Título

EL VACIADO DE LA HUELLA BELGA

Autor

CARLOS SUÁREZ

Lugar

Museo de Bellas Artes de Asturias

Inauguración / Clausura

14.04.2016 / 03.07.2016

Publicación

Contenidos

① Prólogo

② Textos..... Jaime Luis Martín / Javier Tudela

③ Obra (I)

④ Obra (II)

⑤ Obra (III)

⑥ Currículum +Créditos

Observaciones

.....

.....

.....

Número: ...../500

1 2 3 4 5 6

El vaciado de la huella belga, de Carlos Suárez, es el nuevo proyecto específico que acoge el Museo de Bellas Artes de Asturias dentro de su programación dedicada a explorar aspectos destacados del arte asturiano más reciente.

En esta ocasión, dicho proyecto traza una reflexión sobre distintas cuestiones relacionadas con la identidad, la historia, la memoria (tanto individual como colectiva, tanto local como global), los desplazamientos, la tensión del trabajo y el esfuerzo, etc., partiendo del empleo de uno de los dispositivos sobre los que se ha apoyado una parte importante de la creación en los últimos tiempos: el archivo. En este caso se trata del de la Real Compañía Asturiana de Minas, que ha servido a Carlos Suárez para realizar toda una serie de arqueologías y genealogías de la memoria, las cuales nos hablan del presente, pasado y futuro de nuestra región, así como también de nuestra propia condición.

Desde el Museo sólo nos resta agradecer a Asturiana de Zinc las facilidades prestadas en todo momento para la concreción de la exposición, incluyendo la cofinanciación de la misma. Y a Carlos Suárez el rigor, la profundidad conceptual y la resolución formal con que ha resuelto el proyecto.

Museo de Bellas Artes de Asturias

Siempre he considerado la memoria social como una poderosa herramienta contra la injusticia y la sinrazón. Por ello, no me faltan ocasiones para poner en alza su capacidad como elemento de cohesión ciudadana. Soy consciente de que en ocasiones los recuerdos pesan y espesan nuestro presente de la misma forma que lo hacen nuestras extremidades en una pesadilla, pero también dan perspectiva y evitan errores pasados.

La exposición del artista asturiano Carlos Suárez, *El vaciado de la huella belga,* es una búsqueda de la identidad colectiva mediante procesos de reconstrucción de la memoria, partiendo del archivo de la Real Compañía Asturiana de Minas. Porque a veces el cajón de la memoria es frágil o se desvanece, y nuestros archivos son reductos imbatibles de historia.

Siempre he creído en el poder mágico que tienen los objetos, no como un mero afán materialista, sino como conservadores de raíces, como congelador de nuestra historia. Porque el pasado es la raíz de un árbol que prospera en el presente y, a veces, es necesario hundir las manos en nuestra memoria para conocer por qué el árbol se seca o enverdece.

Somos una tierra de migraciones, de trabajo, de esfuerzo, de lucha y sacrificio colectivo. Pero nada es por casualidad. La orografía arisca que nos rodea, el cuidado del ganado y el cultivo de la tierra, la extracción del mineral en la boca de la mina, conforman el carácter de Asturias. El presente nubarrón que amenaza lluvia en nuestro campo, nos ha endurecido. Por eso hoy, cuando nos miramos las manos, descubrimos los callos de nuestros antepasados.

No seríamos los mismos sin nuestra historia porque, aunque duela, aunque a veces esté cargada de sufrimiento, es la nuestra. Es sobre la que hemos construido la tierra próspera y esperanzadora que somos hoy, y sobre la que sentaremos las bases de un mañana mejor. Pero siempre tienen que existir reductos de pasado, archivos como el de Carlos Suárez, huellas de otros que han caminado antes por el sendero y que, a modo de migas de pan, nos indican el camino por el que debemos transitar.

Si un día perdiéramos nuestra memoria, los objetos, los documentos, las imágenes, les contarán a los que vienen quiénes fuimos y la tierra que somos.

Genaro Alonso Megido

Consejero de Educación y Cultura
del Principado de Asturias

2

3

4

5

6

Los rastros espectrales pág. 3

Jaime Luis Martín

Arcontes, ficheros, correspondencia, cajas y archivos pág. 11

Javier Tudela

Los rastros espectrales

Jaime Luis Martín

La memoria y la identidad forman parte del último paisaje conceptual de Carlos Suárez, visualizándose desde hace una década en diferentes obras y trabajos teóricos, como en su tesis doctoral *Desplazamiento, frontera, memoria e identidad. Análisis desde el arte europeo actual y desde la experiencia práctica de la creación* (2014), en la que el propio artista señala que "la memoria, y el archivo como proceso para recuperar ésta, se establecen como sostén de la identidad perdida frente al desconcierto generado por los desplazamientos y la diáspora migratoria". Si en *Tierras de Koningsbos*[1](2008), que supuso una inflexión en su trayectoria, recuperaba las huellas de unos paisajes agrícolas en vías de extinción, en su propuesta *Promesas de Bucarest*, realizada para la muestra colectiva *Espacios de memoria* (2012) en la galería virtual Gloria Heldmound[2], reaccionaba frente a las amnesias colectivas reavivando los discursos acaecidos con los textos populistas del dictador rumano Nicolae Ceaucescu impresos sobre las fotografías del muro que rodean el *Palacio del Pueblo.*

Un paso más en este rastrear los escombros del pasado puede considerarse la muestra *No Memory. Cities in the world*, una serie de dípticos fotográficos en los que contraponía a

las ruinas industriales imágenes de Londres, Vigo, Madrid y Avilés, poniendo de manifiesto "desde el mismo título, su honda preocupación por la pérdida de la memoria ante la fugacidad acelerada de la historia reciente"[3], un temor que se materializaba en el apuntalamiento del techo de una zona del centro de arte ante un hipotético derrumbe. Y en *Rioters* (2013), instalación con la que participó en la exposición *Neste universo: un rumor simultâneo*[4], recuperaba documentación, mapas, fotografías e imágenes de los disturbios acaecidos en agosto de 2011 en los barrios periféricos de las ciudades de Londres, Manchester y Birmingham.

En los dos últimos años Carlos Suárez ha venido trabajando en el archivo de la Real Compañía Asturiana de Minas (RCAM), la primera gran empresa de industrialización asturiana situada en el valle de Arnao, en el Concejo de Castrillón, la cual presenta una triple casuística empresarial, según refiere Faustino Suárez Antuña[5]. Por un lado, arrastra características propias del Antiguo Régimen; por otro, adelanta pautas de la gran industria de finales de siglo XIX en Asturias y, finalmente, muestra un indiscutible carácter pionero. El emplazamiento de la empresa se debe a la proximidad de un yacimiento hullero costero explotado desde 1833 hasta 1905 por una sociedad formada por el banquero belga Nicolás Maximiliano Lescinne y los españoles J. M. Ferrer y F. Riera, que constituyeron la Real Compañía de Minas de Carbón, antecedente de la Société pour la production du zinc en Espagne, constituida en Bélgica en 1852 y germen de la RCAM.

En el fondo de aquella mina de Arnao, en una caseta que sirvió de refugio a la madre cuando le sorprendieron los dolores de parto, nació el hijo del guarda de herramientas del pozo. Este niño, al que "Mr. Jacobi, ingeniero alemán, director de la explotación, hombre letrado y no poco

bromista, comenzó a llamarle Plutón por haber nacido debajo de tierra"[6], simbolizaba un nuevo mundo, formado por palabras como proletariado, socialismo, huelga y revolución. Una clase social tan perdedora como la que venía a sustituir, los campesinos, a los que Armando Palacio Valdés, autor de la novela *La aldea perdida* en la que se relatan estos hechos, eleva a la categoría de héroes, considerándolos los últimos defensores de un universo conservador, católico y bucólico. Pocos años después, Walter Benjamin oponía a aquella historia que se asentaba en la tradición de los poderosos la tradición de los oprimidos, de los que no tienen nombre porque "es más difícil honrar la memoria de quienes no tienen nombre que la de las personas reconocidas [palabras tachadas: festejadas, sin que poetas y pensadores sean una excepción]. A la memoria de los sin nombre está dedicada la construcción histórica."[7]. Esta tarea constructiva exige bucear en archivos en los que "los conformistas de la historia nunca meten sus narices (o sus ojos)"[8].

Y Carlos Suárez ha metido la nariz y los ojos en el archivo de la RCAM, uno de los fondos mejor conservados de Asturias, interesándose por el proceso de recopilación y sistematización llevado a cabo por el archivero Alfonso García Rodríguez, cuya labor, a medio camino entre el romanticismo y la arqueología, ha logrado agrupar, identificar y clasificar, recorriendo como un *flâneur*, como un trapero, los edificios del complejo fabril, no sólo recuperando documentos relativos a las cuentas, a los resultados económicos y a la correspondencia hispano belga, herramientas y objetos, mobiliario y fotografías, sino también las huellas de los sin nombre, de los trabajadores que durante más de un siglo fueron dejando en las fichas que elaboraba la empresa con una exhaustiva minuciosidad, una valiosa información personal del productor.

En este archivo se conservan series documentales desde 1833 hasta los años setenta del siglo XX, si bien hallamos escrituras de propiedad y poderes desde 1729, con lagunas en torno a la Primera Guerra Mundial (1914-1918), las cuales permiten extraer un sistema discursivo espectral, "huella que remite siempre a otro cuya mirada no podríamos cruzar"[9].

Con la llegada del siglo XXI muchos artistas miraron hacia el archivo, que ya no interesa tanto "como dispositivo material, sino sobre todo como paradigma"[10], modelo abierto y privilegiado para explorar la construcción de otros discursos diferenciados de los oficiales, de los grandes relatos, para pensar otros modelos narrativos —como señala Anna Maria Guasch en *Arte y Archivo 1920-2010*[11]—, cuestionando la autoridad de la tradición y multiplicando los itinerarios del conocimiento. En este sentido, "hablaríamos de una nueva metodología que supone arrinconar los conceptos de *collage* y el fotomontaje que habían presidido la mayoría de las prácticas artísticas de las vanguardias y de las neovanguardias, en beneficio de nuevos conceptos como índice, serialidad, repetición, secuencia mecánica, inventario, monotonía serial y un trabajo con temas y conceptos singulares libres de toda progresión lineal"[12]. Pero el archivo ya no se entiende como una mirada melancólica al pasado sino como una forma de reactivar el presente. Más todavía, como "una cuestión de porvenir, la cuestión del porvenir mismo, la cuestión de una respuesta, de una promesa, de una responsabilidad para el mañana"[13].

En *El vaciado de la huella belga* Carlos Suárez se ocupa de los procesos de recuperación de la memoria —memorias de muerte—, para lo que se centra en el archivo de una empresa con un ecosistema histórico y social que excede cualquier límite y, por ende, sólo a través del fragmento puede

construirse el relato, una investigación abierta, una alusión a la arqueología con los restos materiales descontextualizados, una visión desjerarquizada e inestable. En este sentido la exposición, una instalación construida a partir de diferentes apropiaciones y elaboraciones configura una experiencia visual que nos revela la historia articulada en torno a un lenguaje de objetos, fotografías y texto, provenientes en su mayoría del Archivo de la Real Compañía Asturiana de Minas.

En el centro del patio de columnas, sobre una superficie cuadrangular negra, se dispone el texto en color rojo "Más de 80 Kilos transportable por dos trabajadores", que figuraba escrito en una de las placas que se distribuían por la fábrica como protocolo de seguridad. En la pieza, lo textual remite a lo social, a las duras condiciones de trabajo de la época. Como sucedía en la mayoría de las empresas a principios del pasado siglo, la patronal ejercía "una paternal y aparentemente dadivosa tutela de sus trabajadores, pero también capaz de mostrar una extremada dureza"[14]. Una de las posibles asociaciones con que puede relacionarse esta instalación —al descontextualizar la frase adquiere resonancias performativas— se establece con la obra de Santiago Sierra *El trabajo es la Dictadura* (2013), cuando el artista contrató a treinta parados, por el salario mínimo, para escribir la mencionada frase en un libro, propuesta que se alinea con su obra anterior *11 personas remuneradas para aprender una frase* (2001).

En el mismo patio se sitúa *El esplendor de las ciudades,* una maqueta de una ciudad imaginaria construida con ciento cincuenta y cinco tipos utilizados para imprimir los catálogos que la empresa distribuía para comercializar piezas decorativas destinadas a embellecer edificios, una obra que transforma el esfuerzo al que hace referencia la pieza central en una estética de estilo documental. Mientras, el

díptico fotográfico con la imagen de una casa rural belga asociada a la arquitectura de la fábrica de Arnao conecta ambas realidades por el material de construcción, el ladrillo, traduciendo dos paisajes diferentes —rural e industrial, belga e hispano— en un espacio de relaciones e influencias.

En la pared frontal de la sala de exposiciones, una acumulación de ciento sesenta cajas vacías de medidas variables ofrece un testimonio oculto que remite a la muerte. Estos contenedores, cajas de archivo, fabricadas en zinc, conservadas en perfectas condiciones, llevan serigrafiado el año y las palabras "cuentas" o "cartas", aludiendo a la documentación que contenían, la económica y la relativa a las relaciones laborales y empresariales. La instalación, de una gran potencia evocadora, lucha contra el olvido, relacionando la memoria y los procesos existenciales de finitud, el miedo al borrado, a la desaparición. La pieza *Dactilogramas*, situada en uno de los muros laterales de la sala, se compone a su vez de setenta y dos imágenes correspondientes a las huellas dactilares extraídas de las fichas identificativas de los trabajadores, un listado abstracto de los obreros —que pueden ser mi padre o mi abuelo, productores de zinc durante más de cincuenta años en la empresa, o cualquiera de sus compañeros—, pues el panel de huellas se revela como un homenaje colectivo, se transforma, en el interior del museo, en una reliquia. En estas piezas resuenan los ecos de Christian Boltanski enfebrecido por el archivo, o de Hanne Darboven en su interés por el paso del tiempo, que numera como listados en sus composiciones. Pero el relato continúa en una fotografía realizada en el mismo archivo de la RCAM, la cual reproduce dos ficheros de madera con sus correspondientes fichas, invitando a pensar en las clasificaciones y en las prácticas archivísticas.

Con esta exposición, Carlos Suárez ahonda en la memoria que ha surgido en los últimos años como "una preocupación central de la cultura y la política de las sociedades occidentales"[15], en el pasado de un territorio, en la identidad de una comunidad, de una geografía industrial, trayendo al presente los rastros espectrales, las huellas belgas que como fantasmas de la historia nunca mueren y retornan siempre al futuro.

Notas

1. Muestra itinerante realizada por Asturias en 2008 con motivo de la obtención del Premio del XXXVIII Certamen Nacional de Arte de Luarca. Véase Jaime Luis Martín, *Tierras de Koningsbos*, Luarca, Ayuntamiento de Valdés, 2008.

2. Véase http://gloriaheldmound.org. Consulta: 3/4/2016.

3. Abel H. Pozuelo, "Sostennos. Memoria en el alud", en *No Memory. Cities in the world*, Avilés, CMAE, Ayuntamiento de Avilés, 2013, p. 6.

4. VVAA. *Neste Universo: un rumor simultâneo*, Vila do Conde, Centro de Memoria Vila do Conde, 2014.

5. Faustino Suárez Antuña, *Arnao. Análisis geográfico y patrimonio industrial*, Colección La herencia recuperada, Gijón, Ed. CICEES, 2003.

6. Armando Palacio Valdés, *La aldea perdida*, Asturias, Ayuntamiento de Laviana, 2005, p. 186.

7. Walter Benjamin, "Paralipómenos y variantes de las «Tesis sobre el concepto de historia»", en *Escritos franceses*, Buenos Aires, Amorrortu, 2012, p. 405.

8. Georges Didi-Huberman, "Hacer sensible" en *¿Qué es el pueblo?*, Madrid, Casus-Belli, 2014, p. 89.

9. Jacques Derrida, *Mal de archivo: una impresión freudiana*, Madrid, Trotta, 1997, p. 92.

10. Jorge Luis Marzo y Patricia Mayayo, *Arte en España (1939-2015) Ideas y prácticas políticas*, Madrid, Cátedra, 2015, p. 796.

11. Anna María Guasch, *Arte y Archivo 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*, Madrid, Akal, 2011.

12. Anna María Guasch, "Los Lugares de la Memoria: El Arte de Archivar y Recordar", *Passatges del segle XX*, Barcelona, Revista d'art, n.º 5, 2005, pp. 165-166.

13. Jacques Derrida, *Mal de archivo..., op. cit.*, p. 44.

14. Jorge Muñiz Sánchez, "Paternalismo y construcción social del espacio en el poblado de Arnao (ASTURIAS) 1855-1937", *Scripta nova revista electrónica de geografía y ciencias sociales*, Universidad de Barcelona, vol. XI, n.º 249, 1 de octubre de 2007 http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-249.htm, Consulta: 2/4/2016.

15. Andreas Huyssen, *En busca del futuro perdido*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 13.

Arcontes, ficheros, correspondencia, cajas y archivos

Javier Tudela

La construcción del archivo

¿Qué te han preguntado? ¿Quién te ha preguntado? ¿Dónde y en qué circunstancias te lo han preguntado? ¿Por qué a ti? Y tú ¿qué les has dicho? ¿Dónde está la información que les has dado? Cada ficha, cada carta cuenta una historia; todas juntas nos dan la excusa para la Historia. Un archivo es singular, lo archivado es plural. Nos avisa Derrida[1].

Un archivo —hoy hablaríamos de un banco de datos o de una base de datos— es semejante a una colección de informaciones referidas a un mismo asunto y que han sido buscadas o construidas para disponer de elementos de comparación en relación a diferentes parámetros. La primera hipótesis que manejamos sobre el archivo y la tarea del archivero coleccionista consiste en señalar el hecho de que preguntar sobre cualquier asunto de forma sistemática y reiterada, clasificar y guardar la información obtenida no es un acto inocente que no tenga consecuencias. Porque sabemos que un archivo se construye y que su eficacia se consigue con la obstinación en la pregunta machaconamente repetida una y otra vez. Porque sabemos que los parámetros de un banco de datos, las preguntas de cada caso, de cada ficha se determinan conforme

a unos criterios y objetivos establecidos previamente, y que las respuestas se ordenan y clasifican conforme a unos valores. Sabemos que un archivo se confía a alguien que lo guardará celosamente y que su acceso se abre o se cierra —según a quién— para extraer datos de cara a la toma de decisiones en procesos no necesariamente compatibles con los deseos de las personas que han facilitado la información.

En un archivo no cabe la inocencia ni la improvisación. Necesita un lugar y un control de acceso. *Memoria* y *abrigo*. Nos avisa Derrida[2].

Los arcontes y la historia

> *A los ciudadanos que ostentaban y significaban de este modo el poder político se les reconocía el derecho de hacer o de representar la ley. Habida cuenta de su autoridad públicamente así reconocida, es en su casa entonces, en ese* lugar *que es su casa (casa privada, casa familiar o casa oficial), donde se depositan los documentos oficiales. Los arcontes son ante todo sus guardianes. No solo aseguran la seguridad física del depósito y del soporte sino que también se les concede el derecho y la competencia hermenéuticos. Tienen el poder de* interpretar *los archivos. Confiados en depósito a tales arcontes, estos documentos dicen en efecto la ley: recuerdan la ley y llaman a cumplir la ley. Para estar así guardada, a la jurisdicción de este decir la ley le hacía falta a la vez un guardián y una localización. Ni siquiera en su custodia o en su tradición hermenéutica podían prescindir los archivos de soporte ni residencia*[3].

Los arcontes tienen acceso al lugar y al soporte del archivo; tienen las llaves y las claves y además son los intérpretes legítimos. Los arcontes tienen autoridad: unifican,

identifican, clasifican y este —poder arcóntico— va de la mano del —poder de consignación—. La consignación supone sumar a estas atribuciones la articulación, la reunión de los signos. Nos avisa Derrida.

Hoy valoramos como un tesoro las bases de datos y buscamos antídotos a la gula de las tecnologías y de los mercenarios que piden, roban, acumulan nuestra información, a su avaricia, a su ruido ensordecedor, a su poder sin cortapisas. Los metadatos, su clasificación y su orden esperan la orden de búsqueda del mejor postor. Por eso hoy valoramos la actividad política de la regulación de los archivos y hacemos leyes sobre la memoria y la historia, sobre su control e interpretación, sobre las relaciones entre lo secreto y lo no-secreto, entre lo público y lo privado, sobre los derechos de propiedad y de imagen, sobre el derecho al acceso, reproducción y publicación, borrado y rectificación, de nuestras historias.

Los arcontes tienen el poder de contar historias, de interpretarlas y de reunirlas; y esto ya supone un cambio de escala de actuación: la consignación posibilita el poder de contar la Historia. Ni en la construcción del archivo ni en la construcción de la Historia caben la inocencia o la improvisación. La construcción del archivo hace posible la construcción de la memoria e identidad; y la hace posible no a la manera de la Historia, sino a la manera del archivo: un archivo es un instrumento que se construye sistemáticamente, con determinación y conforme a unos criterios. Un archivo se construye conscientemente y su construcción es consciente desde la consciencia de quien pregunta; se clasifica atendiendo a unos datos que implican una jerarquía de valores —los valores de quien pregunta- y se restringe o permite su acceso de forma discrecional, supone una reserva

y significa un control sobre el uso de la información que contiene —el control de quien pregunta—. La construcción de un archivo es un acto político. La construcción de la Historia no lo es menos.

Artista como agente de transformación de la realidad

Carlos Suárez en *El vaciado de la huella belga* no oculta sus intenciones: accede al archivo de la Real Compañía Asturiana de Minas en Arnao, pone en jaque la memoria y nos conduce por los vericuetos por los que la identidad y la Historia se construyen. Carlos Suárez excava el pasado de su paisaje industrial y nos lo trae al presente. Recorre la distancia entre Asturias y Bélgica en los viajes de ida y vuelta de la correspondencia de la empresa, en los dimes y diretes de las notificaciones comerciales, en los balances contables y en las huellas de las arquitecturas que se repiten en los dos lados del viaje. La relación entre la población de trabajadores, la dirección y la sociedad que los acoge posibilita muchos intercambios y deja rastro incluso en el catálogo de soluciones arquitectónicas mediante el empleo del zinc. Carlos Suárez recorre la distancia entre los empresarios-colonos[4] y los trabajadores fichados en cada dato, cada fotografía y cada huella del archivo de la colección de los recursos humanos.

—¿Qué te han preguntado? Y tú ¿qué les has dicho? ¿Y qué te han dicho?
—que más adelante ya me dirán algo.

El archivo es perverso como un embudo que se estrecha y acelera en la entrada y se exhibe natural al recoger la información; se muestra tan natural como la ley de la gravedad

y los datos caen por su peso. Sin embargo es un artificio tan transparente en una dirección como opaco en otra.

Carlos Suárez reconstruye el archivo desactivado de su capacidad de reunir respuestas; cajas vacías activadas en su capacidad de hacer nuevas preguntas. Donde el arconte localiza y guarda, Carlos Suárez descontextualiza y expone. Donde el arconte reúne, Carlos Suárez disgrega. Donde el arconte interpreta, Carlos Suárez nos sitúa ante un espejo. Donde el arconte posibilita la Historia, Carlos Suárez posibilita la pregunta por la Historia y la pregunta por la Ley: *Más de 80 Kilos. Transportable por dos trabajadores.* Y nos pone al corriente de las reglas de juego del arconte.

El artista es consciente de su oficio, nos interpela, nos cuestiona en su pregunta. El artista es consciente de su papel de agente que construye imágenes del mundo e interviene en la apariencia y en el funcionamiento de las cosas y de las ideas. El artista es consciente de su poder de transformación y de su tarea al detectar y señalar las fisuras de la realidad. Carlos Suárez, al atrancar con su pie la puerta del arconte, facilita que en algún momento, él mismo, otra u otras personas puedan rehacer su camino, construir otros archivos, incluso cambiar la historia y la realidad.

Notas

1. De la lectura de Jacques Derrida, *Mal de archivo: una impresión freudiana,* Madrid, Trotta, 1997, hemos tomado prestadas muchas de las claves que aparecen de forma recurrente a lo largo de nuestro texto.

2. Jacques Derrida, *Mal de archivo..., op. cit.*

3. *Ibídem,* p. 10.

4. La participación financiera de Bélgica en la empresa minera no era en principio la mejor solución para los nativos asturianos, habida cuenta de la experiencia colonial belga en el centro de África en su interés por otra materia prima, el caucho, recogida con métodos brutales y esclavistas. Sin embargo, en el escenario que nos ocupa, la dureza de las condiciones laborales de los trabajadores se va a contrarrestar con la introducción de mejoras sociales fruto del paternalismo empresarial que generará avances y transformaciones de la sociedad asturiana.

3

4

5

6

INSTALACIÓN CAJAS

2016

Ciento sesenta cajas originales fabricadas en zinc.

340 × 1.000 × 50 cm aprox.

Procedencia:
Archivo de la Real Compañía de Minas (Arnao, Asturias).

CARTAS 1912
CUENTAS 1938
1948
CARTAS 1889
CUENTAS 1874
1941
19
1947
CUENTAS 1937
1944
CUENTAS 1923
CUENTAS 1896
CARTAS 1910
CAIRTAS 1919
CARTAS 1875
1949
CARTAS 1909
1953
1951
CUENTAS 1934
CARTAS 1920
CARTAS 1897
CUENTAS 1935
CARTAS 1869
CUENTAS 1875
CUENTAS 1897
1946
CUENTAS 1871
CUENTAS 1912
CUENTAS 1920
1954
CARTAS 1921
CARTAS 1873
CARTAS 1876
CUENTAS 1934
1945
CUENTAS 1872
CUENTAS 1932
CARTAS 1872
1940
CUENTAS 1885
CUENTAS 1935
CUENTAS 1899
1951
CUENTAS 1869
CUENTAS 1930
CARTAS 1913
1944
CUENTAS 1911
CUENTAS 1916
CUENTAS 1930
CARTAS 1914
CARTAS 1903
CUENTAS 1884
1943
CARTAS 1870
CUENTAS 1878
CUENTAS 1936
CUENTAS 1881
CARTAS 1879
1939
CARTAS 1878
1940
1952
CUENTAS 1931
CUENTAS 1926
CARTAS 1896
CUENTAS 1925
CUENTAS 1909
CUENTAS 1880
CARTAS 1923
CUENTAS 1902
1952
1947
CUENTAS 1932
CUENTAS 1888
CUENTAS 1898
1950
CUENTAS 1877
1946
CUENTAS 1883
CUENTAS 1870
CUENTAS 1908
CUENTAS 1921
CUENTAS 1917
CARTAS 1885
CARTAS 1924
CUENTAS 1887
CARTAS 1871
CUENTAS 1891
1929
1950
CARTAS 1907
CARTAS 1884
1948
CARTAS 1904
CARTAS 1905
CUENTAS 1882
CUENTAS 1900
CARTAS 1874
CUENTAS 1904
CARTAS 1925
CUENTAS 1879
CUENTAS 1919
CUENTAS 1926
CUENTAS 1903
CARTAS 1911
CUENTAS 1886
CUENTAS 1936
CARTAS 1906
1954
CARTAS 1880
CUENTAS 1876
CARTAS 1888
CUENTAS 1928
CARTAS 1882
CUENTAS 1905
CUENTAS 1938
CUENTAS 1927
CUENTAS 1873
CUENTAS 1933
CARTAS 1916
CARTAS 1898
CUENTAS 1924
CUENTAS 1914
CUENTAS 1890
CARTAS 1908
CARTAS 1890
1937
CARTAS 1877
1949
CARTAS 1891
CARTAS 1883
CARTAS 1887
CUENTAS 1906
CARTAS 1881
1945
CUENTAS 1928
CUENTAS 1927
CUENTAS 1929
CARTAS 1922
CUENTAS 1931
CUENTAS 1922
CUENTAS 1910
CARTAS 1902
CUENTAS 1907
CUENTAS 1933
CARTAS 1886
CARTAS 1900
CUENTAS 1901
CARTAS 1901

Exposiciones
Temporales
1947
CUENTAS
1937
1946
CUENTAS
1871
1897
1930
CARTAS
1913
CUENTAS
1869
1952
CUENTAS
1926
CARTAS
1874
CUENTAS
1904
CUENTAS
1873
CUENTAS
1933
CARTAS
1916
CUENTAS
1927
CUENTAS
1929

X
4

CARTAS
1876
CUENTAS
1884
1943
1952
1947
CUENTAS
1902
CARTAS
1871
CUENTAS
1891
1929
CUENTAS
1886
CARTAS
1906
1954

4

5

6

INSTALACIÓN

DACTILOGRAMAS

2016

Setenta y dos fotografías correspondientes a las huellas dactilares extraídas de las fichas identificativas de los trabajadores.

328 × 279 cm

Procedencia:
Archivo de la Real Compañía de Minas (Arnao, Asturias).

FOTOGRAFÍA

2016

Fotografía de un archivo de fichas de trabajadores.

150 × 100 cm

Impresión lambda sobre dibond de aluminio.

DACTILOGRAMA
PULGAR
MEDIO
MEÑIQUE

CUENTAS 1896
CUENTAS 1912
CUENTAS 1920
CUENTAS 1911
CUENTAS 1916
CARTAS 1896
CUENTAS 1925
CUENTAS 1909
CUENTAS 1908
CUENTAS 1921
CUENTAS 1917
CUENTAS 1879
CUENTAS 1919
CUENTAS 1926
CUENTAS 1924
CUENTAS 1914
CUENTAS 1910

CARTAS 1909
1953
1951
1932
CUENTAS 1872
1945
CARTAS 1870
CUENTAS 1878
CUENTAS 1888
CARTAS 1907
CARTAS 1880
CUENTAS 1876
CARTAS 1891
CARTAS 1883
CUENTAS 1901
CARTAS 1901
CARTAS 1876
CUENTAS 1884
1952
1947
1929
1950
CARTAS 1906
1949
CARTAS 1886
CUENTAS 1907

5

6

43-194
191
226

El esplendor de las ciudades,
2016

240 × 80 × 30 cm

Madera y zinc

Ciento cincuenta y cinco tipos que sirvieron para imprimir los catálogos que la empresa distribuía para comercializar piezas decorativas destinadas a los edificios y que formaron parte del *imaginarium* de las ciudades.

Procedencia:
Archivo de la Real Compañía de Minas (Arnao, Asturias).

16-172
2-128
R.802

Pieza central

Más de 80 Kilos transportable por dos trabajadores, 2016

512 × 512 × 20 cm

Texto extraído de una de las placas correspondientes al protocolo de seguridad. Archivo de la Real Compañía de Minas (Arnao, Asturias).

CARLOS SUÁREZ
MAS DE 80 KILOS
TRANSPORTABLE
POR DOS
TRABAJADORES

MÁS DE 80
TRANSPORTAB
POR DOS
TRABAJADORE

Díptico, 2016

300 × 100 cm

Fotografía.
Impresión lambda sobre
dibond de aluminio.

CRÉDITOS

EXPOSICIÓN

Comisario:
Alfonso Palacio

Supervisión de estructuras e instalaciones:
José Carlos González Zazo

Registro:
Paula Lafuente Gil

Montaje:
Equipo del Museo de Bellas Artes de Asturias

Rotulación texto plataforma:
Avelino García

Montaje plataforma:
Atema S.L.

Transportes:
M. Muñiz

Piezas en depósito:
Archivo de la Real Compañía de Minas de Arnao (Castrillón)

CATÁLOGO

Diseño:
Manuel Fernández (MF)

Textos:
Jaime Luis Martín
Javier Tudela

Fotografías:
José Ferrero
Carlos Suárez (carpeta 2)

Imprenta:
La Versal

© de los textos y fotografías:
Sus autores

ISBN: 978-84-608-8510-8

DL: AS 01917-2016

Colabora:

Asturiana de Zinc, S.A.U.
UNA COMPAÑÍA GLENCORE

CARLOS SUÁREZ

Avilés, 1969 / Doctor en Bellas Artes por la Universidad de Vigo, 2015 / Licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Salamanca, 1992.

EXPOSICIONES INDIVIDUALES

1993
Obra Gráfica. Casa Municipal de Cultura de Avilés.

1997
El arte es lo que no ves. Casa Municipal de Cultura de Castrillón.

1998
Obra Gráfica y Arquitectura. Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia, La Coruña.

1999
Paisaje íntimo. Sala Borrón. Itinerante. Consejería de Cultura del Principado de Asturias, Oviedo.

2000
Mi país. Sala1. Centro de Cultura Antiguo Instituto de Gijón y Casa de Cultura de La Caridad.

2001
El bosque encantado. Casa Municipal de Cultura de Avilés.

2002
Escenas de cine mudo. Sala Cajastur. Mieres y Avilés.

2003
... a la sombra. Galería Amaga, Avilés.

2004
Mares de otro mundo. Galería Almirante. Madrid.

Espacio-Horizonte. Galería Carmen de la Calle. Jerez.

2008
Paraísos artificiales. Galería Vértice. Oviedo.

Tierras de Koningsbos. Sala Álvaro Delgado Luarca. Delegación Principado de Asturias en Madrid. CAMCO, Oviedo.

2011
Ciudad Satélite. Galería Adriana Suárez. Gijón.

2013
No memory. Cities in the world. CMAE, Avilés.

2015
Timeless city. Factoría Cultural, Avilés.

2016
El vaciado de la huella belga. Museo de Bellas Artes de Asturias. Oviedo.

Obra en colecciones y entidades: CAB, Centro de Arte Contemporáneo Caja Burgos / Frans Masereel Centrum. Kasterlee, Bélgica / Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo / Biblioteca Nacional, Madrid / Colección Afinsa, Madrid / Fundación Príncipe de Asturias, Oviedo / Colección Cajastur, Oviedo / Ayuntamiento de Avilés / Hotel NH Palacio de Ferrera, Avilés.

Obra en espacios públicos: *El bosque encantado.* Estación de Autobuses de Avilés. Aplicación de la obra gráfica al entorno urbano.

EXPOSICIONES COLECTIVAS

1991
Jóvenes Ilustradores Europeos. Itinerante: París, Luxemburgo, Bruselas, Arras, Salamanca.

1994
Premio Nacional de Grabado. Calcografía Nacional. Itinerante: Madrid, Bilbao, Zaragoza, La Coruña.

Premio Nacional de Grabado de Marbella. Museo Nacional de Grabado. Marbella.

De Buena Estampa. Grabadores Asturianos. Itinerante: Asturias, Francia.

1995
Premio Nacional de Grabado. Calcografía Nacional. Itinerante: Madrid, Málaga, Salamanca, Valencia.

Bienal Internacional Julio Prieto Nespereira. Itinerante: Orense, Caracas, Sao Paulo.

1998
Obra Gráfica en Asturias. Frans Masereel Centrum. Bélgica. Itinerante por España.

La playa y sus ecos. Casa Municipal de Cultura. Castrillón.

1999
XXX Certamen Nacional de Arte de Luarca.

2000
Premio Nicanor Piñole de Pintura. Casa de Cultura. Sotrondio.

XXXI Certamen Nacional de Arte de Luarca. Itinerante.

Muestra Regional de Artes Plásticas de Asturias. Sala Borrón. Oviedo. Itinerante.

IX Bienal de Arte Ciudad de Oviedo.

I Bienal La Pintura y el Mar. Salinas, Castrillón.

2001
XXXII Certamen Nacional de Arte de Luarca.

Interart. Feria Internacional de Arte de Valencia. Galería Amaga, Avilés.

XI Bienal Nacional de Pintura "La Carbonera". Sama de Langreo.

I Premio de Pintura Junta General del Principado de Asturias. Oviedo.

Faustino Ruiz-Carlos Suárez. Sala El Corte Inglés. Oviedo y Gijón.

2002
Premio Internacional de Pintura FLC. CAMCO, Oviedo.

XXXIII Certamen Nacional de Arte de Luarca. Itinerante.

Cien x Cien. Galería Almirante. Madrid.

Fira de Barcelona. Galería Amaga, Barcelona.

Interart. Feria Internacional de Arte de Valencia. Galería Amaga, Avilés.

Obra Gráfica en Europa. Frans Maserel Centrum, Bélgica.

2003
ARCO 03. Galería Almirante. Madrid.

Premio Nacional de Grabado. Calcografía Nacional. Madrid, Artium, Vitoria, Fundación Rodríguez Acosta.

De tal Arte tal Astilla. Museo Barjola, Gijón.

ARTESANTANDER 03. Galería Almirante, Madrid.

Premio Internacional de Pintura FLC. CAMCO, Oviedo.

XXXIV Certamen Nacional de Arte de Luarca. Itinerante.

Feria de Arte Contemporáneo de Sevilla. Galería Almirante, Madrid.

Blanco y Azul. CMAE, Avilés y Chapelle des Franciscains. Saint-Nazaire, Francia.

2004
ARCO 04. Galería Almirante, Madrid.

MACO 04. Feria de Arte Contemporáneo de México, México D.F.

ARTESANTANDER 04. Galería Almirante, Madrid.

2005
Pintores Asturianos. Galería Gema Llamazares, Gijón.

2006
XXXVII Certamen Nacional de Arte de Luarca. Itinerante.

2007
Grabado Asturiano Contemporáneo. Palacio de Revillagigedo y Centre de le Gravure et de l'Image Imprimée de la Louvière, Bélgica.

2011
Migraciones pictóricas. Sala Banco Herrero-Consejería de Cultura. Oviedo.

2012
JUST MADRID 2012. Galería Adriana Suárez, Madrid.

2013
Close. Galería Vértice, Oviedo.

6 propuestas para ocupar un espacio. Pazo Torrado, Cambados.

Espacio de memoria. Galería virtual Gloria Helmound.

Neste Universo. Un rumor simultâneo. Centro da memoria. Vila do Conde, Portugal.

2014
Neste Momento. Fundación RAC. Pontevedra.

2015
A través del espejo: 25 años de arte joven en Asturias. Sala Banco Sabadell-Herrero, Oviedo, Centro de Cultura Antiguo Instituto, Gijón y Valey, Piedras Blancas.

2016
Intersticios: Espazos entre Arte e Arquitectura. Escuela de Arquitectura. Universidad de Minho. Guimaraes, Portugal.

INVESTIGACIÓN Y ESTANCIAS DE TRABAJO

2014-2016 > *Desplazamiento, frontera, memoria e identidad. Análisis desde el arte europeo actual y desde la experiencia de la creación.* Tesis Doctoral. Universidad de Vigo, 2015

2012-2014 > Grupo de investigación: *MODO. Modos de conocimiento artístico.* Facultad de Bellas Artes. Universidad de Vigo / *Manifiesto Ibérico: La investigación artística en un contexto en crisis.* Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Valencia, 2013.

1999, 2002, 2004 y 2007 > Estancias de trabajo e investigación en Frans Masereel Centrum de Kasterlee, Bélgica. *Obra gráfica, arte y territorio. Documentación, producción y conclusiones artísticas a partir del contexto.*

Gobierno del Principado de Asturias

OVIEDO.es
AYUNTAMIENTO

MUSEO DE BELLAS ARTES DE ASTURIAS