U

M

B

R

A

Manuel Minch

umbra.

Pilar Fatás y Sofía Cuadrado
Museo Nacional y Centro de Investigación de Altamira

Desde hace una década, el Museo Nacional y Centro de Investigación de Altamira ha fomentado la colaboración con creadores contemporáneos, generando nuevas miradas hacia el patrimonio de Altamira. En los últimos cinco años, una de sus líneas de trabajo se ha fortalecido a través de la alianza con la Galería Juan Silió, que ha dado lugar a la presentación anual de un proyecto *site-specific* en una exposición temporal. En cada edición, los y las artistas han elegido alguno de los valores de Altamira, reinterpretándolo a través de sus lenguajes plásticos únicos y personales.

Aunque en un principio esta propuesta pudo haber sido vista como una apuesta audaz, generando un efecto de extrañamiento en los visitantes, su objetivo era reforzar el vínculo artístico entre el arte paleolítico y el arte contemporáneo. Un vínculo que, además, tiene una base histórica, como lo demuestra la relación de la Escuela de Altamira, a finales de los años 40 del siglo pasado, con la cueva de Altamira. Hoy en día, esta línea de trabajo está plenamente consolidada y es ampliamente reconocida tanto por los visitantes como por los agentes culturales. Asimismo, se ha integrado perfectamente con una de las líneas estratégicas de los Museos Estatales: promover la creación contemporánea en museos con colecciones históricas.

En *umbra*. Manuel Minch establece un diálogo con el patrimonio natural y cultural de Altamira, abordado desde una perspectiva sensorial y cognitiva. En su propuesta, se enfoca en el reconocimiento y cuestionamiento de la arqueología, así como en el carácter clasificatorio inherente al pensamiento científico. En lugar de desenterrar, identificar y asignar un significado, Minch opta por enterrar, velar y sellar. De esta forma, su trabajo escapa a las categorías rígidas o previamente aprobadas, invitando al espectador a una experiencia más libre, tanto en el acto de observar como en el de intuir. Así, la capacidad de identificar los elementos presentados de manera velada y translúcida se convierte en una experiencia propia del espectador. Los objetos, atrapados en esa zona más oscura de la sombra —la *umbra*— permanecen sellados, sin ser revelados por completo. No se les otorga un significado predefinido ni un conocimiento adicional; en cambio, se establece una comunicación directa entre el objeto y el espectador, entre la experiencia de observar y el proceso de descubrir formas, texturas, fragmentos minerales y restos vegetales del entorno de Altamira, mediada por la mirada y el gesto artístico de Manuel Minch.



Velar para ver

Santiago Mazarrasa

Imaginen un objeto cualquiera, uno que no reconocen, un material cualquiera contenido en una forma que se resiste a ser definida. Hasta que no lo nombren ese objeto no es nada, apenas existe. Imaginen otro objeto a una distancia prudencial del anterior, otra forma, otra materia, otra masa cualquiera. Hasta que no la nombren, no existe ninguna relación entre ambos. ¿Quién, entre todos los observadores anónimos y mudos, posee la prerrogativa de darle un nombre a aquello que aún no lo tiene? Todos y ninguno, puesto que poner nombres a las cosas es una tarea paradójicamente anónima. Todo nombre es, además, fruto de un desarrollo histórico. Eso sí: cuanto más lejano, menos rastreable, como una huella que se borra con el tiempo.

Imaginen ahora que ambos objetos existen, que tienen nombre, que se ha llegado a un acuerdo para dárselo, que ese acuerdo es convencional, de todos y de ninguno, y que sobrevive inmutable a las estaciones del año, a los años, a las edades y a las eras. Ambos objetos y la relación que han establecido tienen, por fin, un significado que puede ser transmitido, matizado, discutido y, finalmente, rechazado. En pocas palabras, existe, por fin, conocimiento: el objeto ya no está mudo, ya no está solo, ahora convive con multitud de formas, todas definidas, todas significantes, todas ordenadas, dispuestas sistemáticamente a la luz de un lenguaje claro. Si este haz de relaciones se transmite con éxito y sobrevive se convierte en ciencia, la que hace el pasado comprensible, al presente progresivo y al futuro predecible.

Tan incontestable es el éxito de este lenguaje universal que, como suele ocurrir con el éxito, acaba por olvidar su origen: una mirada de asombro, una interrogación sin respuesta, un primerísimo diálogo entre lo mirado y quien lo mira. Así, forzando la amnesia, la ciencia impone interpretaciones, dirige las preguntas y señala la dirección correcta de las respuestas. Y lo hace porque el sujeto que conoce comparte con sus semejantes las mismas categorías. Si no, no sería posible que la cera fuera la misma cera después de haberse derretido, de haberse esfumado, de haber inaugurado, con Descartes, un método de conocimiento universalmente válido.

No es casualidad, o si lo es no lo parece, que la cera sea el material protagonista de esta exposición. Esta vez, sin embargo, no ilumina ningún método ni allana el camino de ningún descubrimiento. Esta vez, la cera oculta los hallazgos, revierte el proceso. El gesto del artista es claro: de vuelta a la sombra, los objetos catalogados se vuelven desconocidos, como los contornos que se difuminan detrás de una niebla. El gesto, insisto, es claro: devuelve el objeto a su origen sin nombre, al asombro y a la pregunta primera y, por lo tanto, a la posibilidad de un nuevo diálogo entre observador y objeto observado.

Sin la mediación de un sistema establecido de signos, conceptos y categorías, las posibilidades de interpretación se multiplican, una apertura hermenéutica que es más propia de la experiencia estética que de la razón disciplinada de las ciencias. El mérito se encuentra, aquí, enterrado: bajo capas nuevas, el objeto de conocimiento, descrito, catalogado, concreto y unívoco, deviene, por voluntad del artista, obra de arte, única, abierta y polisémica. Qué clase de conocimiento ofrece esta nueva obra-objeto dependerá de quien la contemple. Será un asunto privado, anónimo y, sin embargo, real.





El escéptico ante un discurso.

Álvaro Porras

El *Mea Culpa* de Émile Cartailhac se expresó dos veces: primero, en el paradigmático artículo publicado en la revista *L'Anthropologie* de 1902, donde la retractación adoptó un tono exculpatorio; y después, en la intimidad doméstica, al calor de una mesa camilla en la casa de María Sanz de Sautuola, cuando quien había juzgado con dureza no pudo sostener la mirada a quien había sepultado a su padre bajo el estigma de la impostura y el descrédito. Ambos episodios —el público y el íntimo— revelan no sólo una inflexión en la ética del cientificismo moderno, sino también la manera en que el discurso científico logra imponerse, incluso en sus rectificaciones, a través de las grietas de la razón.

La reivindicación póstuma de Marcelino Sanz de Sautuola frente al desprestigio con que la arqueología académica desacreditó su hallazgo constituye uno de los ejemplos más nítidos de cómo, ya en el siglo XX, los discursos éticos comenzaban a ser acogidos por los paradigmas racionales de las tecnologías de la historia. Una transición discursiva que no solo repara, sino que también legitima, a través de su propia transformación, los errores que antes sustentó.

Y es que, ante la historia, el discurso científico se presenta velado por su propia estructura: una tautología que se despliega desde la afirmación de un yo-comunitario; de un tiempo exento de cronología, de una voz que transita por distintas bocas abiertas, de una caligrafía insensible, traslúcida y sorda. Su aparente transparencia es, en realidad, una forma de opacidad: una sintaxis de autoridad y erotismo que se impone mientras se disimula.

En tanto que discurso, el pensamiento que se cierne sobre la historia responde a un régimen de deducción; a un margen de lectura e interpretación que convierte en evidencia aquello que ha sido imaginado como prueba. Sin embargo, los márgenes históricos que articulan la cronografía del hacer humano rara vez se presentan como legibles. Y por eso, rara vez, somos llamados a leer la historia.

Porque no neguemos que sus accesos —los de la historia— suelen quedar vedados para quienes no cuentan con la mediación de un testimonio próximo, iluminado, que otorgue luz para superar las barreras del umbral. Un testigo sígnico, portador de indicios, que habilite una lectura situada del tiempo; una antorcha de tuétano.

El pensamiento histórico, tal como lo hemos heredado del cientificismo ilustrado del siglo XVIII, no es sino un sistema de despliegue: un marco ordenado que pretende traducir la complejidad de lo vivido a través de operaciones de registro, archivo e interpretación. Pero esa pretensión de claridad es también un dispositivo que abre sentidos tanto como los clausura.

Así, en este sistema de ocultación y veladura, Manuel Minch despliega una serie de ejercicios sígnicos que emergen del terreno —histórico, estético y geográfico— de Altamira, para operar como una contraescritura de la historia. A partir de esta base geológica y simbólica, la obra introduce indicadores especulativos que cuestionan la disyunción entre el discurso científico y los procesos de metodologización histórica, evidenciando cómo la ciencia opera desde una red de dependencias discursivas, más que desde una objetividad autosuficiente.

Las piezas presentadas en esta exposición se articulan a través de una serie de intra-acciones entre testigos historiográficos y lecturas fenomenológicas, dando lugar a ejercicios materiales y visuales que cuestionan la configuración del pasado como una entidad fija y cerrada.

Partiendo de un principio de serialidad estructurante, propio de las lógicas clasificatorias que sustentaron la modernidad científica, el proyecto se inscribe en una genealogía de formas catalográficas que modelaron el pensamiento binomial ilustrado. Por ejemplo, la propuesta racimada que toma el nombre de *Recolección (2025)* actúa como un ecosistema visual y material donde convergen múltiples referencias dispuestas según una lógica filogenética: no por jerarquía, sino por vecindad, por mutua implicación y divergencia histórica. Las veladuras de cera que cubren la superficie del lienzo bajo la que se dispone ese ecosistema, operan como membranas semi-opacas que desplazan cualquier lectura unívoca, reconfigurando las relaciones significantes hacia una agencialidad latente, en la que lo visible queda tensionado por lo archivado y lo potencial.

Asimismo, otras series que conforman el proyecto —como los ejercicios de escritura *Puntiformes (2025)* o las composiciones matéricas en lacre rojo de *Sellos (2025)*— operan desde una apropiación crítica de las metodologías propias del análisis morfológico, aquellas que históricamente buscaron reconstruir el pasado a partir de la observación estructurada de formas persistentes, rastros fósiles o huellas gráficas. Estos lenguajes, originados en sistemas científicos orientados hacia una verdad empírica y objetiva, son aquí reconfigurados desde una lógica especulativa que cuestiona sus propias premisas de origen.

En definitiva, lejos de reproducir la autoridad de los sistemas, Manuel Minch propone un desplazamiento: en lugar de consolidar significados estables, los modelos discursivos que componen esta exposición activan una latencia semiótica, donde la forma y la inscripción actúan como campos abiertos y miradas exorbitadas.

Desde la perspectiva de los sistemas lingüísticos y de representación que el artista activa, se despliegan formas en las que los modelos discursivos de las ciencias no solo interpretan el mundo, sino que producen potencias agenciales que configuran lo real. Tal vez por eso Cartailhac, en su gesto tardío de arrepentimiento, exclamara: «¡En vano recurrimos a la imaginación, en vano a la etnografía!» —como si intuyera que toda objetividad no es más que una ficción situada, una construcción que habla tanto de quien enuncia como de aquello que pretende explicar.















