette la testa fuori dalla tana per respirare, dopo che la montagna è stata devastata da un incendio.

Nel mezzo del caos, dove la vita e la morte convivevano in modo vorace, in quel momento, questa galleria di cadaveri congelati nel tempo rappresentava un oasi di pace. Come in quel gioco che facevo da bambina: la danza delle statue, nel quale, quando finiva la canzone, tutti dovevano restare fermi. Tuttavia, qualcosa era cambiato. Era come se, con il volume molto basso, quella canzone continuasse a suonare, e le statue continuassero senza muoversi, trattenendo il respiro.

“There is nothing more to be said, however, as Odradek is extraordinarily nimble and not one to be caught.”

Franz Kafka, *The Cares of a Family Man*

This city breathes quieter at night. Like the aloe or the monstera, its pores – those potholes that pit its avenues, streets and alleys – open and close unseen. The rubble is never still, a casualty of post-traumatic stress. The empty lintels stretch and strain. The frames of absent doors yawn like toothless mouths. Veterans of some appalling local catastrophe, the sewers spread their scrawny arms, through whose open veins flows this strangely glowing effluent.

This city. I had heard it before, incessantly moaning and whispering in my ear. Just to me. Like tonight, beneath the full moon.

Its plumbing sputters and wheezes from behind the walls of collapsed buildings. The old gas pipes stand exposed like an exoskeleton. The bare scaffolding make its joints clank. These are the prostheses, the crutches, the prehensile extensions that have no explicit function anymore because they shore up nothing anymore but rubble. They’re a part of it now.

It’s almost impossible to tell street from pavement. The rusted pipes and damp chipboard amplify the ruined blocks, merging into one amorphous mass. They too breathe at night. Slowly they vibrate, responding to the falling temperature like waves in a basin caressed by the wind. They contract and expand. Like the willow woods huddled on the outskirts, they block my view of the outside world. But then they protect this city in its constant flux of construction and destruction.

The sky is slashed up by bare cables. The looted copper couplers hang empty at street corners. They once carried the power. The energy that connected an ancient neural network: the brains of all those other cities. Their synapses could be seen from satellites in the dark of outer space. Their cables used to draw a map of fireflies that were concentrated in the north of the world. Obviously, that map, here in the deep south of the world, is slowly fading.

Yet I’m connected to this city by a fine silver thread. My favourite place is the old natural science museum. It stands alone on the main avenue. Despite the hole in the roof, which sags under the weight of the summer rainwater, it still collects the darkness inside it. Only when the moon is full does the light pour in.

Its walls, stained with great patches of damp, stand true with ageless elegance. Their remaining porous bricks console each other, the splintered floors still hold firm and the doors, as yet unlooted, stay carefully closed, solemn guardians of the dust.

After the cityscape had collapsed so fast, I liked that nothing had changed in there. I was haunted by the memory of the place: a poor provincial museum, with none of those interactive exhibits or eerie animatronic figures they have in the capitals of the developed world. Something about the history frozen within those high nineteenth-century walls especially drew me in.

The moonlight glinted off the eyes of the contorted animals. Resolute in their absurd taxidermal existence, there they were still. No one had taken them. The only things the looters were after was copper and the wood from the doors, which they could recycle as firewood. No one needed a souvenir of the days when the sight of embalmed corpses would draw whole middle-class families here, when there used to be weekends.

The extinct species of this artificial habitat were accompanied by a discrete smell that hung in the air: the all-pervading damp was suffused with the pungent scent of camphor. The age-old decadent magic of the taxidermy lingered on in the museum’s nooks and crannies, even in the yellowed labels within the dust-laden cabinets. Like an armadillo poking its head out of its tunnel to breathe after the countryside has been ravaged by wildfire, I sensed there was a future, a potential, hidden in the rubble.

At that moment, amidst the chaos of life and death’s voracious cohabitation, this gallery of time-frozen corpses was a haven of quiet. Like that game I used to play when I was a girl: the one with the dancing statues, where everyone had to stand still when the music stopped. Yet something was different: it was as if the song were still playing at low volume, but the statues had gone on standing there, holding their collective breath.

Now I’m walking over the viaduct. Above me, the skeletons of a few desiccated pines still stand, nonchalantly ignoring the dereliction. Like punks with crests of fire-scorched hair solemnly greeting the Queen of England, they stand in a defiant row, bound to the concrete.

An ash colour in the air rules over everything. A new kind of smog after the wave of wildfires. An upturned supermarket trolley without wheels. Piles of shredded clothes. I take in patterns of polyester forms that may once have been trousers, t-shirts, sheets, jackets, towels. Everything is charred. A kind of warmth lingers on

in the odd mound of garbage. I kick a few glass bottles and jars. Lifeforms unknown to me peep out from between the gaps. Everything is coated in a layer of ash. And what the grey dust spares is a sickly fungal green. I bury my hands in my pockets. I can’t bring myself to touch anything.

The rubble and refuse collect in every nook, every cranny, like an army of exhausted soldiers’ bodies in trenches. They give off a sweet smell, like expired milk. Mingled with a hint of ammonia. The vast assortment of plastic bags vibrate with life in their non-biodegradable eternity. They’re the red carpet awaiting me at the end of my journey. I can see things moving. Cockroaches, rats and other vermin scurrying about beneath the plastic, making it heave with underground breath.

Unable to walk, I slid and skittered over the transparent cobblestone of empty bottles of mineral water and fizz brands long since vanished by the time I was born. They formed the foundations of what had once been the city landfill. I made my way through more piles of waste thrust up by the sewers. They looked solid. It should have been like climbing a hill, but unlike earth and stone, the waste gave and shifted under my feet. The physical sensation of balance was nothing but an illusion. All my ideas about what was hard or fragile dissolved. I sank up to my knees with every step. I no longer breathed through my nose. It wasn’t that it was blocked. I’d grown used to the smell of burnt plastic and all-infusing damp. My sight had become more sensitive to contrasts. Especially differences in the light.

There was no horizon. Everything here was defined by the organic outlines of plastic bags perishing under the sun. The trace of all that had been consumed and discarded. The museum, the underground river, the landfill, they stood as anonymous witness to what was left of the city when there was nothing left. They were a city within the city: the river, the underground mirror of the museum; the landfill, the reverse mirror of the city.

I kept sinking amidst the maddening squeal of plastic on body, like nails on a blackboard. After a long struggle, I gave up. I could hold out no longer. Maybe a new life awaited me. Probably not. All I could hope for was that my corpse should become food for the fungus. Only then would I be one with my environment.

I let go. I merged with it. Like these ruins, no one has dreamt me. Nor even imagined me. I want to breathe like the bags of garbage burning in the sulphuric air or the mutilated stump of a willow, scar-covered yet still in leaf. To breathe with the will of an endangered animal, rooted in this city.

Adesso cammino sul viadotto. In alto, gli scheletri di alcuni pini rinsecchiti ancora in piedi simulano con circospezione l’evidente abbandono. Come punk solenni davanti alla regina d’Inghilterra, con creste di capelli bruciati, stanno dritti, in fila, legati a una barella di cemento.

Nell’aria, un colore cinereo domina su tutto. Una nuova forma di smog in seguito ai frequenti incendi. Un carrello del supermercato rovesciato, senza ruote. Mucchi di brandelli di vestiti. Osservo modelli di forme di polistirolo che sarebbero potuti essere pantaloni, magliette, lenzuola, giubbotti, asciugamani. È tutto bruciato. Sopravvive ancora una sorta di calore che persiste in alcuni cumuli isolati. Do dei calci ad alcune bottiglie e ad alcuni barattoli di vetro. Dagli interstizi emergono forme di vita che non conosco. Tutto ha uno strato superficiale di cenere. E dove non c’è quella polvere grigia, appare una consistenza verdastra, dall’aspetto fungino. Continuo ad avere le mani in tasca. Non oso toccare nulla.

Le macerie e i rifiuti, come i corpi di un esercito di soldati esausti nelle trincee, si accumulano in ogni angolo. Sprigionano una miscela dall’aroma dolciastro, come di latte scaduto. Sa anche di ammoniacca. Anche i diversi tipi di sacchetti di plastica vibrano, come la pietra, nella loro eternità non biodegradabile. Sono il tappeto rosso che mi attende alla fine del mio itinerario. Avverto il movimento. Scarafaggi, ratti e altre bestiacce scorazzano al di sotto. È come una respirazione sotterranea.

Siccome non potevo camminare, sono scivolato quasi pattinando sui ciottoli trasparenti delle bottiglie di acqua minerale e di alcune marche di bibite gassate che erano scomparse molto prima che io nascessi. Esse costituivano l’infrastruttura delle fondamenta di quella che era stata la discarica municipale. Mi sono fatto strada tra altri mucchi di rifiuti gettati negli scarichi. Sembravano solidi. Era come scalare una collina. Ma al contrario di quello con terra e sassi, il contatto con questi materiali di scarto non era solido. La sensazione di equilibrio era solo un’illusione. Le idee che avevo su ciò che era duro e ciò che era fragile si erano dissolte. I miei piedi sono sprofondati fino alle ginocchia. Non respiravo più dal naso. Non lo avevo tappato. Mi ero abituato all’odore della plastica bruciata e all’umidità regnante. Il mio senso della vista era diventato più sensibile ai contrasti. E, soprattutto, alla differenza di luce.

Qui non c’era più orizzonte. Tutto era delineato dalle curve organiche dei sacchetti di plastica che fermentavano al sole. La traccia di tutto ciò che era stato consumato e scartato.

Oltre al museo e al ruscello sotterraneo, anche la discarica era il testimone anonimo di ciò che restava della città quando non c’era più nulla. Una città dentro la città. Il ruscello era lo specchio sotterraneo del museo e della discarica, lo specchio rovesciato della città.

Ecco perché sono rimasto qui. Sprofondando nel suono esasperante della plastica a contatto con il corpo. Era come graffiare con le unghie su una lavagna. Tuttavia, dopo una breve lotta, ho ceduto. Non potevo più resistere. Forse mi aspettava una nuova vita. Ma molto probabilmente non era così. Potevo solo sperare di nutrire i funghi con il mio cadavere. Allora sarei stato un tutt’uno con ciò che mi circondava.

Mi sono lasciato andare. Mi sono fuso con loro. Come queste rovine, nessuno ha sognato me. E neanche immaginato. Voglio respirare come i sacchi della spazzatura accesi nell’aria sulfurea o il cadavere del tronco mutilato di un salice che ancora fiorisce coperto di cicatrici, con la volontà di un animale in via di estinzione radicato in questa città.



La presenza della Repubblica Argentina alla Biennale di Venezia esprime l'impegno sostenuto del nostro paese nei confronti della cultura e dello sviluppo dei nostri artisti. La partecipazione alla 60° Esposizione Internazionale d'Arte sottolinea la rinnovata adesione a questo contratto, e a rafforzare il legame storico che il nostro paese mantiene con la Biennale stessa. L'Argentina partecipa alla Biennale di Venezia dal 1922 e a partire dal 2012 si avvale di un proprio padiglione negli storici Arsenali di Venezia.

In sintonia con il motto espresso dal curatore Adriano Pedrosa, *Stranieri ovunque* la Repubblica Argentina è onorata di presentare l'opera di Luciana Lamothe, che, con uno sguardo a tutto tondo, permette agli spettatori di vivere un'esperienza unica e trasformativa, come accade alle persone quando giungono in un luogo nuovo e sconosciuto. E allo stesso modo, le sculture che compongono *Ojalá se derrumben las puertas* si distinguono per la ricerca dell'uso della legno nei suoi diversi stati e da una struttura realizzata con impalcature di ferro, che in perfetta unione lavorano per generare tensione e movimento, peso e contrappeso, linee curve e rette. In questo senso, l'opera permette l'assemblaggio di molteplici percorsi che invitano lo spettatore a far parte dell'opera stessa, e a mettere il corpo in movimento, per percorrerla e immergersi nella dualità di uno spazio che, sebbene sia estraneo e distinto da noi, accoglie la speranza di farne parte.

Direzione di Affari Culturali  
Ministero delle Relazioni Esterne,  
Commercio Internazionale e Culto

DALLA FRONTIERA. UN'INTRODUZIONE A  
*OJALÁ SE DERRUMBEN LAS PUERTAS*  
Sofia Dourron

“we hope we will know what is unknown.”<sup>1</sup>  
Hélène Cixous

Nelle sue riflessioni sull'atto della scrittura, Hélène Cixous ci esorta ad ascoltare l'inudibile, a vedere l'invisibile, a comprendere l'incomprensibile, a pensare l'impensabile. Sembra sostenere che ogni sforzo artistico è qualcosa come un salto in quel vuoto che lascia nelle nostre menti l'ignoto, quel luogo dove sapere e non sapere si scontrano e si distruggono. *Ojalá se derrumben las puertas*, la mostra e il libro che compongono l'invio argentino alla 60° Biennale di Venezia e che presentano l'opera di Luciana Lamothe, occupano quello strano spazio dell'indeterminato che Cixous descrive. Abita le frontiere (visibili e invisibili) che separano l'umano dal non-umano, il naturale dal costruito, il conosciuto dall'ignoto. In *Ojalá se derrumben las puertas*, Lamothe intreccia legni e tubi, corpi e strutture, mutabilità e permanenza, e crea spazi all'interno di spazi che modulano forme di violenza e ospitalità in un teso equilibrio di forme interdipendenti.

Se i lavori precedenti di Lamothe stavano progressivamente espandendo i materiali fino a portarli a sfumare le distanze tra flessibilità e rigidità, morbidezza e durezza, elementi industriali ed elementi naturali, le quattro sculture che formano *Ojalá se derrumben las puertas* radicalizzano questi aspetti. Stabiliscono ora una relazione affettiva con il mondo materiale per modellare un modo singolare di vivere, pensare e sentire. Il lavoro presenta la materia come principio di ciò che è reale e orizzonte comune di tutto ciò che esiste per provocare una serie di spostamenti nei sistemi costruttivi e nei rapporti che stabiliamo con il nostro ambiente e tra di noi. Alla ricerca di queste nuove forme e sensibilità, l'artista allarga la sua precedente ricerca sulle funzioni, sui limiti e sulle potenzialità dei materiali e sulle loro interazioni con l'architettura per sovvertire alcuni dei loro imperativi e usi tradizionali.

1 Hélène Cixous, *Three Steps on the Ladder of Writing* (Nueva York: Columbia University Press, 1994), p. 38.

Un groviglio di acciaio e legno ci pone così in un ambiente le cui forze materiali manifestano la propria azione ed erodono l'ontologia antropocentrica della modernità.

Il lavoro di Lamothe ha iniziato a prendere la sua forma attuale nel contesto turbolento causato dalla crisi economica, politica, sociale e istituzionale che ha colpito l'Argentina nei primi anni 2000. Una convulsione che ha trasformato i modi in cui noi argentini ci relazionavamo con la città, con le persone e con gli oggetti che ci circondavano e ci hanno costretto, tra l'altro, a ripensare e denaturalizzare le logiche delle nostre interazioni sociali e materiali. Ha colpito le fondamenta della vita quotidiana e ci ha costretto a ridisegnare le architetture e le infrastrutture che ci contenevano e a crearne di nuove, più flessibili e solidali. Il lavoro di Lamothe è, fin dai suoi inizi, un progetto che nasce dal crollo.

Nelle sue prime opere, Lamothe ha abbracciato il vandalismo come il suo motore, il linguaggio e la metodologia. Ha fatto un uso assurdo degli strumenti e dell'esercizio di una certa violenza sui materiali nello spazio pubblico. Nel corso del tempo, tuttavia, la sua pratica assunse lo spazio come materiale e l'azione si spostò verso l'architettura come oggetto e come reggente delle disposizioni (la rappresentazione o potenziale) dei corpi — umani e non umani — e delle loro interazioni. Lamothe decise quindi di sfidare i limiti dei suoi materiali/strumenti essenziali — il legno e le impalcature — portandoli all'estremo dell'indefinizione. Trovò in quello che è indeterminato lo spazio necessario per articolare la violenza della crisi, cancellando i limiti del binomio costruzione-distruzione e aprendo le linee di fuga rispetto all'affanno economico e affettivo che ha segnato la sua generazione.

Nell'introduzione di *Extrastatecraft. The Power of Infrastructure Space* (2014), l'architetta Keller Easterling sostiene che l'infrastruttura è un «substrato nascosto» contenente le regole che governano lo spazio della vita quotidiana. Come una «matrice colma di dettagli di e formule ripetibili che generano la

2 Keller Easterling, *Extrastatecraft. The Power of Infrastructure Space* (Londres y Nueva York: Verso Books, 2014), p. 3.

3 Íbidem.

maggior parte dello spazio del mondo»<sup>3</sup> l'infrastruttura e l'architettura come una delle sue espressioni primordiali, consentono ai nostri corpi di circolare, interagire, produrre e, in generale, esistere entro i confini dello spazio. Nella sua forma più estrema, determina ciò che vive o muore all'interno del sistema. Nella sua sfaccettatura meno radicale, si limita a stabilire le regole del gioco, definendo un universo limitato di possibili relazioni per la vita sulla Terra.

Nelle sue opere, Lamothe si dedica alla riorganizzazione di questo insieme di relazioni. Le sue sculture affrontano oggetti (umani, infrastrutturali, industriali e «naturali»), le loro potenzialità latenti e il campo spaziale in cui esistono per provare alternative alle loro forme conosciute d'interazione. Per fare questo, ci offre un particolare insieme di strumenti e prospettive che ci permettono di osservare, rappresentare e analizzare l'ambiente costruito e le strutture che abbiamo progettato o occupato nel tempo. I suoi sistemi d'impalcature e lastre di legno fenolico s'infiltrano nell'architettura e nelle forme infrastrutturali, per rivelare gli strati di texture, informazioni, storia e relazioni che costituiscono i loro corpi quasi industriali, quasi naturali. Esponendo le viscere scartate delle nostre costruzioni e ricomponendole in nuove e inaspettate formulazioni spaziali, *Ojalá se derrumben las puertas* insiste sulla possibilità di operare cambiamenti sul nostro ambiente costruito e, di conseguenza, anche sulle trame di relazioni e interazioni che compongono il mondo.

Lamothe sposta gli elementi dei loro soliti posti nel sistema: l'impalcatura diventa strutturale piuttosto che assistenziale, la sua temporalità effimera, il ruolo degli strumenti e la mutabilità sostituiscono la permanenza del ferro e del calcestruzzo; il legno abbandona la sua rigidità per abbracciare la morbidezza, marcisce, si trasforma in carbone, diventa polvere, muta. Lamothe pone lo sguardo sul modo in cui i nostri corpi e le soggettività interagiscono con il loro ambiente e i modi in cui operano quei processi di trasformazione. Costruisce un'ecologia traboccante che si costituisce più e più volte con la forza dei collaudi. Corpi, rami, tronchi, legni curvi, bruciati, perforati e tagliati, tubi d'acciaio e morsetti s'intrecciano per creare forme mutevoli e vibranti che si abbracciano a vicenda. Crea così un mezzo in cui le regole del gioco sono determinate non dalle logiche dell'infrastruttura o dell'architettura moderna, ma da soluzioni imperfette, impure ed elusive.





Le loro strutture sono labili, vibrano con l'attrito dei corpi e con la loro energia, sembrano voler crollare. In essi non c'è garanzia di successo, nemmeno di sopravvivenza, le loro forme rispondono ai bisogni reali e alle possibilità dei corpi-oggetti che li compongono, esplorando combinazioni che incarnano un potenziale sempre latente, accovacciato nello spazio e nella materia. Assemblano oggetti, forze e soggettività in un costante divenire.

Questa meticolosa manipolazione di Lamothe sul mondo materiale abbina elementi e sequenze di reazioni, pesi e contrappesi, invoca alleanze piuttosto che umane e un'alchimia spaziale che generano nuove possibilità formali, estetiche e affettive per i corpi e gli oggetti che contengono. Crea spazi indisciplinati che si oppongono non solo alle forme costruttive della modernità, ma si ribellano anche a quello che Malcom Ferdinand definisce «un modo coloniale di abitare», la cui violenza sottopone territori e corpi umani e non umani a un sistema di sfruttamento estrattivo. Ognuna delle quattro sculture che compongono *Ojalá...*, funziona come uno spazio avvolgente e abitabile che disorganizza il sistema costruttivo egemonico e suggerisce un altro modo di concepire il nostro rapporto con il mondo materiale che ci circonda. Contengono, allo stesso tempo, forme di assistenza e di violenza — inevitabilmente intrecciate dal dissenso necessario per la costruzione sensibile dell'intelligenza collettiva<sup>4</sup> — manifestate negli squarci, tagli, assemblaggi e torsioni necessarie affinché l'opera possa mantenerne la forma: una serie di ferite e suture che riconoscono il peso di secoli di condizionamento sociale, spaziale e materiale esercitato sui corpi umani e non umani.

Costruito da impalcature di ferro e lastre fenoliche manipolate per formare curve e controcurve, l'opera ospita nei suoi interstizi una serie di oggetti che incarnano diverse fasi della vita del legno: dalla sua origine, attraverso la sua estrazione come risorsa mercificata, la sua industrializzazione e persino i suoi scarti come rifiuti organici o industriali. Questo modo di avvicinarsi ai materiali che Lamothe chiama «monomaterialità» e una metodologia costruttiva che collega oggetti, materiali, corpi umani e non umani attraverso tubi e nodi, incastrati e assemblaggi, ci costringe a sentire l'odore del legno, a toccare le sue texture con la punta delle dita, a testare la sua resistenza con il nostro peso, a percepire nel corpo i suoi movimenti e vibrazioni. Ci costringe a prestare loro un'attenzione insolita per sentirsi parte di un sistema solidale di mezzi di sussistenza incatenati.

*Ojalá se derrumben las puertas* ci invita a fuggire dalla percezione e dall'immaginazione moderno-coloniale per stabilire un legame affettivo e sensuale con i materiali. Il percorso invita ad immergerci nelle sue curve morbide e calde, ma ci ha anche confrontare anche alle sue punte taglienti, all'incastonatura tese, ai legni carbonizzati e alle giunture soffocanti. Ci confronta con contraddizioni e discrepanze che, come dice Easterling, «la mente moderna detesta»<sup>5</sup>. L'opera propone, in ogni caso, un modo di confrontarci con i materiali (e con il mondo) che non è libero da tensioni, ma che consente un equilibrio generativo di scambi e solidarietà. Genera forme basate su tentativi ed errori e corpi su misura e il modo in cui i corpi interagiscono. Forme indeterminate che, secondo l'immaginario dell'architettura moderna, non dovrebbero funzionare, ma che nella loro indeterminatezza debordano brevemente le categorie informatiche che separano i nostri corpi per riparare un legame spezzato. Immaginare un altro possibile modo di abitare.

*Ojalá se derrumben las puertas*, il libro — un oggetto con una propria autonomia ideata da Laura Escobar — fa parte dello stesso ecosistema dell'opera che accompagna, senza essere il suo riflesso. La sua forma smonta le modalità consuete con cui usiamo un libro per proporre una lettura che inizia in modo tradizionale e si rarefa quando raggiunge il suo centro, a partire dal quale le pagine raddoppiano le loro dimensioni e mostrano intrecci visivi e testuali. Testi, immagini e disegni si accumulano uno dopo l'altro, mettendo insieme strati di mani/strumenti che manipolano strutture e i grovigli di rami che attraversano i legni. I principi costruttivi e affettivi dell'opera sono sparsi sulla carta in un saggio visivo che enuncia, così come l'opera, un altro modo di guardare e concepire queste materialità, non come strumenti e oggetti non collegati, ognuno che abita il proprio universo materiale, ma come un continuum di relazioni e reazioni che si nutrono a vicenda.

I disegni presentano le mani e le diverse combinazioni possibili delle loro posizioni come strumenti e nella loro interazione con i materiali, non più dall'esecuzione di un'azione, ma dalla forma, dal potenziale e dal performantico. Dall'osservazione dei materiali che compongono l'opera e, la sua disposizione, il saggio delle filosofe Guadalupe Lucero e Noelia Billi, «*La imaginación ecotectónica de Luciana Lamothe*», propone di misurare i materiali non solo per la loro scala, bensì per la modalità di performance

in cui si relazionano con le spettatrici, il modo comune di agire misurando le loro forze. Affrontano la sfida di Lamothe atta a manifestare il volto «energetico» del materiale, cioè quello che è costruito dalle forze in tensione.

Proprio come i disegni manifestano l'energia dei materiali, una serie di fotografie ci rende testimoni voyeuristici nell'intimità dei possibili legami tra un corpo e il suo ambiente. Nel bel mezzo di una scena di distruzione e abbandono della temperatura post-apocalittica, un corpo s'impiglia con una lastra di legno, la piega, la solleva, la allunga, esercita pressione su di essa, si distende e infine si sottomette al suo peso e forma, scompare all'interno. Il corpo manipola ed è manipolato, si arrende al mondo fisico, si fonde con esso, reimmagina i suoi legami e i suoi limiti. «Historia natural», il testo della scrittrice Ana Llorca, presenta la città, non come scenario sullo sfondo, ma come organismo vivente. Così come il corpo delle fotografie, la protagonista di Llorca scopre e sperimenta con la materialità di un ambiente vibrante, equilibrato e squilibrato, fragile e duro allo stesso tempo di una città in rovina. Un'ontologia del materiale s'impiglia con uno scenario distopico per portare al presente una critica della catastrofe sociale e climatica che incombe su di noi.

In un contesto di estrema violenza che cerca di appiattire le differenze e annientare il dissenso, *Ojalá se derrumben las puertas* offre una forma di resistenza basata sull'indeterminatezza e sulla discrepanza per andare oltre ai parametri culturali dominanti. Enuncia un'ecologia in cui corpi, oggetti e strutture spezzano i confini che separano cultura e natura, umano e non umano per immaginare alleanze materiali per altre possibili forme di vita, vite simbiotiche, queer e solidarie.

4 Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics* (Londres: Continuum, 2004), p. 85.

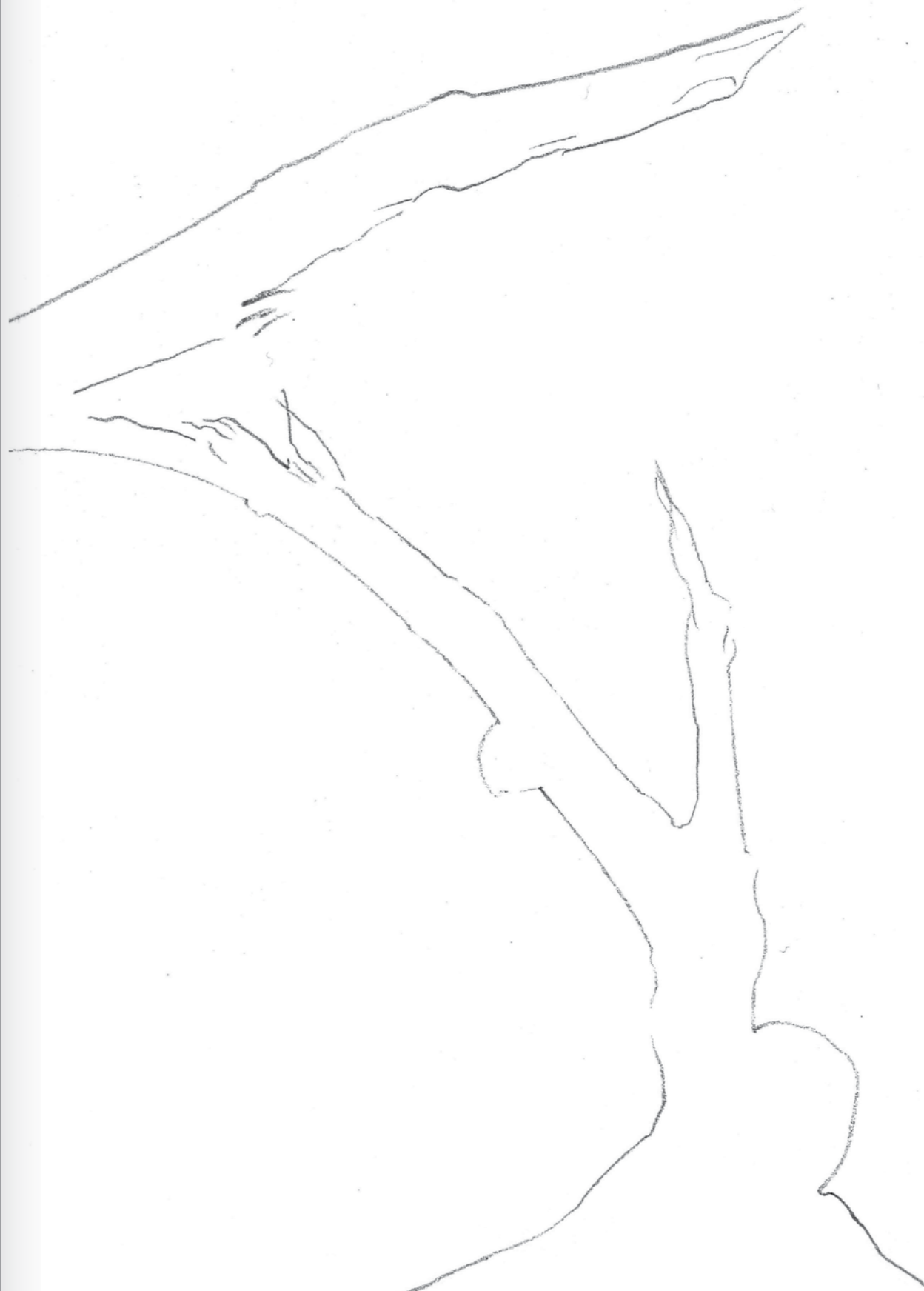
5 Keller Easterling, *Diseño del medio. Saber cómo trabajar el mundo* (Madrid: Bartlebooth, 2021), p. 52.

L'IMMAGINAZIONE ECOTETTONICA  
DI LUCIANA LAMOTHE  
Guadalupe Lucero e Noelia Billi

#### Potenze della materia amorfa

Si dice che di fronte a forti scosse della terra potremmo proteggerci sotto il telaio di una porta. Non è la porta stessa che salva, quel dispositivo che crea interni chiusi e delimitati, ma la cavità nella costruzione, l'arco che sostiene le pareti, persino di rocce pesanti, sospese come se non pesassero. *Ojalá se derrumben las puertas* (2024) ci invita a sperimentare il crollo di ciò che la porta viene a sigillare. La forza ondulatoria delle scosse distrugge, ma prima si allunga, sottomette a forze estreme quello che è estremamente solido, spezza la regola del movimento di quello che è inamovibile per portarlo alla leggerezza dei tessuti sollevati sopra una corrente d'aria. Forse il materiale ci porterà ad abbandonare il fascino per le interiorità, per lasciare solo il resto vuoto dove è possibile abitare l'energia liberata dalla scossa. I nastri fenolici sospesi un paio di metri sopra le nostre teste ci proteggono come l'arco, mentre ci posizionano al centro del movimento. Sulle punte troviamo resti di legno e il fenolico stesso aperto in strisce taglienti che spezzano l'apparente morbidezza formale delle onde delle curve per ricordare le schegge che forgiavano le piastre. Questi mazzi che spuntano dai bordi mettono alla prova una certa energia elastica del materiale, che sembra allungarsi a onde solo per infrangersi, come ogni onda, violentemente su qualche corpo che vi si frappone.

Tra il 2012 e il 2013, Lamothe ha sperimentato la saliva come materiale plastico e immaginario in una serie di lavori. Queste opere, che possono sembrare lontane dalle più recenti, e più vicine al gesto vandalico della sua prima produzione, permettono di seguire, come se fosse una faglia geologica, la continuità espressiva della pratica di Lamothe. Nella voce *Crachat* (*Sputo*) nel dizionario critico della rivista *Documents* (Parigi, 1929), Michel Leiris afferma che lo sputo ha una natura magica, perché la sua materialità avvolge un'ignominia. È impossibile dissociare il carattere aggressivo dalla sua dimensione erotica. La bocca, come luogo del soffio e dell'anima, ma anche come luogo della parola, non può staccarsi dalla viscosità dello sputo, simbolo di ciò che è informe. In *Escupir sobre el espejo* (2013) lo sputo viene gettato sulla superficie riflettente e aggiunge una dimensione violenta e sensuale alla classica articolazione formale degli elementi immaginari propria dello specchio. Anche in *Perspectivas* (2012) la saliva anticipa il problema







delle dimensioni di scala, questa volta attraverso la misurazione dei corpi umani in fili di saliva. La viscosità che permette al filo di allungarsi tra le dita rende il lavoro di misurazione un compito fragile che collega i corpi alla tensione dello stiramento del materiale. L'elasticità del filo di bava consente di mettere in discussione lo strumento stesso di misurazione. L'uso della saliva come filtro e regola in *Perspectivas* (2012) e come materiale espressivo in *Craché!* (2012) permette di affrontare il gesto di Lamothe: non si tratta di un a corpo a corpo tra le forme, ma di comprendere la potenza di quello che è amorfo che cresce nella rappresentazione del materiale.

Tra i fili di bava tesi sulle dita e le opere con strutture tubolari di ferro, cosa è successo? Meno un cambiamento radicale nella prospettiva del lavoro che una semplice modulazione di quella violenza sensuale implicita nello sputacchio. Non si tratta più di misurare il corpo o l'immagine umana riflessa, ma di continuare la sperimentazione intorno al morbido e al duro, che muta lungo il bordo. Sul bordo, cioè, non nel centro simbolico e materiale, ma nella rugosità del confine che può diventare qualcos'altro.

#### La scala intensiva

Le strutture tubolari sono un aspetto centrale delle opere attuali di Lamothe e anche di *Ojalá se derrumben las puertas*. L'introduzione del legno nelle strutture attraverso grandi lastre di fenolico, che permettono di tracciare curve e movimento, attivano una nuova dimensione tesa nelle opere, moltiplicandone la potenza di scala. Le grandi strutture, che invitano a misurarsi corpo a corpo con l'opera, e l'uso di materiali industriali (il cui trattamento implica omogeneizzazione, standardizzazione e controllo delle loro proprietà e potenza), portano a un momento iniziatico delle arti visive del XX secolo: il minimalismo americano. I critici hanno rilevato che la questione del minimalismo non si concentra più sugli attributi plastici dell'opera, ma sulla scena che si manifesta. La scena minimalista presuppone un incontro drammatico tra i corpi dell'opera e i corpi umani, che si misurano in modo specularmente e specularmente. Il critico Michael Fried ha usato il termine *teatrale* per pensare a questa nuova configurazione dell'esperienza estetica delle arti visive, in cui il corpo dello spettatore entrava in scena, misurandosi, con la presenza dell'opera. Georges Didi-Huberman ha usato un termine ancora più azzardato: quello dell'*antropomorfismo* nella dissimilarità, perché la presenza dell'opera fa sì che lo sguardo ritorni a noi. Pensare al dramma in termini di scene e sguardi presuppone un quadro

analitico antropocentrico, in cui tutto ciò che accade diventa una buona occasione per fare nuovamente i conti con la scala umana.

Ad ogni modo, sarebbe una trappola inserire l'opera di Lamothe in questa tradizione. Certamente, le grandi strutture di fenolico e ferro con cui lavora potrebbero suggerire che il gioco proposto mette alla prova il rapporto tra la dimensione umana e quella dell'opera. Tuttavia, le strutture di Lamothe riconnettono a tal punto il nodo del dibattito intorno al minimalismo che finisce per superarlo, poiché il suo modo di problematizzare l'antropismo è presentato meno in termini di dimensioni che di potere. Non si tratta più di corpi su scala diversa che, secondo una logica di riflessi, convivono in una scena teatrale in cui l'azione rimane sospesa. Piuttosto, Lamothe introduce una relazione performantica che porta l'azione alla ribalta.

Il materiale non *mette in scena* la relazione scalare con il corpo umano, ma la *attiva* insieme ai corpi, che misurano le forze piuttosto che le immagini. Le strutture smettono di essere osservate a distanza per agire nello spazio in modalità di intrusione. Una piega: la superficie si curva, perde la sua direzione e ritorna, torna su se stessa, genera interni senza interiorità. Le forze in tensione nel legno piegato, curvo e modellato, interagiscono con i corpi che le attraversano, agiscono a modo di curvatura. Il movimento delle superfici intensifica le cavità, i lacci, i nodi. Il legno è trattato come se fosse un tessuto, una trama di fili che si sfrangano lungo i bordi rompendo la superficie e il piano, ma solo per aprire e raddoppiare le pieghe. Anche qui si deforma, fino a cambiare completamente il suo significato, quel dogma minimalista dell'incontro tra corpi che si osservano, si guardano l'un l'altro. Senza interiorità, lo sguardo, come elemento soggettivo per eccellenza, perde profondità per dispiegarsi come visione senza soggetto, linea senza fondo e senza battuta d'arresto che compone interni provvisori tra le sue pieghe.

In opere come *Metasbilad* (2016) o *Prueba de tensión* (2014), i materiali mutano attraverso l'opera consentendo logiche di flessibilità, elasticità, resistenza, diventando sensibili grazie all'interazione con gli spettatori. Una materia pesante, come può essere la lastra fenolica, cede leggermente al peso di chi interagisce con essa, invertendo la sua funzione strutturale liberando nuove potenze formali e materiali. Come con gli esoscheletri degli insetti che una volta liberati dalla loro funzione protettiva si spezzano al tatto come gusci secchi, l'uso dei materiali architettonici che di solito sostengono dall'esterno e

supplementariamente un'altra struttura, si palesano espressivamente fragili e duri allo stesso tempo. Le scale, sia estese (dimensioni) che intensive (resistenza) tremano, collassano, a momenti crollano, perché non è possibile semplicemente assegnare un numero chiaro che si moltiplica e cresce per generare un dispositivo di grandi dimensioni o di grande resistenza, bensì, come una sorta di strana Alicia, costituisce un trattamento di quelle scale che cresce e diminuisce allo stesso tempo.

Nelle opere *Ensayos de abertura* (2018), *Mutations* (2018) e *Brutal Ambivalence* (2019), Lamothe esplora la plasticità del metallo da un dispositivo espositivo basato su una logica prettamente visiva. I tubi metallici, con le loro superfici lucide e omogenee, si spezzano sulle punte aprendosi in più strisce di ferro ritorto, come se fossero radici stravaganti incastonate nei bordi e mutilando il rapporto tra forma e funzione dei tubi. Il materiale intrecciato e manipolato violentemente con vari strumenti mette in gioco la deterritorializzazione della funzione strumentale in modo che diventino agenti di trasformazione e distruzione. In *Free Function* (2016), l'effetto del taglio può strapparli a pezzi come i rami degli alberi dopo una tempesta, spaccando la linea di ascesa verticale per prendere violentemente una nuova direzione, spesso distruttiva. Deleuze e Guattari erano rimasti affascinati dal carattere plastico (prima ancora che fisso) del metallo, come materia variabile che poteva assumere qualsiasi forma ma, soprattutto, attraversare qualsiasi tensione. Il flusso metallurgico che Lamothe presenta, permette di pensare alla vita intensa dei metalli, sottoposti a temperature e modellati, ai colori del fuoco e alla riflettività della luminosità. Ciò che cresce lungo i bordi, in questo caso, sono le stesse forme di cui la materia metallica è capace. Dita, rami, tentacoli, le estremità dei tubi rompono la linea retta sotto un effetto visivo deflagrato: il materiale portato all'estremo inizia a torcersi, piegarsi, diventa ruvido e poroso.

In *Ojalá se derrumben las puertas*, questi due momenti si combinano. Da un lato, colui che mette alla prova fisicamente l'umano e il non-umano. Il dispositivo è percorribile e a volte abitabile, mentre fa risuonare la forma del rifugio primario, l'apparente protezione del soffitto, ma da aprire sempre sui lati ostruendo qualsiasi tipo di chiusura, e invitando al movimento attraverso e intorno alle piastre e tubi di ferro. D'altra parte, quel momento quasi statico, visivo-scoltoreo, dei materiali portati all'estremo della loro resistenza, che sono

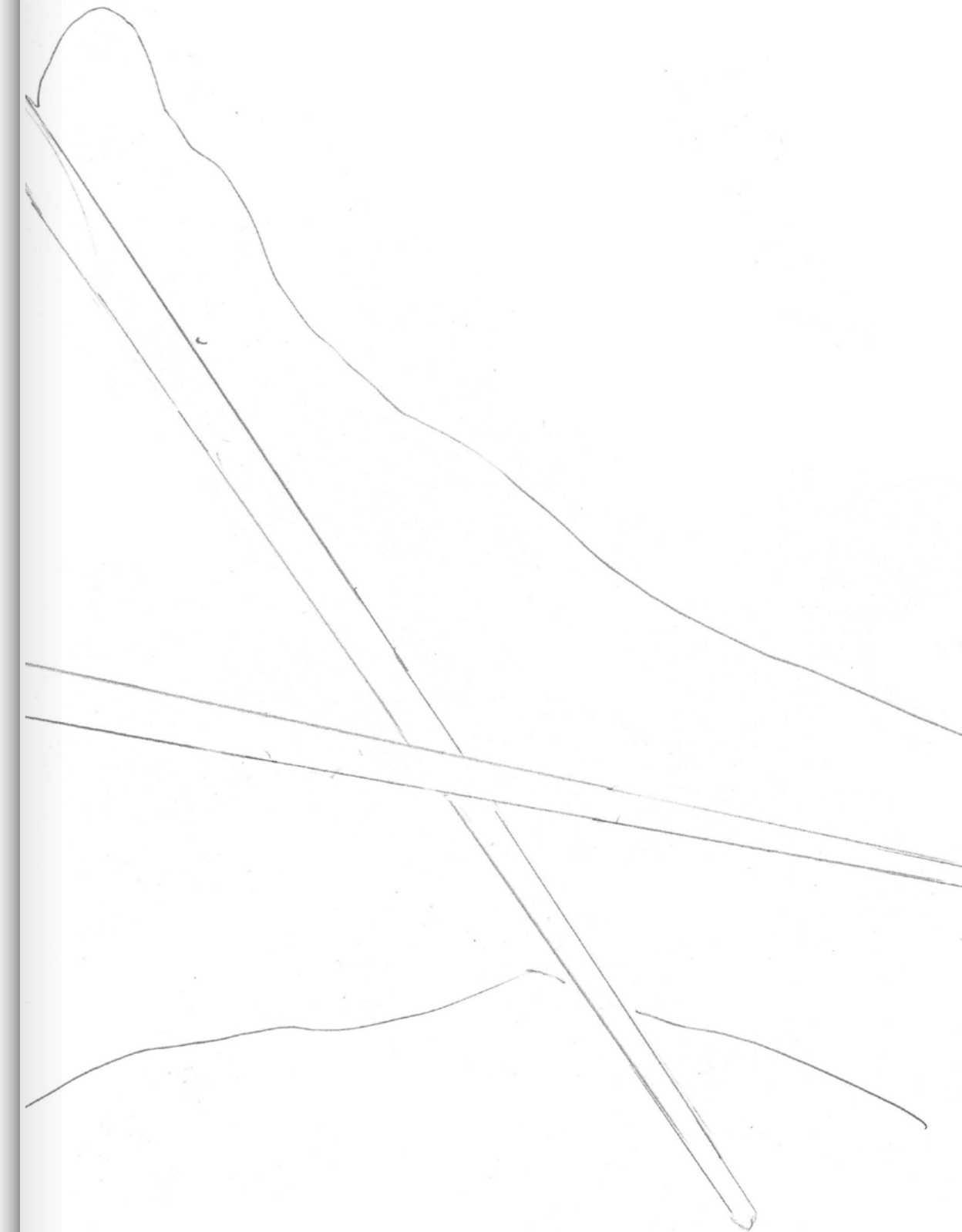
incastonati nella zona della soglia, dove troviamo non solo l'intervento sui materiali industrializzati, bensì questi sono ibridizzati con legni recuperati, scartati, rami caduti e altre modulazioni del corpo legnoso che sbocciano nell'opera.

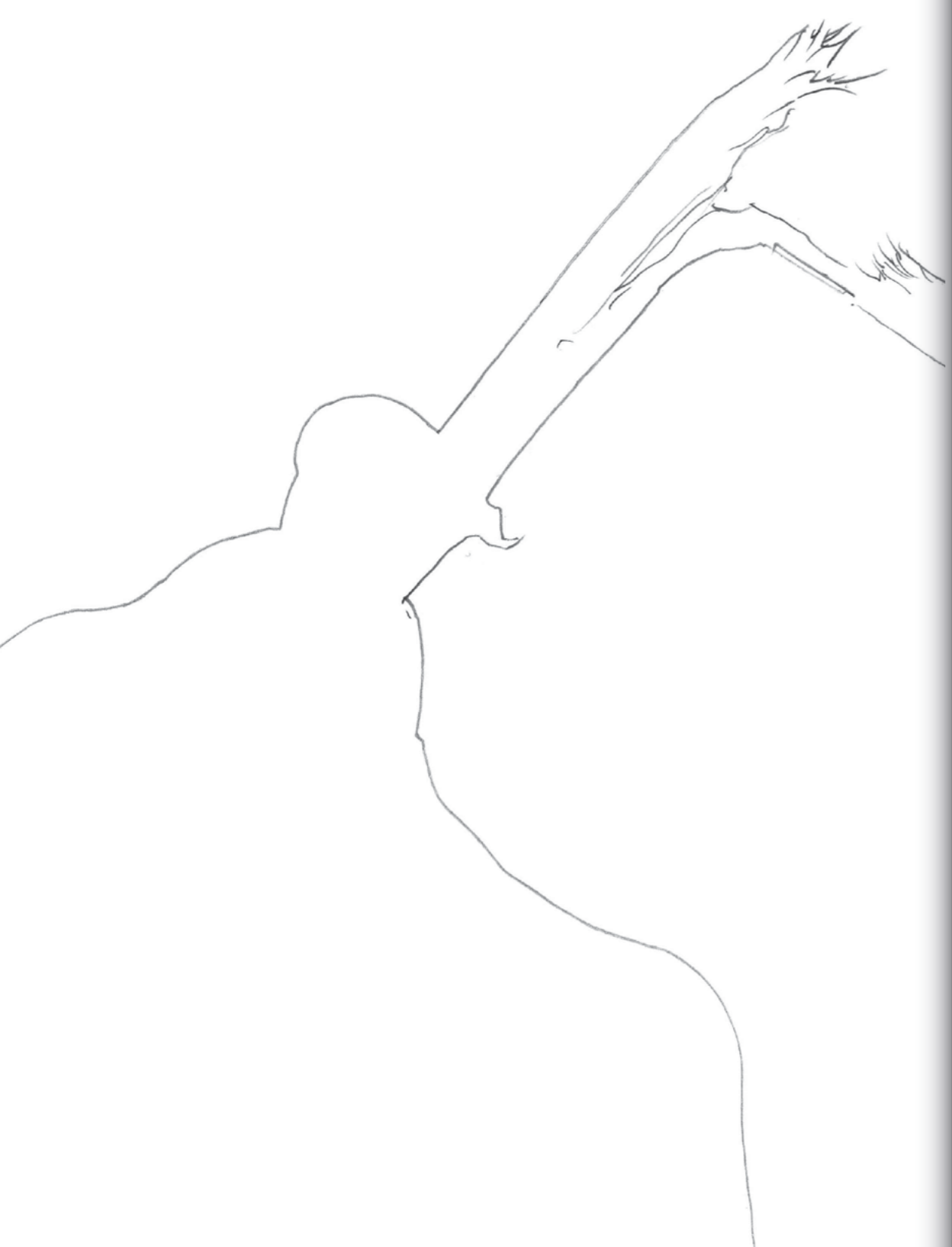
#### Ecotettonica

Nel campo dell'architettura c'è una differenza tra stereotomia e tettonica. Le costruzioni stereotomiche sono presentate come un *continuum* di materia, fissano gli elementi a terra e usano i loro strati sassosi più profondi come supporto infrastrutturale. La tettonica, in questo campo, implica un principio costruttivo che rivela le fratture materiali che percorrono lo spazio ed è solito dire che crei strutture secondo un modello tessile, ovvero, vestendo, dando corpo quando si copre. Mentre la stereotomia è legata alla monumentalità, la tettonica si riferisce alla possibilità di abitare, modulando i flussi d'aria che muovono e sostengono le forme, e crea strutture rendendo operative le tensioni tra i vari materiali.

In questo senso, gli elementi non sono più concepiti come supporto inerte, bensì come potenze strutturanti con la propria rappresentazione e, quando si tratta di una pratica artistica, il compito non è tanto quello di comporre le forme, ma piuttosto di esplorare l'immaginazione dei materiali stessi. Rivendicando artisticamente la rappresentazione della materia, Lamothe crea dispositivi di accesso all'incrocio di forze, in cui una configurazione dinamica del mondo avviene attraverso specifiche performance di rappresentazione. Questi dispositivi, quindi, possono essere pensati come pratiche aperte (nel senso in cui lo fa Karen Barad) che, non cercando la chiusura su se stesse, mostrano una dimensione in cui le forze intrinseche agli elementi si materializzano in percorsi reversibili. Questi percorsi non «occupano» lo spazio, ma in qualche modo trasudano intorno ad esso. L'uso di piastre fenoliche come agente di strutturazione mobile non può essere più preciso: intanto sfruttano la piegatura delle superfici, invece di delimitare i confini tra un esterno e un interno (come una porta) aprono tasche spaziali abitabili. Qui l'acutezza immaginativa sta nel non affidarsi all'idea della forma-funzione architettonica, ma nel rimuovere i soliti modi in cui pensiamo e sperimentiamo ciò che significa abitare.

Per gli esseri umani, abitare è il rifugio in un interno. Ci rifugiamo dal tempo inclemente, da qui l'identificazione del tetto e della casa.





Abbiamo bisogno di qualcosa che ponga un limite allo spazio siderale sopra le nostre teste e sostituiamo l'immensità verticale che ci collega con le forze cosmiche con finestre che incorniciano un piccolo paesaggio che possiamo contemplare al riparo. In questa configurazione, le porte sono i punti di passaggio tra l'esterno e l'interno, il che delimita il passaggio dal pubblico al privato, dalla natura alla cultura, dal cosmo all'*oikos*. Tuttavia, Lamothe invita a praticare un altro tipo di stanza, che ondeggia precariamente intorno al desiderio che le porte finalmente crollino, cedano a forze che confondono interiorità ed exteriorità. Questa pratica comporta una riconfigurazione delle abitudini acquisite, che sono quelle di chi guarda e si astrae da un interno (quello del suo corpo, poi quello della sua casa). Costruendo una stanza in cui le forze tettoniche si rivelano nelle loro tensioni metastabili, genera un dispositivo che ricorda il momento cruciale in cui un piccolo ma incessante spostamento delle placche tettoniche produce un terremoto, dove le forze in tensione introducono nella terra la potenza delle loro continue vibrazioni e fanno tremare tutto.

È proprio qui che la tettonica architettonica converge immaginariamente con la geotettonica. È come se Lamothe, ossessionata dalla meccanica e dalla dinamica dei poteri tellurici, scegliesse i due elementi strutturanti per antonomasia (metallo e legno) per eseguire ciò che, vietato alla visione, determina il modo in cui tutte le forme di esistenza abitano: le pieghe e le placche della litosfera. Se l'oggetto dell'analisi della geotettonica sono i diversi tipi di deformazioni (elastiche, plastiche e rigide), l'opera di Lamothe sembra esplorare ciascuno di questi modi di mettere in relazione i materiali tra di loro, ognuno compiendo sforzi, pesi e contrappesi, fino a quando qualcosa raggiunge una certa stabilità o alla fine cede e si spezza.

Così, *Ojalá se derrumben las puertas* costruisce un dispositivo performantico nel quale possiamo abitare la trama delle relazioni in cui ci costituiamo in modo lucido e giocoso, cioè non esente da conflitti. Un altro modo, più consona alla nostra epoca, di chiamare questa relazionalità costituente è «ecologia». E se seguissimo la linea che stiamo tracciando, ancora più giusto sarebbe dire che nella pratica artistica di Lamothe è in gioco un'ecotettonica. Infatti, l'ecologia era segnata all'inizio da un ripiegamento sulla sfera privata, quella della casa (com'è stato segnato nel prefisso *eco-* che proviene dal greco *oikos*), e dalla modernità, quell'associazione ha legato il suo destino a quello della natura. Quindi, ancora oggi, associamo l'ecologia al colore verde pianta, a quello non solo umano, a relazioni che sono

destinate a essere armoniose e tendono all'equilibrio auto-regolato. Tuttavia, le sue forme di elaborazione contemporanea sono state spietizzate e mirano molto chiaramente a evidenziare i modi in cui le relazioni costituiscono pratiche, coinvolgendo tutti i tipi di esistenze, comprese quelle tecnologiche. Se abbiamo in mente questo tipo di concettualizzazione denaturato dell'ecologia, una critica dell'antropocentrismo, l'associazione con il lavoro di Lamothe è adeguata in quanto la sua riflessione artistica si concentra sull'interazione tra entità e forze tettoniche di diversi tipi e scala: vale a dire, una ecotettonica.

Nell'ambito di questa fantasia ecotettonica, l'uso di nastri di legno di origine industriale e di scarto, e di strutture metalliche consente una riflessione deliberata sul modo in cui le architetture organiche, inorganiche e artificiali possono costruire ecologie che ospitano sistemi di varie scale. Quando Lamothe scommette sul manifestare il volto «energetico» del materiale, cioè quello che si costruisce partendo dalle forze in tensione, crea un dispositivo di rappresentazione aperto (ecotettonico) in cui, accentuando le potenze che vengono tese, ha luogo uno o più modi di abitare, un possibile repertorio di movimenti. E non solo per gli esseri umani, perché il tutto deliberatamente allude e ricorre a possibili flussi e scambi tra le strutture stesse, il loro rapporto con la resistenza aerea e la forza gravitazionale, che sembra aver raggiunto una metastabilità che, in modo imminente, può variare e rovinarsi.

In questo senso, la scelta del fenolico, prodotto dell'industrializzazione del legno, apporta una dimensione complessa alla ricerca che Lamothe porta avanti. Il suo protagonismo porta a mettere l'accento sull'attenzione alla coevoluzione degli esseri umani, delle piante e dei processi tecnico-tecnologici, che va dalla riconfigurazione di grandi aree territoriali per lo sfruttamento forestale, al rapporto atavico con il fuoco (è opportuno ricordare che uno dei più antichi marcatori antropologici è la gestione del potere igneo). Quando vediamo il legno bruciato nell'opera, siamo invitati ad avvicinarci in modo inaspettato alla visione di ciò che è forse uno dei segni più duraturi dell'opera umana sulla Terra: l'accelerazione dello scambio di energia che ha portato a consumare nel fuoco il maggior numero possibile di elementi.

#### *Temporalità della fine del mondo*

Il concetto di scala ha assunto un significato molto specifico nel contesto della crisi climatica: le scale rappresentano ciò che è divenuto

incommensurabile. La scala umana non può essere misurata con la scala geologica a meno che non perda ogni tratto di umanità. Da questo problema è emerso il concetto di Antropocene, una classificazione quasi geologica utile a rilevare il carattere paradossale di un'umanità che non può essere riconosciuta nelle sue impronte e nelle trasformazioni che genera. Infatti, è diventato palese che la materia «naturale» non è lo sfondo su cui si stampa il dramma, sempre umano. Invece, agisce come agente creativo, formativo e resiliente nella singolare relazione che si verifica durante gli incontri di forze. La materia agisce senza un copione e senza dramma, proponendo forme e resistendo ai gesti, mobilitando elementi e allo stesso tempo imponendo problemi. Isabelle Stengers usa il termine *intrusione* per spiegare come le forze di Gaia compaiono e impongono una specifica agenda pubblica.

Mentre il mondo contemporaneo continua imperterrito il suo percorso alla ricerca di più fonti di energia (fossile o meno), il gesto di Lamothe ci colloca in un punto nel quale le linee temporali antiche e contemporanee s'intersecano, qualcosa che esalta la riflessione sulla rappresentazione immaginaria della materia. Il fenolico è una struttura di legno laminato dove la temporalità della vena dell'albero appare come un taglio verticale, al posto del taglio orizzontale che permette di calcolare l'età dell'albero. Il foglio ricostruisce, così, il materiale a modo di una freccia verticale che attraversa e taglia il tempo storico della scala umana, suggerendo l'inclusione della velocità e degli spazi creati da esseri che sono per noi, nonostante la loro enorme vicinanza, totalmente estranei. Le scale vengono misurate qui attraverso i punti in cui si trovano e si spezzano, e questi punti coinvolgono una particolare trama materiale che crea, allo stesso tempo che produce, i corpi che la abitano. Il passare del tempo, piuttosto che aderire a una rappresentazione organica romantica (che porterebbe a segnare lo sviluppo di un individuo, dai suoi anelli nel caso dell'albero), viene introdotto in modo brutale: mostrando, da un lato, la superficie bruciata e i suoi effetti sulla consistenza e sull'aspetto del materiale e, dall'altro, ci rende partecipi dell'origine ancestrale in cui gli esseri umani hanno abitato il mondo.

L'ecotettonica di Lamothe ci colloca, così, al vertice, dove le diverse temporalità convergono in modo conflittuale. I legni (industriali o recuperati, di scarto da altre costruzioni o semplicemente resti di alberi pubblici) e i metalli (estratti dal seno della terra e modellati) sono

assediati da tensioni che sostengono e allo stesso tempo rendono imminente il suo collasso. L'albero (e le sue derive) come paradigma dell'architettura che attraversa epoche e spazi, come prima immagine duratura di ciò che non può esistere in solitudine, bensì come punta d'acciaio di un nodo di relazioni che costruisce una stanza ecotettonica è un'immagine che, nella sua complessità, evoca il problema della crisi globale intorno alla produzione e all'uso di tecniche di alto impatto nelle condizioni climatiche in cui viviamo, e costringe ad indagare sul nostro desiderio: saranno solo le porte a crollare, o saremo irrimediabilmente schiacciati dal collasso di questo mondo?



The presence of the Argentine Republic at La Biennale di Venezia shows our nation's sustained commitment to culture and the development of our artists. Our participation in the 60th International Art Exhibition renews that commitment and strengthens the historical bond between Argentina and the Biennale. Our country has participated in this international event since 1922, and, as of 2012, it has had its own pavilion at the Arsenale di Venezia.

In line with the title chosen by curator Adriano Pedrosa, *Stranieri Ovunque* [Foreigners Everywhere], the Argentine Republic is honoured to present the work of Luciana Lamothe, who, with an integrative approach, allows visitors to live a unique and transformative experience, as people do when they arrive at a new and unfamiliar place. The sculptures that make up *Ojalá se derrumben las puertas* [Hope the Doors Collapse] stand out for the use of wood in various states and a structure made of iron scaffolding, which, in perfect unity, attempts to achieve tension and movement, weight and counterweight, curved and straight lines. In this regard, the work offers multiple paths that invite visitors to be part of it and to put their bodies in motion in order to walk through it and immerse themselves in the duality of a space that, although alien and different, fills us with the hope of belonging.

Directorate for Cultural Affairs  
Argentine Foreign Ministry

*FROM THE BORDER: AN INTRODUCTION TO OJALÁ SE DERRUMBEN LAS PUERTAS*  
Sofía Dourron

'we hope we will know what is unknown.'<sup>1</sup>  
Hélène Cixous

In her reflections on the act of writing, Hélène Cixous exhorts us to hear the inaudible, face the invisible, understand the incomprehensible, think the unthinkable. She seems to argue that all artistic endeavour is something like a leap into the void left in our minds by the unknown, that place where knowing and unknowing collide and mutually destroy each other. *Ojalá se derrumben las puertas* [Hope the Doors Collapse], the exhibition and book forming Argentina's participation in La Biennale di Venezia and presenting the work of Luciana Lamothe, occupies that strange space of the indeterminate described by Cixous. It inhabits the (visible and invisible) borders that separate the human from the non-human, the natural from the constructed, the known from the unknown. In *Ojalá se derrumben las puertas*, Lamothe interlaces pieces of wood and pipes, bodies and structures, mutability and permanence, to create spaces within spaces that modulate forms of violence and hospitality in a tense equilibrium of interdependent forms.

If Lamothe's earlier works put increasing strain on the materials to the point of blurring the lines between flexibility and rigidity, softness and hardness, the industrial and the natural, the four sculptures that make up *Ojalá se derrumben las puertas* take these dualities into radical territory. They now establish an affective relation with the material world to shape a particular form of living, thinking and feeling. The work posits matter as a principle of the real and a common horizon of all there is in order to provoke a series of displacements in constructive systems and the relations we establish with our environment and each other. In search of these new forms and sensibilities, the artist expands on her previous investigations into the functions, limits and potential of materials and their interactions with architecture with the aim of subverting

1 Hélène Cixous, *Three Steps on the Ladder of Writing* (New York: Columbia University Press, 1994: 38).

some of its traditional imperatives and uses. A tangle of steel and wood thus positions us in an environment whose material forces manifest their own agency and erode the anthropocentric ontology of modernity.

Lamothe's work began to take on its present form in the turbulence of Argentina's economic, political, social and institutional crisis of the early 2000s. This turmoil transformed the ways we Argentinians related to our city and to the people and objects around us. Among other things, it forced us to rethink and denaturalise the logics of our social and material interactions. It attacked the foundations of everyday life and forced us to redesign the architectures and infrastructures that contained us and create new, more flexible, more solidary ones. From its inception, Lamothe's is a project born of collapse.

Lamothe's early works embraced vandalism as a driver, language and methodology. They made absurd use of tools and exercised a certain violence on materials in the public space. Over the years, however, her practice adopted space as a material, and the action shifted towards architecture as an object determining the dispositions (agency or potential) of human and non-human bodies and their interactions. Lamothe then set about challenging the limits of her essential materials/tools (wood and scaffolding), taking them to extremes of indeterminacy. In the indeterminate, she found the necessary space to articulate the violence of the crisis and by erasing the dividing lines within the construction/destruction binomial and opening lines of flight from the economic and emotional asphyxia that marked her generation.

In the introduction to *Extrastatecraft: The Power of Infrastructure Space* (2014), the architect Keller Easterling argues that infrastructure is a 'hidden substrate'<sup>2</sup> containing the rules that govern the space of everyday life. As 'a soupy matrix of details and repeatable formulas that generate most of the space in the world',<sup>3</sup> infrastructure – and one of its prime expressions, architecture – allows our bodies to circulate, interact, produce and

2 Keller Easterling, *Extrastatecraft: The Power of Infrastructure Space* (London and New York: Verso Books, 2014: 3).

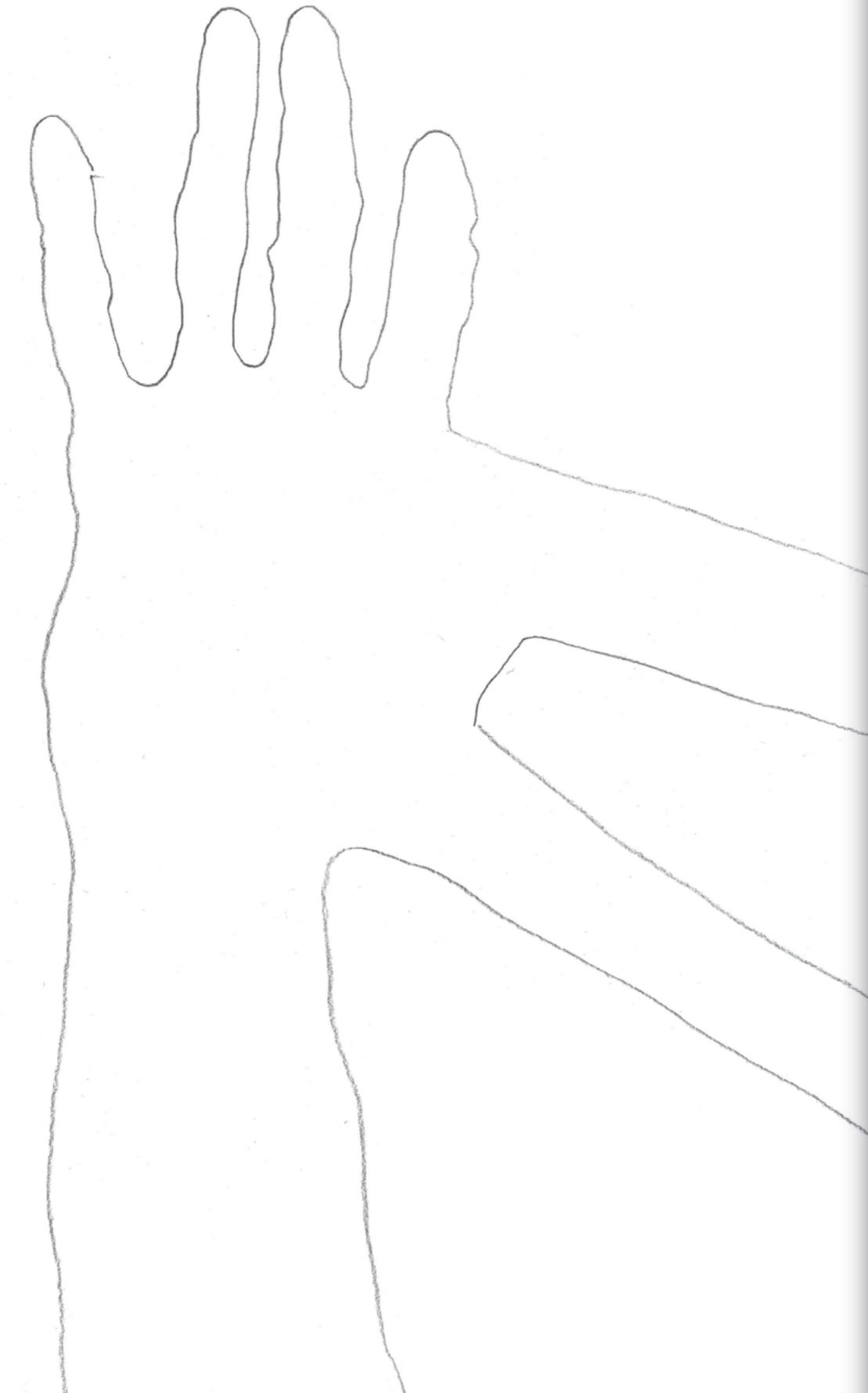
3 Easterling, *Extrastatecraft* (2014: 3).

generally exist within the confines of space. In its most extreme form, it determines what lives or dies within the system. In its least radical expression, it merely sets the rules of the game and defines a limited universe of possible relations for life on Earth.

Lamothe reorganizes this set of relationships in her works. Her sculptures address objects (human, infrastructural, industrial and 'natural'), their latent potentials and the spatial field in which they exist in order to test alternatives to their familiar forms of interaction. To do this, she offers us a specific set of tools and perspectives that allow us to observe, represent and analyse our constructed environment and the structures humans have designed or occupied over time. Her systems of scaffolding and phenolic plywood infiltrate architecture and infrastructural forms to reveal the layers of techno-textures, information, history and relations that make up their quasi-industrial, quasi-natural bodies. By displaying the dismantled innards of our constructions and recomposing them in new, unexpected spatial formulations, *Ojalá se derrumben las puertas* insists on the possibility of effecting changes to our constructed environment and so also to the webs of relations and interactions that shape the world.

Lamothe displaces elements from their usual places in the system: scaffolding becomes structural rather than supportive, its ephemeral temporality, its role as a tool and its mutability replacing the permanence of iron and concrete; wood abandons its rigidity to embrace softness, decays, turns into coal, turns to dust, mutates. Lamothe turns her gaze to how our bodies and subjectivities interact with their environment and how these transformation processes operate. She constructs an excessive ecology that shapes and reshapes itself over and over through experimentation. Bodies, branches, trunks, curved, burnt, drilled and slashed wood, steel pipes and clamps are interlaced in vibrant, mutable, embracing forms. She thus creates a medium in which the rules of the game are not determined by the logics of infrastructure or modern architecture but by elusive, imperfect, impure solutions. Her structures are labile, vibrating with the touch of bodies and an energy of their own, seeming to want to collapse. They hold no guarantee of success, or even survival; their forms correspond to the real needs and possibilities of their component object/bodies, exploring combinations that embody an always latent potential lurking in space and matter. They assemble objects, forces and subjectivities in a constant becoming.





Lamothe's meticulous manipulation of the material world combines elements and sequences of reactions, weights and counterweights, invoking more-than-human alliances and a spatial alchemy that generate new formal, aesthetic and affective possibilities for the bodies and objects they contain. She creates undisciplined spaces opposed not only to the constructive forms of modernity but also rebelling against what Malcom Ferdinand calls '*l'habiter colonial*' (colonial inhabitation), the violence of which subjects territories and human and non-human bodies to a system of extractivist exploitation. Each of the four sculptures that make up *Ojalá se derrumben las puertas* functions as an enveloping inhabitable space that disorganizes the hegemonic constructive system while suggesting another way of conceiving our relationship with the material world around us. At the same time, they contain forms of care and violence – inevitably interlaced by the dissent necessary for the sensitive construction of collective intelligence<sup>4</sup> – that are manifested in the slashes, joints, assemblages and torsions essential for the work to keep its form: a series of wounds and sutures that acknowledge the burden of centuries of social, spatial and material conditioning on human and non-human bodies.

Constructed from iron scaffolding and plywood boards manipulated into curves and counter-curves, the work's interstices house a series of objects embodying different stages in the life of wood: from its origin, through its extraction as a commodified resource and its industrialization, to its discarding as organic or industrial waste. This approach to materials – which Lamothe calls 'monomateriality' – and a constructive methodology connecting objects, materials and human and non-human bodies through pipes and knots, fittings and assemblages, leads us to experience the smell of the wood, explore its textures with our fingertips, test its resistance with our weight, become aware of its movements and vibrations in our bodies. It forces us to pay unusual attention both to the structures and the materials and to experience them as part of a supportive system of interconnected subsistences.

*Ojalá se derrumben las puertas* invites us to escape from the moderno-colonial perception and imagination to establish a sensual, affective relationship with materials. The work immerses us in its smooth, warm curves while confronting us with jagged points, tense joints, charred wood, and suffocating joints. It faces us with the contradictions and discrepancies

which, as Easterling points out, 'the modern mind abhors.'<sup>5</sup> The work, in any event, proposes a way of relating to materials (and the world) that is not free of tensions but enables a generative balance of exchange and solidarity. It produces forms based on trial and error and at the scale of the bodies and the forms in which these bodies interact. According to the imaginary of modern architecture, these indeterminate forms should not work, yet, in their indeterminacy, they briefly overflow the ordering categories that separate our bodies and repair a broken bond to imagine another possible way of inhabiting.

*Ojalá se derrumben las puertas*, the book – a free-standing object in its own right devised by designer Laura Escobar – forms part of the same ecosystem as the work it accompanies without being its reflection. Its form dismantles the usual ways in which we use a book to propose a reading that begins in a traditional way and becomes rarefied when reaching its center, from which the pages double their size and display visual and textual intertwinings. Texts, images and drawings accumulate one after another to build up layers of hands/tools manipulating structures and tangles of branches puncturing the plywood. The constructive and affective principles of the work are scattered about the paper in a visual essay that, like the work, enunciates a different way of looking at and thinking of these materialities: not as detached tools and objects, each inhabiting its own material universe, but as a continuum of relationships and reactions that feed off each other.

The drawings here present hands and different possible combinations of their positions as tools interacting with materials, not through the execution of an action, but through form, potential and the performatic. From observation of the work's component materials and arrangement, the essay by philosophers Guadalupe Lucero and Noelia Billi, 'The Ecotectonic Imagination of Luciana Lamothe', sets out to gauge materials not only by their scale but by the performatic way they relate to viewers, their joint way of acting by

4 Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics* (London: Continuum, 2004: 85).

gauging their forces. They address Lamothe's commitment to manifesting a material's 'energetic' aspect, namely what is constructed from forces under tension.

While the drawings manifest the energy of the materials, a series of photographs makes us voyeuristic witnesses to the intimacy of the possible linkages between a body and its environment. In the post-apocalyptic heat of a scene of destruction and dereliction, a body tangles with a wooden board, bending it, lifting it, stretching it, exerting pressure on it, distending it, each eventually submitting to the other's weight and shape and disappearing inside it. The body manipulates and is manipulated, surrenders to the physical world, merges with it, re-imagines its linkages and limits. 'Natural History', a text by writer Ana Llorba, presents the city not merely as a backdrop but as a living organism. Just like the body in the photographs, Llorba's protagonist discovers and experiments with the materiality of a vibrant environment – at once balanced and unbalanced, fragile and harsh – of a city in ruins. An ontology of the world of materials becomes entangled with a dystopian setting to bring a critique of the social and climatic catastrophe looming over us into the present tense.

In a context of extreme violence that seeks to flatten out differences and sweep away dissent, *Ojalá se derrumben las puertas* offers a form of resistance grounded in indeterminacy and divergence to break through the dominant cultural parameters. It enunciates an ecology in which bodies, objects and structures fracture the boundaries that separate culture from nature, the human from the non-human, in order to imagine material alliances for other possible symbiotic, queer, solidary forms of life.

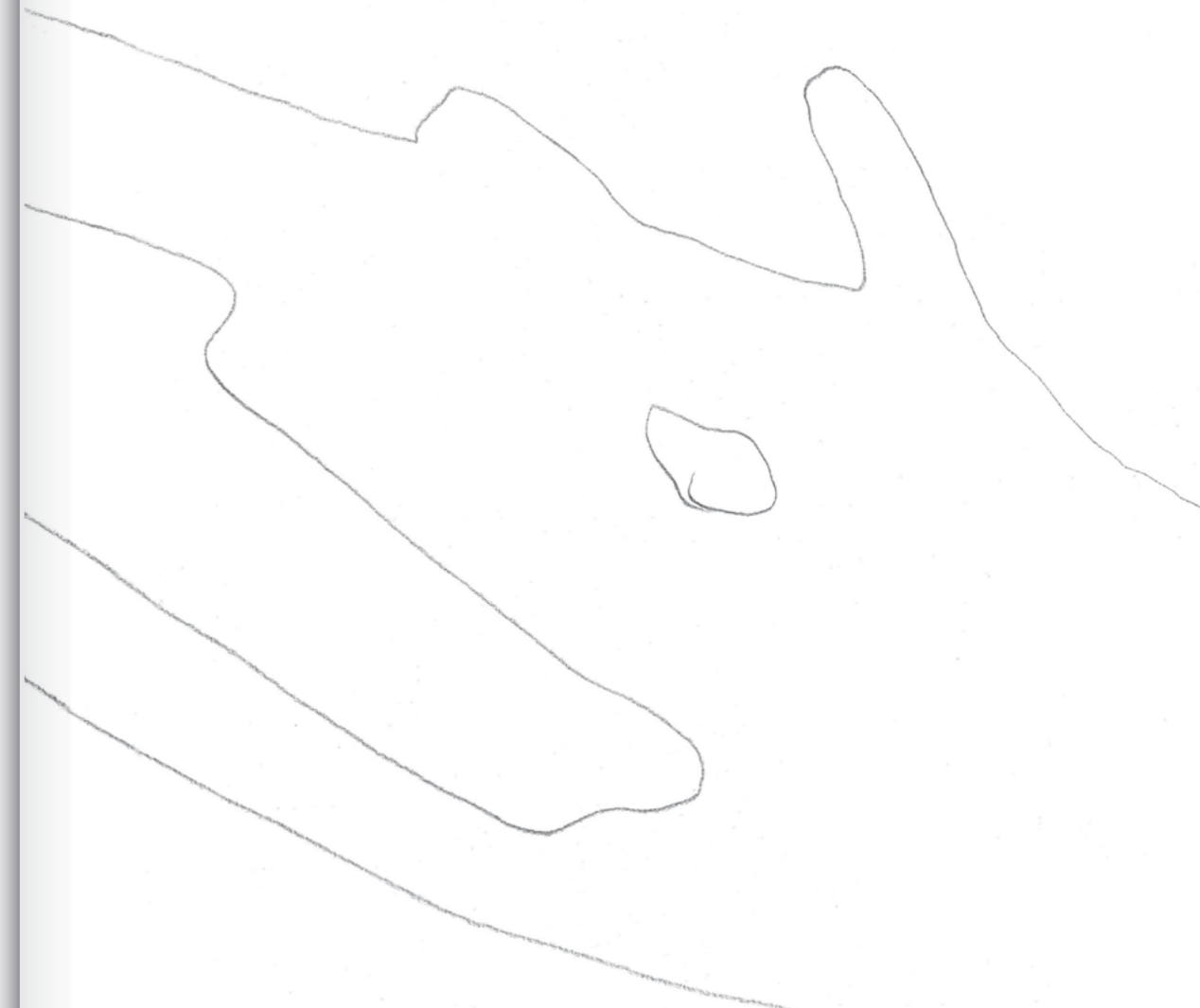
5 Keller Easterling, *Medium Design: Knowing How to Work on the World* (London/New York: Verso, 2021: 18).


THE ECOTECTONIC IMAGINATION  
OF LUCIANA LAMOTHE  
Guadalupe Lucero and Noelia Billi

*Potencies of formlessness*

It is claimed we can protect ourselves from earthquakes by standing under a door frame. It is not the door itself that saves us – that device to create closed, demarcated interiors – but the empty space in the structure, the arch that supports the walls, even when made of heavy rocks suspended as if weighing nothing. *Ojalá se derrumben las puertas* [Hope the Doors Collapse] (2024) invites us to experience the collapse of what doors are supposed to seal. The undulatory force of the quake destroys but first stretches, subjects what is extremely solid to extreme forces, breaks the rule of movement of the immovable and applies it to the lightness of ribbons lifted on an updraught. The material of the work might lead us to abandon our fascination with interiorities and leave only the hollow remainder where we can inhabit the energy released by the quake. The broad strips of phenolic plywood suspended a couple of metres above our heads protect us like arches while putting us at the centre of the movement. At the ends, we find different types of wood and the phenolic itself opening into sharp-pointed strips that break the ostensible formal smoothness of the undulating curves to recall the wood chips embedded in the plywood. These clusters sprouting at the edges test an elastic energy in the material, which seems to stretch in waves only to break violently – like any wave – over any body in its path.

In a series of works created between 2012 and 2013, Lamothe experimented with saliva as an imaginary plastic material. Though apparently far-removed from her more recent work and closer to the vandalistic gestures of her early output, these saliva pieces provide a kind of geological fault-line that allows us to trace the expressive continuity of Lamothe's practice. Under the entry *Crachat* [Gob] in the critical dictionary of *Documents* magazine (Paris, 1929), Michel Leiris states that the gob of spittle has a magic of its own because its materiality envelops a disgraceful act. It is impossible to dissociate its aggression from its eroticism. As the site of breath and soul but also of speech, the mouth cannot detach itself from the viscosity of spittle, that symbol of formlessness. In *Escupir sobre el espejo* [Spit on the Mirror] (2013), spittle is spat onto the reflective surface, adding a violent, sensual dimension to the classic operation of formally





articulating the mirror's imaginary elements. In *Perspectivas* [Perspectives] (2012), saliva again anticipates the problem of multiple dimensions of scale, this time by measuring human bodies in strands of saliva. The saliva's viscosity between the fingers renders this measurement a delicate task that relates the bodies to the tension of the stretched strand. The elasticity of the strand of drool calls into question the measuring tool in and of itself. The use of saliva as filter and ruler in *Perspectivas* and as an expressive material in *Craché!* [Spat!] (2012) allows us to tackle Lamothe's gesture: this is not about a head-on clash of forms but about understanding the power of the formless growing in the material's agency.

What has happened between those tensed strands of drool and the iron tube structures? Less a radical change in the work's perspective than a simple modulation of that sensual violence implicit in the gob of spit. It is no longer about measuring the body or the reflected human image but about continuing experimentation around the hard and the soft, that which morphs at the edge. At the edge; not in the symbolic, material centre, that is, but in the roughness of a limit that can become something else.

#### *Intensive scale*

Tubular structures are central to Lamothe's current works, as they are in *Ojalá se derrumben las puertas*. The introduction of wood into the structures in the form of large phenolic plywood boards, enabling curves and movement, activates a new dimension of tension in the works while, at the same time, amplifying their scalar power. The large-scale structures (which invite us to measure ourselves head-on with the work) and the use of industrial materials (whose treatment suggests homogenisation, standardisation and control of their properties and powers) lead to an inaugural moment in twentieth-century visual arts: US minimalism. Critics have pointed out that the minimalism question no longer focuses on the work's plastic attributes but on the scene it displays. The minimalist scene presupposes a dramatic encounter between the bodies of the work and human bodies, which are measured specularly and spectacularly. The critic Michael Fried used the term *theatricality* to think about this new configuration of the aesthetic experience of the visual arts, in which the spectator's body entered the scene, measuring itself, with the presence of the work. Georges Didi-Huberman used an even more risqué term,

*anthropomorphism* in dissimilarity, to convey the presence of the work turning the gaze on us. To think about the dramatic in terms of scenes and gazes presupposes an anthropocentred analytical framework in which everything that happens becomes an opportunity to take the balance of the human scale.

Yet it would be a trap to write Lamothe's work into this tradition. Certainly, the large plywood and iron structures she works with might suggest that the game proposed tests the relationship between the human scale and the scale of the work. Lamothe's structures, however, reconfigure the crux of the debate around minimalism so completely that they end up exceeding it: her way of problematising anthropism presents itself less in terms of size than power. It is no longer about bodies of different scales subject to a logic of reflections and sharing a theatrical scene in which the action is suspended. Rather, Lamothe introduces a performatic relationship that foregrounds the action.

The material does not *stage* the scalar relation to the human body but *activates* it along with the bodies, which measure forces rather than images. The structures cease to be a scene observed at a distance and act in the space in intrusive mode. A fold: the surface curves, loses its direction and returns, turning back on itself, setting up interiors with no interiority. The tensile forces in the folded, curved and shaped wood act and interact with the bodies that explore them, operating through folds: the movement of the surfaces amplifies hollows, loops and knots. The plywood is treated like a textile, a mesh of threads frayed at the edges, breaking the surface and the plane only to open out and multiply the folds. Here again, the minimalist dogma of the encounter between bodies observing each other, gazing at each other, is distorted to the point of changing its meaning completely. Without interiority, the gaze – that quintessentially subjective element – loses depth and unfolds as a vision with no subject, a line with no bottom or reverse that composes provisional interiors within its folds.

In such works as *Metasbilad* (2016) or *Prueba de tensión* [Stress Test] (2014), materials morph through the work, enabling logics of flexibility, elasticity and resistance that are sensitised through interaction with viewers. A heavy material like a sheet of phenolic plywood yields slightly under the weight of the person interacting with it, reversing its structural function and liberating new formal and material potencies. Just as the dry hulls of insect

exoskeletons crumble at the touch once relieved of their protective function, architectural materials normally used to provide another structure with additional external support turn out to be at once expressively fragile and hard. Scales – both extensive (dimension) and intensive (resistance) – wobble, collapse or almost crumble: it is impossible simply to assign a clear number that multiplies and grows to produce a device of great size or resistance but instead, like some strange Alice, constitutes a treatment of those scales that increases and decreases at the same time.

In the works *Ensayos de apertura* [Opening Tests] (2018), *Mutations* (2018) and *Brutal Ambivalence* (2019), Lamothe explores the plasticity of metal through a device grounded in a more strictly visual logic. The ends of metal tubes, with their shiny, homogeneous surfaces, are torn into strips of twisted iron like capricious roots mutilating the relation between the tubes' form and function. Operated on violently with a variety of tools, this mangled material brings into play the deterritorialisation of the tool function so that the tool becomes an agent of transformation and destruction. In *Free Function* (2016), the cutting effect can rend the tubes, like branches from a tree after a storm, breaking the line of vertical ascent and violently veering off in a new, often destructive direction. Deleuze and Guattari were fascinated by the plastic rather than the fixed nature of metal as a variable material that could take any form but could, above all, withstand any tension. The metallurgical flux generated by Lamothe allows contemplation of the intense life of metals subjected to temperatures and modelling, the colours of fire and the reflectivity of its shine. What grows at the edges, in this case, are the very forms metallic matter is capable of: fingers, branches, tentacles, the ends of the tubes break the straight line in an explosive visual effect. Taken to its limits, the material begins to twist and buckle, becoming rough and porous.

These two moments converge in *Ojalá se derrumben las puertas*. On the one hand, there is the moment that tests the human and the non-human in corporeal terms. The installation is transitable and, at times, inhabitable, while echoing the form of the primal shelter, the apparent protection of the roof, but always open-sided, suppressing any sense of closure and inviting movement through and around the plywood boards and iron tubes. On the other hand, that quasi-static, visual/sculptural


moment of materials taken to the limit of their resistance and embedded in threshold zones. Here, we not only encounter the intervention of industrialised materials but their hybridisations with recycled or discarded pieces of wood, fallen branches and other modulations on the wooden body that spring up within the piece.

#### *Ecotectonics*

There is a difference in the architectural field between the stereotomic and the tectonic. Stereotomic constructions involve a continuum of matter, fixing their components to the earth and using its deeper stony layers as an infrastructural support. Tectonics, in architecture, denotes a principle of construction that exposes the material fractures running through a space and is often described as creating structures on a textile model: in other words, clothing or embodying by covering. Whereas stereotomy relates to monumentality, the tectonic has to do with the possibility of inhabiting: it modulates air flows that move and support the forms, and it creates structures by making the tensions between the different materials operational.

In this sense, components are no longer conceived as inert supports but as structuring potencies with their own agency, and when artistic practice is involved, the task is not so much to compose forms as to explore the imagination of the materials themselves. By reclaiming through art the agency of matter, Lamothe creates devices to access intercrossing forces, devices in which specific agential performances dynamically shape the world. These devices can, then, be seen as *open practices* (in Karen Barad's sense) which, by not seeking to close in on themselves, display a dimension in which the forces inherent in the components materialise on reversible pathways. These paths do not 'occupy' the space but somehow exude it around them. The use of plywood boards as a mobile structuring agent could not be more precise: by exploiting the folding of surfaces rather than demarcating boundaries between an outside and an inside (the way a door does), they open up inhabitable space pockets. Here, the imaginative acumen lies in not relying on the idea of architectural form/function but in dislocating the usual ways in which we think and experience what it means to inhabit.

For human beings, inhabiting means sheltering indoors. We shelter from the inclemency of the elements, hence the identification of roof with house.



We need something that sets a limit to the astral space above our heads, and we replace the vertical immensity connecting us to cosmic forces with windows that frame a small patch of landscape to be contemplated from the safety of our protected space. In this configuration, doors are the passing points between outside and inside, marking the movement from the public to the private, nature to culture, cosmos to oikos. But Lamothe invites us to practice another kind of inhabitation, one that teeters precariously on the desire for the doors to finally collapse, to give under forces that confuse interiority and exteriority. This practice involves a reconfiguration of acquired habits: those of someone looking and objectifying from an interior (first their body, then their house). By constructing a room where tectonic forces are exposed in their metastable tensions, Lamothe creates an installation that resembles the crucial instant when a small but incessant shift in the tectonic plates triggers an earthquake, when the forces under tension send the power of their constant vibration into the ground and make everything shake.

This is precisely where architectural tectonics imaginatively converges with geotectonics. It is as if Lamothe, obsessed by the mechanics and dynamics of telluric powers, had chosen the two quintessential structuring elements – metal and wood – to perform what, forbidden to vision, determines the way all forms of existence inhabit, namely the folds and faults of the lithosphere. If the analytical object of geotectonics is different types of deformation (elastic, plastic, rigid), Lamothe's work seems to explore each of these ways in which the materials relate to each other, each exerting efforts, weights and counterweights until something attains a kind of stability or finally gives and snaps.

*Ojalá se derrumben las puertas* thus constructs a performative device where we can inhabit the web of relations in which we lucidly and ludically constitute ourselves – not exempt from conflicts, that is. Another name for this constituent relationality – one more befitting our times – is 'ecology'. Along the same lines, it would be even safer to say there is an 'ecotectonics' at play in Lamothe's artistic practice. Indeed, ecology was initially marked by a retreat into the private sphere, the home, as preserved in the prefix 'eco-', from the Greek 'oikos'. And, from the modern period onwards, this association has been welded to the fate of nature. Even today, we associate ecology with the green of plants, with what is

not only human, with relations that claim to be harmonious and tend towards a self-regulating balance. Yet its contemporary forms of elaboration have been deromanticised and clearly aim to highlight the ways in which relations constitute practices involving all kinds of existences, including technological ones. If we keep in mind this type of denaturalised conceptualisation of ecology, critical of anthropocentrism, the association with Lamothe's work is an apt one. Her artistic thinking concentrates on the interplay between tectonic entities and forces of different types and scales: in other words, an ecotectonics.

Within this ecotectonic imagination, the use of industrial and discarded strips of wood and of metal structures allows a deliberate reflection on how organic, inorganic and artificial architectures can construct ecologies to accommodate systems of varying scales. When Lamothe chooses to manifest a material's 'energetic' aspect – what is constructed from the tensile forces – she creates an open, agential (ecotectonic) device in which, by accentuating the tensile potencies, one or several ways of inhabiting arise: a possible repertoire of movements. And not just for human beings: the whole deliberately alludes to and draws on possible flows and exchanges between the structures themselves, their relationship with air resistance and gravitational force. All this seems to have reached a metastability that may, at any moment, change and collapse in ruins.

The choice of an industrial timber product like plywood, then, adds a complex dimension to Lamothe's ongoing investigation. Its prominence points to the co-evolution of humans, plants and technico-technological processes, from our reconfiguration of large territories for forestry, to our atavistic relationship with fire (let us not forget that one of the most ancient anthropological markers is the management of igneous power). The presence of charred wood in the work unexpectedly invites us to picture what is perhaps one of the most enduring marks of human activity on Earth: the accelerated energy exchange that has led us to consume as many elements as possible in fire.

#### *End-of-the-world temporalities*

The concept of scale has acquired a highly specific meaning in the context of the climate crisis: scales are what have become immeasurable. Human scale cannot be gauged against geological scale unless it loses all

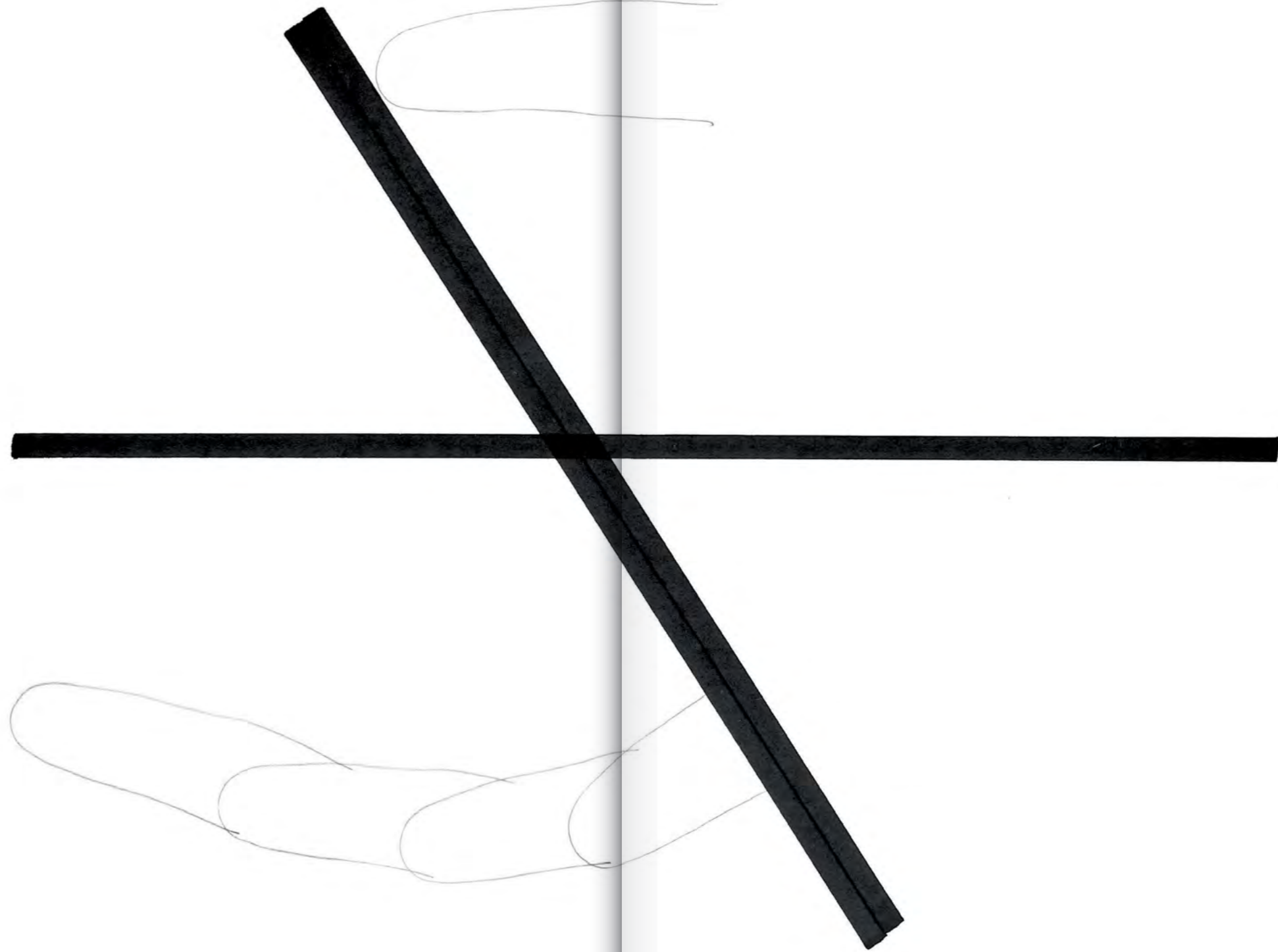
traces of humanity. From this all-pervading problem has emerged the concept of the Anthropocene, a quasi-geological classification useful in pointing out the paradoxical nature of a humanity incapable of recognising itself in its traces or the changes it has wrought. It has become apparent that 'natural' matter is not the background upon which the (always human) drama is imprinted. Instead, it itself acts as a creative, formative, resistant agent in the particular relationship that occurs when forces encounter each other. Matter acts without script or drama, proposing forms and withstanding gestures, and simultaneously mobilises elements and imposes problems. Isabelle Stengers uses the term *intrusion* to explain the way the forces of Gaia arise and impose a specific public agenda.

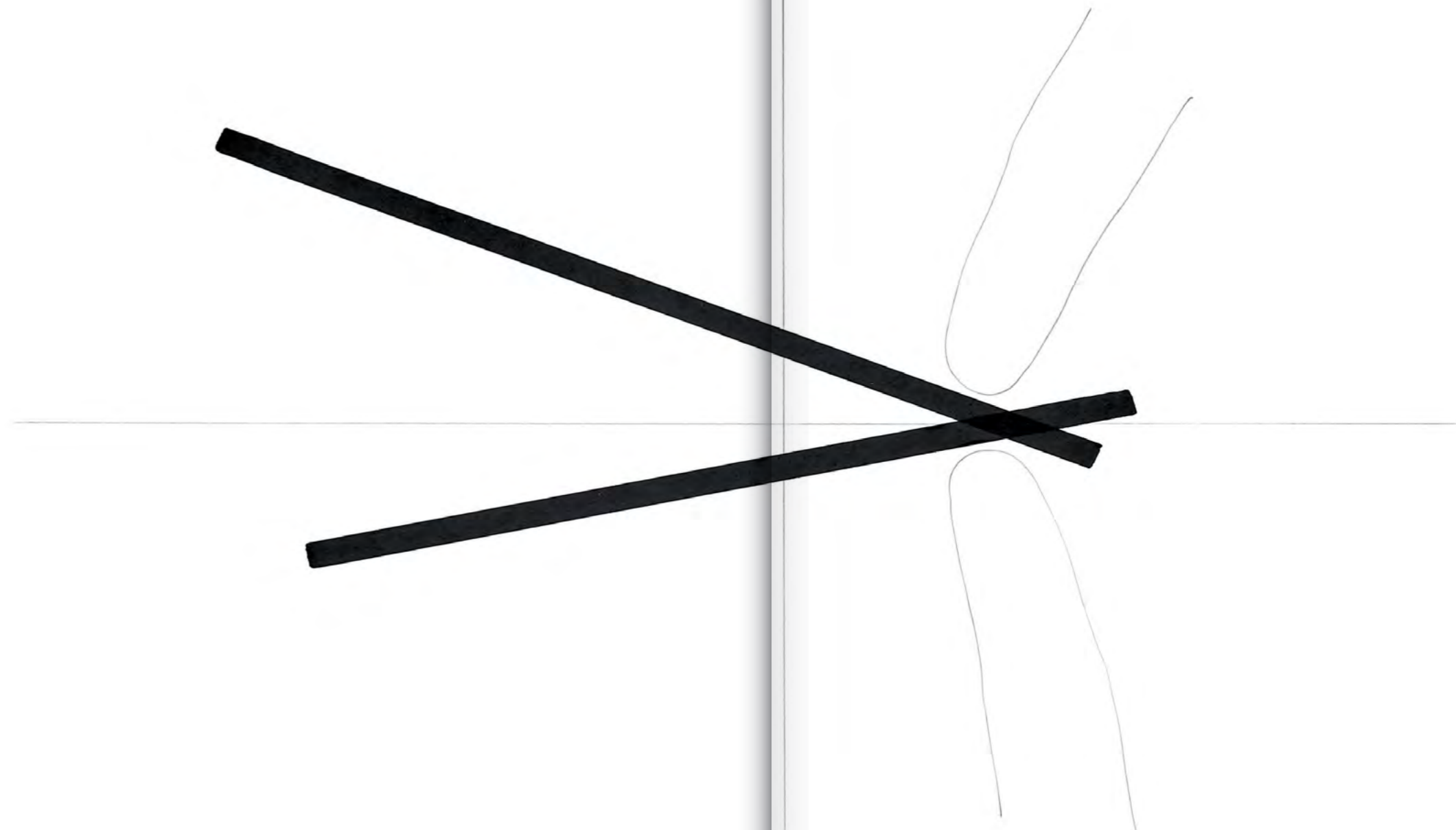
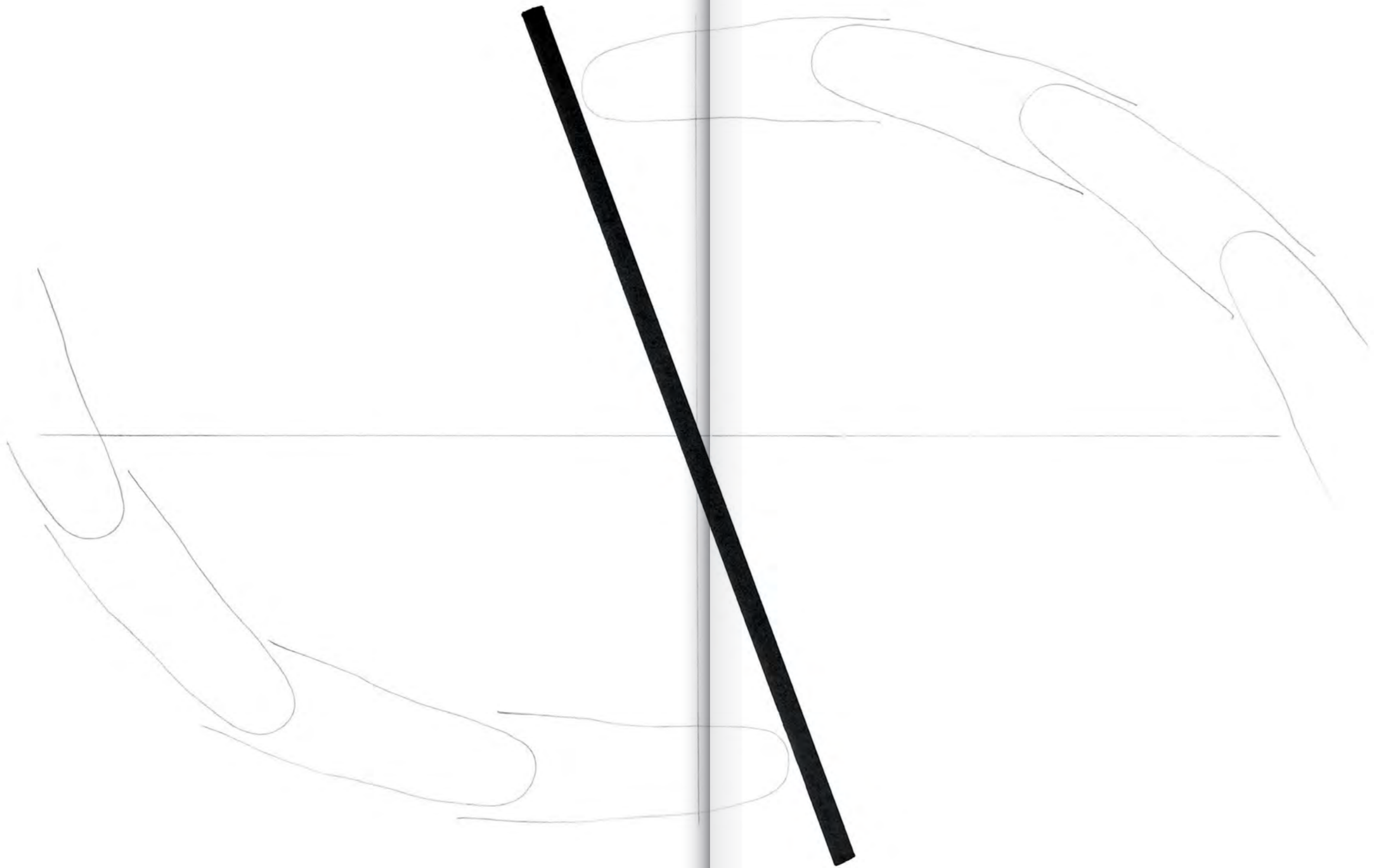
While the contemporary world continues undeterred in its pursuit of more energy sources, fossil or otherwise, Lamothe's gesture places us at a point where ancient and contemporary timelines intersect, and encourages reflection on the imaginary agency of matter. Phenolic plywood is a wood laminate structure in which the temporality of the tree's grain appears as a vertical cut, as against the horizontal cut that allows us to calculate a tree's age. The plywood board thus reconstructs the material in the form of a vertical arrow that pierces and cuts through historical time on a human scale, suggesting the inclusion of speeds and spaces created by beings that, despite their close proximity, are utterly alien to us. The scales here are measured through the points at which they meet and diffract, and these points imply a particular material fabric that creates – as well as produces – the bodies that inhabit it. The passage of time, rather than keeping to a romantic organic representation (which would lead to marking an individual's development, in the tree's case, by rings), is introduced in a brutal fashion showing, on the one hand, the scorched surface and its effects on the material's consistency and appearance, while, on the other, making us a part of the ancestral origin in which we humans have inhabited the world.

Lamothe's ecotectonics thus situates us at the vertex where different temporalities converge in conflict. The woods (industrial or salvaged, discarded from other constructions or simply public tree remains) and the metals (extracted and modelled from the bowels of the earth) that form it are beset by tensions that support and, at the same time, make their collapse imminent. The tree (and its drifts) as a paradigm of architecture crossing times and spaces, not as the first enduring image of what

cannot exist in solitude, but as the sharp tip of a knot of relationships that constructs ecotectonic inhabitation, is an image whose complexity brings up the issues of the global crisis around the production and use of high-impact techniques on the climatic conditions we are living through and forces us to interrogate our desire. Will it only be the doors that collapse? Or will we be crushed beyond hope by the collapse of this world?





















Biografía  
Ana Inciarte

<sup>ESP</sup> Luciana Lamothe (Buenos Aires, 1975) se formó como escultora en la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón (1999) y en dos espacios determinantes para su obra: el taller de Aroldo Lewy (1995-1999) y la clínica de Pablo Siquier (2003-2004).

Lamothe investiga el concepto de tensión desde distintos soportes y medios, como escultura, performance, dibujo, fotografía y video. Extrema las potencialidades de los materiales y herramientas tensionando ciertos binomios constitutivos de la modernidad: uso-función, forma-función, construcción-destrucción, dureza-blandura, femenino-masculino, humano-no humano.

En sus primeras piezas figuran los componentes centrales de su poética. En la serie *CARTONES* (2000) trabaja el material en capas con patrones sintéticos, simétricos y curvos, sin tratamiento superficial, llevando al límite la relación ornamento-material en bruto. En *GOFRADOS* (2001) incorpora el espacio urbano al pisar grandes rollos de papel en los que se imprimen baldosas de calle y volutas de rejas.

Entre 2003 y 2006 sale del taller y ejecuta y registra actos vandálicos urbanos. Utiliza herramientas cuya función inicial, construir o reparar, es subvertida para usarlas con un fin destructivo. Trastoca los binomios de uso-función, y construcción-destrucción, y radicaliza las potencialidades de herramientas y materiales, como en la serie *INTERVENCIONES VANDÁLICAS* (2003-2006), y los videos *AUTOR MATERIAL* y *5 ACCIONES*, ambos de 2005, año en el que es premiada en el certamen Currículum Cero de la galería Ruth Benzacar de Buenos Aires (RB).

En *CRIMINAL* (RB, 2008) introduce en la galería objetos de procedencia urbana bajo una lógica delictiva. Integra violencia y acción en potencia en *FUNCIÓN* (2011), un andamio con puntas afiladas, exhibido luego de agujerear las paredes de la sala. En esta línea, el video *TESTA* (2006) vincula la idea de destrucción con la arquitectura brutalista de Clorindo Testa.

Como participante de la Beca Kuitca 2010-2011, exhibe *PLAN* (luego presentada en la 11a Bienal de Lyon, 2011), una estructura de andamio suspendida de una pared en bruto, contradiciendo sus formas y funciones. Forma reticular y herramienta modular, el andamio y todos sus componentes (caños y nudos de metal, tablas de madera) opera como unidad básica del léxico de Lamothe, articulando los conceptos de arquitectura, cuerpo y material.

El cuerpo del espectador integra las obras para potenciar la tensión. En *CONTACTO* (Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 2013), obra participativa y de gran escala, la flexión de las maderas y la vibración de los metales de la plataforma de andamios provoca vértigo, una búsqueda llevada al extremo en la exhibición *THE FUNCTION OF FORM* (Galleria Alberta Pane [GAP], París, 2014), y en las obras *PRUEBA DE TENSIÓN* (RB, 2014; Museo Provincial de Arte Contemporáneo, Museo MAR, Mar del Plata, 2015; C.C. Recoleta, Buenos Aires [CCR], 2023), *METASBILAD* (La Maison Rouge, París, 2015 y Prisma KH, Buenos Aires, 2016) y *PROCESO DE INICIO* (Centro Galego de Arte Contemporáneo, CGAC, Santiago de Compostela, 2017). El aumento de escala conlleva un regreso al espacio público, como en *STARTING ZONE* (2018), una torre efímera exhibida bajo la curaduría de Cecilia Alemani durante Art Basel Cities Buenos Aires, *REPETICIÓN X QUIEBRE* (2021), un túnel de maderas quebradas al ingreso del Museo de Arte Decorativo de Buenos Aires, o *AMORFA* (2023), una cinta movida en las calles del microcentro porteño por performers ubicadxs en su interior. La escala puede ampliarse hasta demandar colaboraciones con especialistas en danza, sonido o iluminación, como en *INVOCAR EL ACTO* (2022), o configurar un espacio contenedor, como en *CIEN CAMINOS EN UN SOLO DÍA* (2023), donde diseña un dispositivo de exhibición para obras de la colección del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

Lamothe explora el concepto de transformación al concebir diferentes grados perceptivos de las herramientas y los materiales en interacción: integra sus puntos de vista, escapando a preconceptos de género o especie. Así, curva maderas rectas en esculturas como en *PROTOTIPOS* (CCR, 2015) y *LAYERS* (Steve Turner Gallery, Los Ángeles [STG], 2016), en obras participativas como *BANCO* (exhibida en el Premio Braque, Buenos Aires, 2015), en *BIDIMENSIONAL BISAGRA* (Centro Cultural Haroldo Conti, Buenos Aires, 2015) o en la exhibición *FRICCIONES* (RB, 2022). Asimismo, el uso radical de herramientas de corte y soldadura ablanda los metales, lo que opera por flexión con cortes lineales, como en la exhibición *MUTATION* (GAP, Venecia, 2018), o por aberturas irregulares de reminiscencias vegetales, como en las muestras *ENSAYOS DE ABERTURA* (RB, 2018) y *I'M BURNING HERE* (STG, 2019), o en *BRUTAL AMBIVALENCE*, exhibida en Meridians: Art Basel Miami Beach Meridians en 2019, año en el que recibe una Beca de la Fundación Pollock-Krasner. Este recurso se extiende a barandas o manijas,

elementos arquitectónicos de pequeña escala y uso manual, como en *ONE FRAME LIFE* (GAP, París, 2022).

El vínculo dureza-blandura también se da en el diálogo entre materiales sólidos y fluidos corporales, como en *MEADAS* (2003), registro del acto de orinar en la vereda, *SPIT ON THE CEMENT FLOOR* (GAP, París, 2012), un piso cubierto con polvo de cemento escupido por lxs espectadores para endurecerlo, o *ESCUPIR EN EL ESPEJO* (2013), donde la saliva cae sobre la propia imagen reflejada.

Asimismo, explora los límites de la cámara fotográfica y del dibujo en tanto herramientas. Articula visibilidad-opacidad con exceso-ausencia de luz en series que tienen a la ciudad como locación y al cuerpo como referente, como *ÍCONO NO* (ganadora del Primer Premio Itaú, 2011), *ENCD* (2013) o *RETRATO BORDE* (2022). En sus dibujos, las siluetas de los elementos de trabajo, como caños, pinzas o manos, funcionan como unidades modulares de composiciones abstractas, donde se integran y sintetizan sus búsquedas e insistencias poéticas.

Además de las exhibiciones y los reconocimientos mencionados, Lamothe fue ganadora del Primer Premio del Lichter Art Award, Frankfurt (2011) y ha sido seleccionada en el Programa de Becas y Comisiones de The Cisneros Fontanals Art Foundation (CIFO), Premio Adquisición Alberto J. Trabucco Escultura 2023, Premio Federico Jorge Klemm (2021 y 2022), Premio Adquisición 8M (2022), Salón Nacional de Artes Visuales de Argentina (mención especial Escultura, 2021), entre otros. Participó en la 3a Bienal de Montevideo (2016) y en la 5a Bienal de Berlín (2008).

Biografía

<sup>IT</sup> Luciana Lamothe (Buenos Aires, 1975) si forma come scultrice presso la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón (1999) e in due spazi decisivi per il suo lavoro: il laboratorio di Aroldo Lewy (1995-1999) e la clinica di Pablo Siquier (2003-2004).

Lamothe indaga il concetto di tensione da diversi supporti e media, come scultura, performance, disegno, fotografia e video. In particolare, evidenzia le potenzialità dei materiali e degli strumenti rilevando alcune binomie costitutive della modernità: uso-funzione, forma-funzione, costruzione-destruzione, durezza-morbidezza, femminile-maschile, umano-non umano.

I suoi primi lavori includono le componenti centrali della sua poetica. Nella serie *CARTONES* (2000) lavora il materiale a strati con motivi

sintetici, simmetrici e curvi, senza trattamento superficiale, portando al limite il rapporto ornamento- materiale grezzo. In *GOFRADOS* (2001) inserisce lo spazio urbano calpestando grandi rotoli di carta su cui sono stampate mattonelle della strada e volute d'inferriate.

Tra il 2003 e il 2006 esce dal laboratorio ed esegue e registra atti di vandalismo urbano. Utilizza strumenti la cui funzione iniziale, costruzione o riparazione, è sovvertita per essere utilizzata per uno scopo distruttivo.

Altera le binomie dell'uso-funzione e della costruzione-destruzione e radicalizza le potenzialità degli strumenti e dei materiali, come nella serie di *INTERVENCIONES VANDÁLICAS* (2003-2006), e nei video *AUTOR MATERIAL* e *5 ACCIONES*, entrambe del 2005, anno in cui viene premiata nel concorso Currículum Cero della galleria Ruth Benzacar di Buenos Aires (RB). In *CRIMINAL* (RB, 2008) introduce nella galleria oggetti di origine urbana secondo una logica criminale. Include violenza e azione in potenza nella *FUNCIÓN* (2011), un ponteggio con punte taglienti, esposto dopo aver forato le pareti della sala. In questo senso, il video *TESTA* (2006) mette in relazione l'idea di distruzione con l'architettura brutalista di Clorindo Testa.

Come partecipante alla borsa di studio Kuitca 2010-2011, espone *PLAN* (poi presentato all'11a Biennale di Lione, 2011), una struttura d'impalcatura sospesa da un muro grezzo, contraddicendone forme e funzioni. Forma reticolare e utensile modulare, l'impalcatura e tutti i suoi componenti (tubi e nodi metallici, tavole di legno), funziona come unità di base del lessico di Lamothe, articolando i concetti di architettura, corpo e materiale.

Il corpo dello spettatore fa parte delle opere per potenziare la tensione. In *CONTACTO* (Museo de Arte Moderna di Buenos Aires, 2013), un'opera partecipativa e su larga scala, la flessione dei legni e la vibrazione dei metalli della piattaforma dei ponteggi provoca vertigini, una ricerca portata all'estremo nella mostra *THE FUNCTION OF FORM* (Galleria Alberta Pane [GAP], Parigi, 2014), e nelle opere *PRUEBA DE TENSIÓN* (RB, 2014; Museo MAR, Mar del Plata, 2015; C.C. Recoleta, Buenos Aires [CCR], 2023), *METASBILAD* (La Maison Rouge, Parigi, 2015 e Prisma KH, Buenos Aires, 2016) e *PROCESO DE INICIO* (CGAC, Santiago de Compostela, 2017). L'aumento di scala comporta un ritorno allo spazio pubblico, come in *STARTING ZONE* (2018), una torre effimera esposta a cura di Cecilia Alemani durante Art Basel Cities Buenos Aires, *REPETICIÓN X CIERRE* (2021), un tunnel di legni frantumati all'ingresso del Museo de

Arte Decorativo di Buenos Aires, o *AMORFA* (2023), un nastro in movimento nelle strade del microcentro di Buenos Aires da performers situati al suo interno. La scala può essere ampliata con le collaborazioni di specialisti in danza, suono o illuminazione, come in *INVOCAR EL ACTO* (2022), o con la configurazione di uno spazio contenitore, come in *CIEN CAMINOS EN UN SOLO DÍA* (2023), dove progetta un dispositivo espositivo per opere della collezione del Museo de Arte Moderno di Buenos Aires.

Lamothe esplora il concetto di trasformazione concependo diversi gradi percettivi di strumenti e materiali in interazione costituisce il loro punto di vista, sfuggendo ai preconcetti di genere o specie. Così, curva legni dritti in sculture come in *PROTOTIPOS* (CCR, 2015) e *LAYERS* (Steve Turner Gallery, Los Angeles [STG], 2016), in opere partecipative come *BANCO* (esibita nel Premio Braque, Buenos Aires, 2015), in *BIDIMENSIONAL BISAGRA* (Centro Cultural Haroldo Conti, Buenos Aires, 2015) o nella mostra *FRICCIONES* (RB, 2022). Allo stesso modo, l'uso radicale di utensili da taglio e saldatura ammorbidisce i metalli, che opera piegando con tagli lineari, come ad esempio nella mostra *MUTATION* (GAP, Venezia, 2018), o con aperture irregolari di reminiscenze vegetali, come nelle mostre di *ENSAYOS DE ABERTURA* (RB, 2018) e *I'M BURNING HERE* (STG, 2019), o in *BRUTAL AMBIVALENCE*, esposta ad Art Basel Miami Beach Meridians nel 2019, anno in cui riceve una borsa di studio dalla Fondazione Pollock-Krasner. Questa risorsa si estende a ringhiere o maniglie, elementi architettonici su piccola scala e uso manuale, come in *ONE FRAME LIFE* (GAP, Parigi, 2022).

Il rapporto durezza-morbidezza si verifica anche nel dialogo tra materiali solidi e fluidi corporei, come in *MEADAS* (2003), registrazione dell'atto di urinare sul marciapiede, *SPIT ON THE CEMENT FLOOR* (GAP, Paris, 2012), un pavimento coperto di polvere di cemento sputato dagli spettatori per indurirlo, o *ESCUPIR EN EL ESPEJO* (2013), dove la saliva cade sull'immagine riflessa stessa.

Esplora anche i limiti della fotocamera e del disegno come strumento. Esprime visibilità-opacità con eccesso- di luce in serie che hanno la città come luogo e il corpo come riferimento, come *ÍCONO NO* (vincitore del Primo Premio Itaú, 2011), *ENOD* (2013) o *RETRATO BORDE* (2022). Nei suoi disegni, le sagome degli elementi di lavoro, come tubi, pinze o mani, funzionano come un'unità modulare di composizioni astratte, dove le loro ricerche e insistenza poetica vengono inserite e sintetizzate.

Oltre alle mostre e ai riconoscimenti citati, Lamothe è stata vincitrice del Primo Premio del Lichter Art Award, Frankfurt (2011) ed è stata selezionata nel Programma di Borse di studio e Commissioni della Fondazione The Cisneros Fontanals Art, Acquisition Award Alberto J. Trabucco Scultura 2023, Premio Klemm (2021 e 2022), Premio Adquisición 8M (2022), Salón Nacional de Artes Visuales dell'Argentina (menzione speciale Scultura, 2021), tra gli altri. Ha partecipato alla 3a Biennale di Montevideo (2016) e alla 5a Biennale di Berlino (2008).

Biography

<sup>ENG</sup> Luciana Lamothe (Buenos Aires, 1975) trained as a sculptor at the Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón (1999) and in two spaces that proved decisive for her work: the studio of Aroldo Lewy (1995–99) and the clinic by Pablo Siquier (2003–04).

Lamothe explores the concept of tension in a variety of supports and media, including sculpture, performance, drawing, photography and video. She takes the potential of materials and tools to extremes, tensing such constituent binomials of modernity as use/function, form/function, construction/destruction, hardness/softness, feminine/masculine, human/non-human.

Lamothe's early pieces already exhibited the core components of her poetics. In the series of *CARTONES* [Cardboards] (2000), she worked the material in layers with stripped-down symmetrical curved patterns and left the surfaces untreated, pushing the relationship between ornament and raw material to its limit. In *GOFRADOS* [Embossings] (2001), she incorporated the urban space by treading on long rolls of paper to imprint paving stones and fencing scrolls on them.

Between 2003 and 2006, Lamothe left the studio to perform and record acts of urban vandalism. She used tools whose original function of building or repairing was subverted for destructive purposes, thus disrupting the use/function and construction/destruction binomials and radicalising the potential of tools and materials, as in the series *INTERVENCIONES VANDÁLICAS* [Vandalistic Interventions] (2003–06) or the videos *AUTOR MATERIAL* [Material Author] and *5 ACCIONES* [5 Actions], both from 2005, the year she was awarded a prize in the Ruth Benzacar Galería de Arte's Currículum Cero competition in Buenos Aires. In *CRIMINAL* (RB, 2008), she introduced urban objects into the gallery using a criminal logic. She blended violence and potential action in *FUNCIÓN*

[Function] (2011), a sharp-pointed scaffold exhibited after punching holes in the gallery walls. Along the same lines was the video *TESTA* (2006), which linked the idea of destruction with the work of Italo-Argentinian brutalist architect Clorindo Testa.

As a recipient of a 2010–11 Kuitca Fellowship, Lamothe exhibited *PLAN* (subsequently presented at the 11th Biennale de Lyon, 2011), a scaffolding structure suspended from a stripped, bare wall, thus contradicting its own forms and functions. As reticular form and modular tool, scaffolding and its components – metal tubes and couplers, wooden planks – formed the basic unit of Lamothe's lexicon in articulating the concepts of architecture, body and material.

The body of the viewer plays an integral part in heightening the tension of the artist's works. In the large-scale participatory work *CONTACTO* [Contact] (Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 2013), the flexing of the wood and vibration of the metal in the scaffolding platform triggered vertigo. This search was taken to the extreme in the exhibition *THE FUNCTION OF FORM* (Galleria Alberta Pane [GAP], Paris, 2014) and the works *PRUEBA DE TENSIÓN* [Stress Test] (RB, 2014; Museo Provincial de Arte Contemporáneo [Museo MAR], Mar del Plata, 2015; Centro Cultural Recoleta [CCR], Buenos Aires, 2023), *METASBILAD* (La Maison Rouge, Paris, 2015 and Prisma KH, Buenos Aires, 2016) and *PROCESO DE INICIO* [Starting Process]

(Centro Galego de Arte Contemporáneo [CGAC], Santiago de Compostela, 2017). The increase in scale entailed a return to the public space, as in *STARTING ZONE* (2018), a temporary open-air tower exhibited under the curatorship of Cecilia Alemani during Art Basel Cities Buenos Aires, or *REPETICIÓN POR QUIEBRE* [Repetition due to Breakage] (2021), a tunnel of broken red timbers at the entrance to the Museo de Arte Decorativo de Buenos Aires, or *AMORFA* [Amorphous] (2023), a wooden belt propelled through the streets of downtown Buenos Aires by the performers inside it. The scale of Lamothe's works may also call for collaborations with dance, sound or lighting specialists, as *IN INVOCAR EL ACTO* [Invoking the Act] (2022), or form a space of containment, as in *CIEN CAMINOS EN UN SOLO DÍA* [A Hundred Roads in a Day] (2023), where she designed a suburban landscape for the exhibition of works from the Museo de Arte Moderno de Buenos Aires collection.

Lamothe explores the concept of transformation by devising different ways to perceive tools and materials in interaction, integrating their points of view to escape

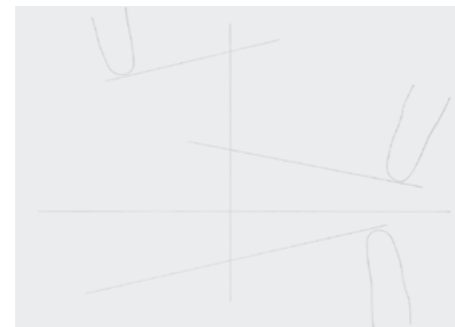
from preconceptions of genre or species. To this effect, she bends wooden sheets in such sculptures as *PROTOTIPOS* [Prototypes] (CCR, 2015) or *LAYERS* (Steve Turner Gallery [STG], Los Angeles, 2016), or participatory works like *BANCO* [Bench] (Premio Braque, Buenos Aires, 2015), and in *BIDIMENSIONAL BISAGRA* [Two-Dimensional Hinge] (Centro Cultural Haroldo Conti, Buenos Aires, 2015) or the exhibition *FRICCIONES* [Frictions] (RB, 2022). Likewise, metals may be softened by the radical use of cutting and welding tools acting through flexion and linear openings, as in the exhibition *MUTATION* (GAP, Venice, 2018), or by making irregular openings reminiscent of plants, as in the exhibitions *ENSAYOS DE ABERTURA* [Opening Tests] (RB, 2018) and *I'M BURNING HERE* (STG, 2019), or in *BRUTAL AMBIVALENCE*, exhibited at Meridians: Art Basel, Miami Beach, in 2019, the year she received a Pollock-Krasner Foundation Grant. This technique extends to railings or handles, small-scale architectural features for manual use, as in *ONE FRAME LIFE* (GAP, Paris, 2022).

The hardness/softness dualism is also present in the dialogue between solid materials and bodily fluids, as in *MEADAS* [Pissings] (2003), a record of the act of urinating on the pavement, *SPIT ON THE CEMENT FLOOR* (GAP, Paris, 2012), a floor covered in cement powder spat on and hardened by viewers, or *ESCUPIR EN EL ESPEJO* [Spit on the Mirror] (2013), where saliva trickles over the artist's reflection.

Lamothe has also explored the limits of the camera and drawing as tools, articulating visibility/opacity with excess/absence of light in series like *ÍCONO NO* [Icon No No] (winner of the First Itaú Prize, 2011), *ENCD* (2013) or *RETRATO BORDE* [Edge Portrait] (2022), in which the city is a setting and the body a referent. In her drawings, the outlines of such everyday work elements as pipes, pliers or hands function as modular units in abstract compositions, integrating and condensing her poetic acts of search and insistence.

In addition to the above exhibitions and recognitions, Lamothe won First Prize at the Lichter Art Award, Frankfurt (2011), and has been shortlisted for the Cisneros Fontanals Art Foundation's (CIFO) Grants and Commissions Programme, the 2023 Alberto J. Trabucco Sculpture Acquisition Award, the Federico Jorge Klemm Award (2021, 2022), the 8M Acquisition Award (2022), Argentina's National Visual Arts Exhibition (Special Mention, Sculpture, 2021) and others. She has participated in the 3rd Montevideo Biennial (2016) and the 5th Berlin Biennial (2008).

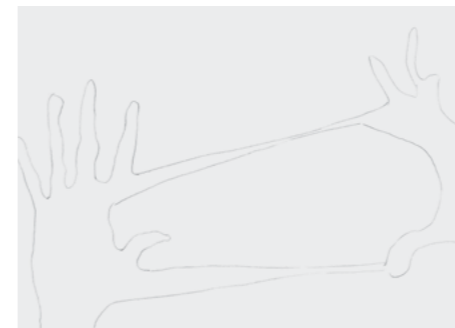




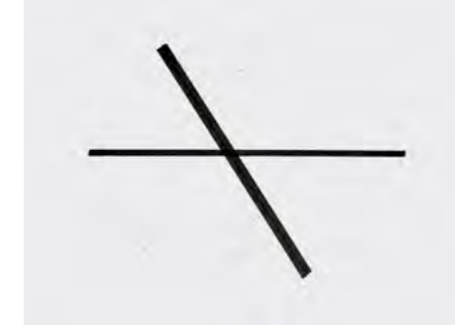
SERIE SIN TÍTULO, 2012. LÁPIZ SOBRE PAPEL 21 x 30 cm



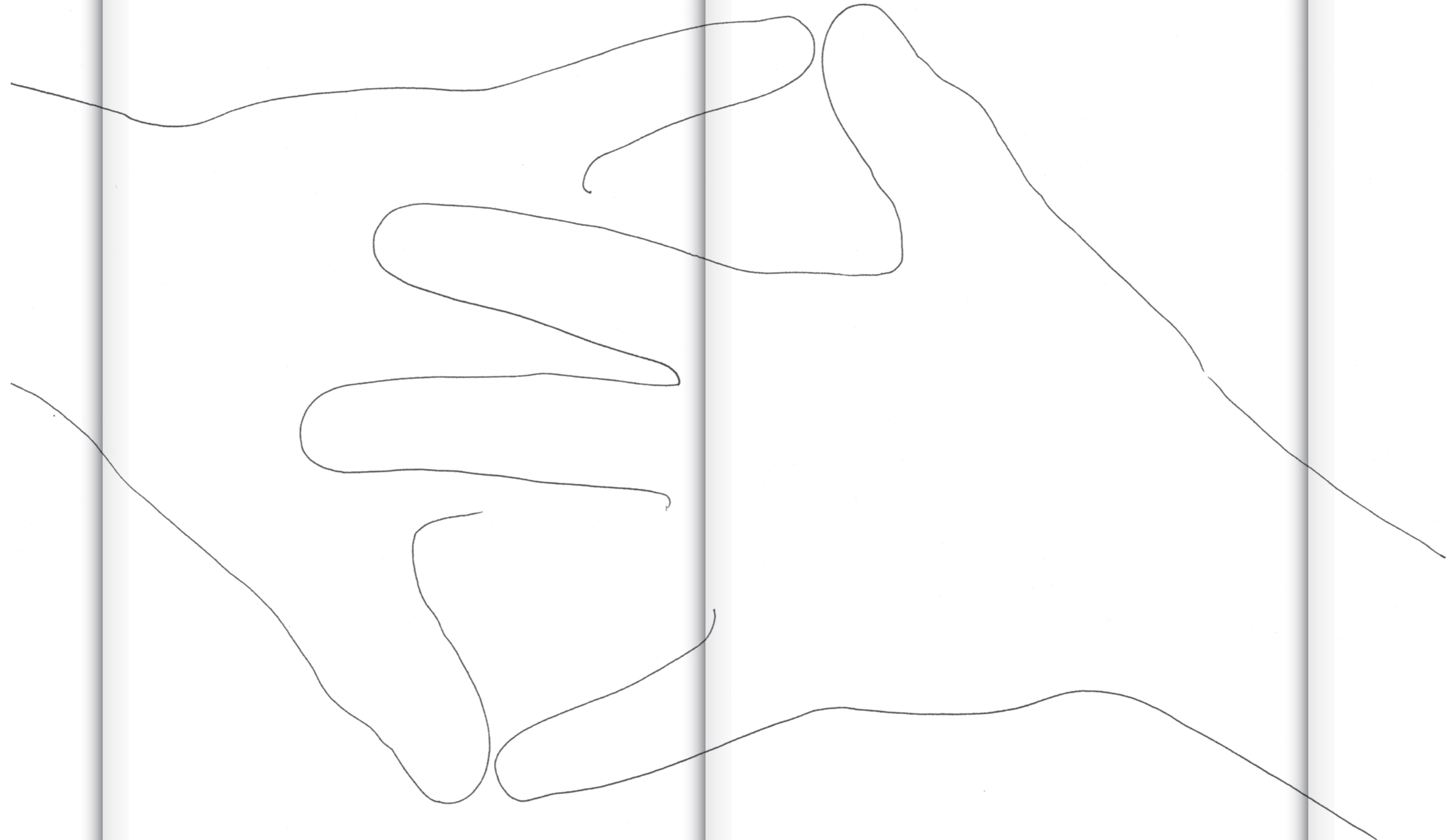
SERIE *MASTURBATORIOS*, 2011. LÁPIZ SOBRE PAPEL 21 x 30 cm



SERIE SIN TÍTULO, 2024. LÁPIZ SOBRE PAPEL 30 x 42 cm



SERIE SIN TÍTULO, 2012. LÁPIZ Y MARCADOR SOBRE PAPEL 21 x 30 cm



*Desde la frontera.*  
*Una introducción a Ojalá se derrumben las puertas*  
IT [Dalla frontiera.  
Un'introduzione a Ojalá se derrumben las puertas]  
ENG [From the Border.  
An Introduction to Ojalá se derrumben las puertas]  
Sofía Dourron

*La imaginación ecotectónica de Luciana Lamothe*  
IT [L'immaginazione ecotettonica di Luciana Lamothe]  
ENG [The Ecotectonic Imagination of Luciana Lamothe]  
Guadalupe Lucero y Noelia Billi

*Historia natural*  
IT [Storia Naturale]  
ENG [Natural History]  
Ana Llurba

*Biografía*  
IT [Biografia]  
ENG [Biography]  
Ana Inciarte





La presencia de la República Argentina en La Biennale di Venezia expresa el compromiso sostenido de nuestro país con la cultura y el desarrollo de sus artistas. La participación en la 60° Exposición Internacional de Arte viene a renovar ese contrato y a fortalecer el vínculo histórico que nuestro país mantiene con la Biennale. Argentina participa en este evento internacional desde 1922 y, desde 2012, cuenta con pabellón propio en el Arsenale di Venezia.

Acorde al lema definido por el curador Adriano Pedrosa, *Extranjeros en todas partes*, la República Argentina se honra en presentar la obra de Luciana Lamothe quien, con una mirada integradora, le permite a los espectadores vivir una experiencia única y transformadora, como le sucede a las personas cuando llegan a un nuevo y desconocido lugar. Es así como las esculturas que integran *Ojalá se derrumben las puertas* destacan por el uso de la madera en sus distintos estados y por una estructura realizada con andamios de hierro que, en perfecta unión, trabajan para lograr tensión y movimiento, peso y contrapeso, líneas curvas y rectas. En tal sentido, la obra permite el armado de múltiples recorridos que invitan al espectador a ser parte de la misma y a poner el cuerpo en movimiento para transitarla y sumergirse en la dualidad de un espacio que, si bien nos es ajeno y distinto, nos abraza la esperanza de pertenencia.

Dirección de Asuntos Culturales  
Cancillería Argentina



JAVIER MILEI  
Presidente de la República Argentina  
Presidente della Repubblica Argentina  
President of the Argentine Republic

DIANA ELENA MONDINO  
Ministro de Relaciones Exteriores,  
Comercio Internacional y Culto  
Ministro degli Affari Esteri,  
del Commercio Internazionale del Culto  
Minister of Foreign Affairs,  
International Trade and Worship

LEOPOLDO FRANCISCO SAHORES  
Secretario de Relaciones Exteriores  
Segretario degli Affari Esteri  
Secretary of Foreign Affairs

HÉCTOR MARCELO CIMA  
Secretario de Relaciones  
Económicas Internacionales  
Segretario delle Relazioni  
Economiche Internazionali  
Secretary for International  
Economic Relations

RAMIRO HERNÁN VELLOSO  
Subsecretario de Promoción para las  
Exportaciones, la Inversión,  
la Educación, la Ciencia y la Cultura  
Sottosegretario alla Promozione  
delle Esportazioni, degli Investimenti,  
dell'Istruzione, della Scienza e della Cultura  
Undersecretary for the Promotion of  
Exports, Investment,  
Education, Science and Culture



Agencia Argentina  
de Inversiones  
y Comercio Internacional



Embajada de la República Argentina  
en la República Italiana

60. Esposizione Internazionale d'arte-  
La Biennale di Venezia  
OJALÁ SE DERRUMBEN LAS PUERTAS

Organización  
Dirección de Asuntos Culturales  
del Ministerio de Relaciones Exteriores  
Comercio Internacional y Culto  
de la República Argentina

Comisaria  
ALEJANDRA PECORARO

Artista  
LUCIANA LAMOTHE

Curaduría  
SOFIA DOURRON

Coordinación general  
SEC. DENISE ANA PREGUICA BOZIC  
LIC. GUSTAVO DERFLER

EXHIBICIÓN

Curaduría  
Sofía Dourron

Producción general  
Silvia Badariotti

Asistencia general  
Ana Inciarte

Dirección  
de realización  
Nicolás Panasiuk

Realización  
en Venecia  
Santiago Belcic  
Pablo Brochero  
Ezequiel Castro

Realización  
en Buenos Aires  
Nicolás Dobrenky  
Tobías Mao  
Tequiana Tarrío

Asesoramiento  
estructural y planos  
Guillermo Mirochnic

Iluminación  
Verónica Alcoba

Realización  
audiovisual  
Sofía Jallinsky  
Juan Basovich Marínaro  
Palestra films  
Renata Juncadella

Edición de sonido  
Santiago Boada

Asesoría técnica  
audiovisual  
Blas Lamagni  
Águeda Sobico

Diseño gráfico  
Laura Escobar

60. ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE-  
LA BIENNALE DI VENEZIA  
OJALÁ SE ADERRUMBEN LAS PUERTAS

Título  
Martina Juncadella.  
Sobre un poema de  
Elba Fábregas

Renders  
para anteproyecto  
Gabriel Fortunato  
Chalabe

Programación web  
Juan Pinkus

LIBRO

Edición  
Sofía Dourron

Concepto y diseño  
Laura Escobar

Dibujos  
Luciana Lamothe

Textos  
Sofía Dourron  
Noelia Billi  
Guadalupe Lucero  
Ana Llubra  
Ana Inciarte

Corrección  
Julia Benseñor

Traducción inglés  
Ian Barnett

Traducción italiano  
Dirección de  
Asuntos Culturales  
Cancillería Argentina

Fotografía  
Renata Juncadella

Retoque fotográfico  
Francisco Frontalini

Impresión  
Akián Gráfica

AGRADECIMIENTOS  
Agradecemos:

El acompañamiento  
y los aportes de  
Ruth Benzacar  
Galería de Arte:  
Orly Benzacar y  
Mora Bacal

Galería Alberta Pane:  
Alberta Pane y  
Martina Gracis

Las donaciones de  
Isabel de Viel Castel  
Teresa Bulgheroni  
Erica Roberts  
Gabriel Guilligan  
Alec Oxenford

La especial  
colaboración de  
Esteban Deak

El apoyo de  
Cecilia Caballero  
Arte Contemporáneo  
José Luis Lorenzo  
Atilio Bugliotti  
Florencia Perotti  
Verónica Zoani  
Augusto Rodríguez  
Larreta

Ariel Sigal  
Diego Radivoy  
Sandra Hillar  
Alejandro Macfarlane  
Patricio Rotman  
Gabriel Werthein

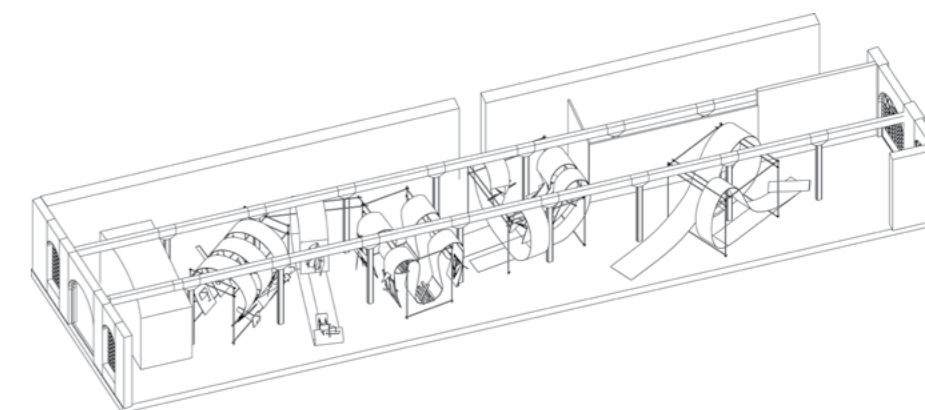
Roberto y  
Miriam Alvarez  
Andrés Brun y  
Juan José Cattaneo  
Fundación Corporación  
América

Luciano Pieruzzini  
Carolina Amaya  
Esteban Tedesco  
Álvaro Ruffner  
Alejandro Londero  
Adriana Rosenberg

Carolina Bachman  
Carlos Sánchez  
Vincente  
Raquel Montero  
Safía El Malqui  
Fundación Leo Werthein  
JT

La colaboración de  
Jonatan Alvarez  
Diego Arrigada  
Daniel Barrenechea  
Gabriel Bonavita  
Leo Chiappa  
Michele Codoni  
Marcelo Iannuccilli  
Irina Kirchuk  
Luis Mansur  
Guadalupe Molinelli  
Carlos Muñoz  
Centro Rental  
Guillermo Sotello  
Federico Soria  
Julio Suaya  
Néstor Urbietta  
Agustina Vizcarra

Luciana Lamothe  
agradece muy  
especialmente a  
Martina Juncadella,  
a sus hermanxs Ignacio  
Lamothe, Natalia  
Lamothe, Cristina  
Lamothe, Agustina  
Lamothe y a su madre  
Cristina Chillida



LUCIANA LAMOTHE OJALÁ SE DERRUMBEN LAS PUERTAS, 2024  
ARSENAL DI VENEZIA. PABELLÓN ARGENTINO



