



La afirmación de

Carlos Amoraes

por / by Adrian Notz

23

Carlos Amoraes's Assertion





24

Carlos Amorales's first artistic act, at the outset of his career, was to proclaim his own identity as an artist. He did so by calling himself Carlos Amorales and by creating the artist who bears that name. Carlos Amorales, the citizen, created Carlos Amorales the artist, and in so doing attained the first level of self-assertion, establishing his own interests or identifying traits vis-à-vis a greater whole – the greater whole of art. His self-assertion as an artist, therefore, relates to a corresponding self-denial of Carlos Amorales the citizen. Within the system of art, the citizen of that name ceased to exist. When we say that his first act was to claim to be an artist, we refer to more than just the change from citizen to artist; we refer, first and foremost, to his first step within the art system, when he proclaimed “I am Carlos Amorales” and thereby declared himself an artist.

In order to clarify this first stage, this transformation of himself into an artwork, Amorales asked a fabricator of *lucha libre* masks to create a portrait of him in leather. In so doing, “Carlos Amorales” ceased to be merely a name and became an object, one which possessed its own existence as a work of art separate from the identity of the artist. He instrumentalised the character so that when other people donned the mask, they too could become Carlos Amorales. Having subjected Amorales the citizen

El primer acto artístico de Carlos Amorales, llevado a cabo al inicio mismo de su carrera, fue proclamar su propia identidad como artista. Y lo hizo llamándose a sí mismo Carlos Amorales y creando al artista portador de ese nombre. Con ello, el Carlos Amorales ciudadano creaba al Carlos Amorales artista, y al hacerlo accedía al primer nivel de autoafirmación, estableciendo sus propios intereses o rasgos identificadores ante un todo aun mayor: el todo del arte. En consecuencia, su autoafirmación como artista lleva aparejada la correspondiente *autonegación* del Carlos Amorales ciudadano. En el contexto del sistema del arte, el ciudadano de ese nombre dejó de existir. Y cuando señalamos que su primer acto fue esa autoproclamación como artista, hablamos de algo más que de la simple mudanza de ciudadano a creador: aludimos ante todo a ese primer paso en el sistema del arte en el que anuncia “Soy Carlos Amorales” y, por tanto, se declara artista.

Para añadir claridad a ese primer paso, a esa transformación de sí mismo en obra de arte, Amorales encargó a un fabricante de máscaras de lucha libre que le hiciera un retrato en cuero. Con ello, “Carlos Amorales” dejaba de ser un simple nombre para convertirse en un objeto dotado de vida propia como obra de arte separada de la identidad del artista. Amorales instrumentalizó el

to a form of self-denial, he did the same to the artist, that is, to Amorales the subject and author. In its function as a tool for hiding and deceiving, the mask managed to keep the artist's self-denial in the background. He then played with this uncertainty quite consciously, asking people to take part in discussions and lectures while they assumed the identity of Carlos Amorales.

Eventually, after considerable confusion had been generated as to the identity of Carlos Amorales, the artist took things one step further. First, he had Carlos Amorales perform in the ring as a *lucha libre* wrestler; he then had duplicate masks made so that Amorales could face off against Amorales. In this form of self-assertion, the wrestler Amorales always performed in his suit, as a dandy, because the dandy also has to claim his own identity. The dandy asserts himself in society, and society asserts the dandy. George Brummel, the first dandy as we understand the term, never applied the word to himself. His contemporaries, if they called him anything, called him a “beau.” It was only in retrospect, and based on anecdotes which had taken on the quality of myths, that he became classified as a dandy.

By presenting himself as a dandy wrestler with a mask and a suit, Amorales drew on this secret history of

personaje hasta tal punto de permitir a otras personas ponerse la máscara y convertirse así también en Carlos Amoraes. Tras someter al Amoraes ciudadano a una forma de autonegación, hizo lo propio con el artista, es decir, con el Amoraes sujeto y autor. Llevando a cabo su función de instrumento para la ocultación y el engaño, la máscara consiguió mantener en un segundo plano la autonegación del artista, quien, bastante conscientemente, jugaba con esa incertidumbre solicitando a personas que intervinieran en debates y conferencias asumiendo la identidad de Carlos Amoraes.

Finalmente, cuando la confusión generada sobre la identidad de Carlos Amoraes alcanzó dimensiones considerables, el artista llevó las cosas un paso más allá: en primer lugar, hizo que Carlos Amoraes interviniera en el ring como practicante de lucha libre; después, encargó duplicados de máscaras, haciendo posible así el enfrentamiento de Amoraes contra Amoraes. En esa autoafirmación, el luchador Amoraes actuaba siempre trajeado, como un dandi, pues también el dandi se ve obligado a reivindicar su identidad. El dandi se afirma en sociedad, y la sociedad afirma al dandi. George Brummel, el primer dandi en la acepción que hoy damos al término, nunca se autodenominó como tal. Si acaso, para referirse a él sus coetáneos lo definían como un

“beau”. Solo retrospectivamente, y a partir de anécdotas que han alcanzado la categoría de leyenda, se le ha acabado clasificando como dandi.

Al presentarse, ataviado con máscara y traje, como un luchador dandi, Amoraes bebía en esta historia secreta del dandi y evocaba la querencia de la sociedad contemporánea por ese tipo de figuras. Uno de los aspectos de la lucha libre es que el público elige a los luchadores, y mediante la demostración de su apoyo, determina también el resultado de la lucha. Por ello, cuando Amoraes saltó al ring para enfrentarse a otro Amoraes, se produjo una situación paradójica en la que la audiencia no tuvo otra opción que la de confirmar —sí o sí— al personaje Amoraes como ganador y héroe. La dialéctica habitual en la lucha libre entre el tipo técnico bueno y el malo rudo quedaba abolida al combinar Amoraes, en un solo individuo, los dos aspectos. Sorprendida en un ciclo de retroalimentación, la audiencia seguía produciendo Amoraes una y otra vez, dando lugar a unas insistentes expectativas que aspiraban a esa satisfacción dandiesca de embriaguez máxima y excesiva dentro de un estado de absoluta decadencia.

La absorción gradual de Amoraes por el contexto cultural en el que se había situado con sus máscaras y las

the dandy and evoked contemporary society's desire for such figures. One of the features of *lucha libre* is that the audience chooses the wrestlers, and, by their show of support, also determines the outcome of the fight. When one Amoraes stepped into the ring against another it produced a paradoxical situation, one in which the audience had no choice but to confirm the character Amoraes as winner and hero, one way or the other. The usual dialectic in *lucha libre* between good guy *técnicos* and bad guy *rudos* was abolished, since Amoraes combined both aspects into a single person. Caught up in a feedback loop, the audience kept producing Amoraes, again and again, raising insistent expectations that craved the dandyesque satisfaction of ultimate and excessive intoxication in a state of absolute decadence.

As the cultural context into which Amoraes had placed himself with his masks and the fights progressively absorbed him, he himself became part of it. In the same way that he had raised *lucha libre* fights to the level of art, he in turn was brought down to earth to the level of *lucha libre* and the Mexican worldview. Thus Amoraes satisfied both the demands of *l'art bourgeois*, which panders to the pressures of bourgeois society, and the requirements of *l'art social*, whose realistic depictions address social

issues. In other words, Amoraes was devoured by the very demons that he had created.

As Amoraes's dandy wrestlers cancelled each other out, his self-abandonment entered a new stage. As a true dandy, he had no choice but to follow the consequences and assert himself as the personification of what society had created: the devil. Amoraes became the devil personified, and let him dance. As he underwent the successive stages of his transformation from citizen to artist, he also became what Hugo Ball describes in *Der Künstler und die Zeitkrankheit* as an exorcist. Ball lays out three stages: *soma* (the body, the medium he thinks appropriate for the citizen); *psyche* (the medium of the artist); and *pneuma* or spirit (the medium of the exorcist). The exorcist is someone who not only eliminates demons but can also move between here and beyond, between psyche and spirit. Amoraes became an exorcist who brought the devil himself onto the stage.

With this, Amoraes established himself in the dimension of spiritual facts and created a blind spot, an autonomous field of “art for art's sake” which disclaims all social function. Furthermore, Amoraes also created his own discourse in the form of his so-called *Liquid Archive*. As with other dandies before him, like Lord Byron or

luchas, lo llevó a convertirse, a él mismo, en parte de dicho contexto. De igual forma que había elevado las sesiones de lucha libre a la categoría de arte, descendió a la realidad de la lucha libre y a la visión del mundo mexicana. Con ello, Amorales satisfacía las dos demandas de *l'art bourgeois* que se somete a las presiones de la sociedad burguesa, y a los requerimientos de *l'art social* que, con sus representaciones realistas, aborda problemáticas sociales. En otras palabras: Amorales fue devorado por los propios demonios por él creados.

Mientras los luchadores dandis de Amorales se anulaban mutuamente, su autoabandono se adentraba en una nueva fase. Como auténtico dandi, no tenía otra opción que atenerse a las consecuencias y afirmarse a sí mismo como la personificación de aquello que la sociedad había creado: el diablo. Amorales se convirtió en la personificación del diablo, y le dejó bailar. Mientras atravesaba por los sucesivos estadios de su transformación de ciudadano a artista, se transformaba también en lo que, en su *Der Künstler und die Zeitkrankheit*, Hugo Ball cataloga de exorcista. Ball plantea tres estadios: *soma* (el cuerpo, el medio que él considera adecuado al ciudadano); *psique* (el medio del artista), y *pneuma* o espíritu (el medio del exorcista). El exorcista es alguien que no solo elimina demonios: posee también la capacidad de

moverse entre el aquí y el allá, entre la psique y el espíritu. Amorales se convirtió en un exorcista que llevó a escena al mismo demonio.

Con ello, Amorales se establecía en la dimensión de los hechos espirituales y creaba un punto ciego, un campo autónomo de “arte por el arte” que renuncia a toda función social. Además, configuraba también su propio discurso en la forma de su denominado *Archivo líquido*. Como otros dandis precedentes, como Lord Byron u Oscar Wilde, se tornó en un *écrivain-dandy* —un “dandi escritor”—, aunque el contexto de su obra no fuera el de la literatura. La contranarrativa del *écrivain-dandy* conocido como Carlos Amorales se escribió con los símbolos compilados como *Archivo líquido*. Dichos símbolos —a día de hoy, unos 4.000— proceden de un contexto cultural cotidiano, global y, esencialmente, de clase media; se basan todos ellos en afirmaciones de Amorales. Las máscaras de lucha libre, los Amorales dandis, mujeres, conejitas de Playboy y máscaras precolombinas, han encontrado su lugar en el archivo, como también las pegatinas para ventanas en forma de pájaros, lobos o polillas, o creadas a partir motivos abstractos. Todas esas imágenes elementales —mitos, símbolos colectivos, juegos de palabras, formas distintivas y anécdotas, el corpus de lo que Amorales denomina “imágenes fuente”—







fueron colocadas en situación de igualdad recíproca, es decir, reducidas a unos bosquejos negros o a lo que se conoce como “imágenes esqueleto”. Esas imágenes esqueleto fueron origen de obras de arte e imágenes nuevas y diferenciadas. Ese giro de vocabulario a expresión se corresponde con la constelación antes descrita en la que el artista se postulaba como la obra de arte “Amorales”. También aquí se observa que un aserto lleva a otro, cuando *Archivo líquido*, de por sí una afirmación, a su vez afirma otra obra, incorporando de ese modo un elemento independiente en el contexto de un todo global. Amorales va un paso más allá al incluir reproducciones de sus creaciones “no autorizadas” o pirateadas —que describe como “imágenes fantasma”— como parte integrante del ciclo de vida de su producción, renunciando con ello, de algún modo, a su control autoral.

Un elemento que Amorales clarifica con el lanzamiento, junto al músico Silverio, del sello Nuevos Ricos, una compañía discográfica al servicio de la música electrónica sudamericana, cuyos CD, conciertos y *merchandising* instigaron la aparición de un movimiento nuevo que llenó conciertos —tanto en Sudamérica como en México— de miles de *fans* e impregnó en el público la sensación de ser nuevos ricos. En este caso, Amorales aplicó una forma de

afirmación diferente: tras detectar una tendencia en la sociedad, usó Nuevos Ricos para lanzar una declaración muy precisa en un momento concreto, esbozando así un movimiento completo. Asumió una tendencia musical y utilizó su discográfica para regalar a los músicos de esa subcultura una comunidad de *fans*. Realizando todos los productos del sello a base de símbolos tomados del *Archivo líquido*, partes de su afirmación artística fueron así difundidas por los *mass media* y el mercado en forma de CD, pines, camisetas, pegatinas, pósteres, banderolas, etc. Sin embargo, la distribución de esos productos fue incapaz de responder a la demanda, y pronto aparecieron copias pirateadas en el mercado negro que Amorales se dedicó a coleccionar, redistribuyéndolas después como productos oficiales de su sello. Las imágenes fantasma se convirtieron así en imágenes fuente, renaciendo como trabajos oficiales; dicho de otro modo: el texto se convirtió en el contexto que volvía a proclamar el texto contextualizado como texto independiente. Otra manifestación de esas imágenes fantasma es que algunos *fans* comen-zaran a vestirse de nuevos ricos, con su traje, corbata y bombín, evocando así la imagen del dandi.

El ejemplo del proyecto Nuevos Ricos demuestra cómo el ciclo de imagen fuente, imagen esqueleto, imagen e imagen fantasma podía devenir en un círculo completo.

Oscar Wilde, he became an *écrivain-dandy* – a “writer-dandy” – although the context of his work was not literature. The counter-narrative of the *écrivain-dandy* known as Carlos Amorales was written in the symbols collected as *Liquid Archive*. These symbols – there must be some 4,000 by now – were derived from an everyday, global, and essentially middle-class social and cultural context, all predicated on Amorales’s assertions. *Lucha libre* masks, Amorales dandies, women, Playboy bunnies and pre-Columbian masks have all found a place in the archive, as have window stickers shaped like birds, wolves, or moths or formed from abstract patterns. All of these elementary images – myths, collective symbols, wordplay, distinct forms, and anecdotes, the corpus of what Amorales calls “source images” – were put on an equal footing with each other, that is, by being reduced to black outlines or so-called “skeleton images.” From these skeleton images sprang new, discrete artworks and images. This shift from vocabulary to expression corresponds to the constellation described above where the artist postulated himself as the artwork “Amorales.” Here, too, we can observe how one claim leads to another, when *Liquid Archive*, itself an assertion, in turn asserts another work, thus integrating an independent element into the context of a greater whole. Amorales goes one step further when he includes “unauthorized” or pirated repro-

duction of his creations – what he describes as “ghost images” – as an integral part of the life cycle of his work, thus, to some extent, surrendering his authorial control.

Amorales clarified this element by launching, together with the musician Silverio, the record company Nuevos Ricos. Nuevos Ricos was a label for contemporary electronic music from South America, whose CDs, concerts, and merchandising products instigated a new movement that drew thousands of fans to concerts, both in South America and Mexico, and imparted to the audience the feeling of being *nuevos ricos* – nouveaux riches. In this case, Amorales applied a different sort of assertion. He observed a trend in society and used Nuevos Ricos to make a precise statement, at a specific moment, in order to suggest an entire movement. He took up a trend in music and used his label to give the musicians of this subculture a fan community. By embellishing all of the products of the label with symbols taken from *Liquid Archive*, parts of his artistic assertion were disseminated via the mass media and the market in the form of CDs, pins, t-shirts, stickers, posters, banners, and so on. The distribution of these products, however, was insufficient to satisfy demand, and as a result pirated copies soon appeared on the black market. Amorales collected these copies and re-distributed them as official products

En ocasiones, Amorales deja a otros sujetos, autores y músicos utilizar el *Archivo líquido*: los músicos componen piezas para él; los videoartistas, vídeos; los psicólogos, antroposofistas, galeristas y curadores lo usan para sus propios objetivos económicos o teóricos. El *Archivo líquido* posee un discurso coherente y, al ser un sistema cerrado, tiene sus propias reglas. Por ello, y de acuerdo con los fundamentos de la teoría de sistemas, todas las partes que deseen incluir su trabajo en el archivo adoptan las normas que en él se establecen. Aquí, como dimensión adicional de la afirmación de Amorales nos topamos con un sistema creado por Amorales.

Para ilustrar la función de esos sistemas, retomemos la figura del dandi como punto de referencia. En la literatura sobre el dandi, quienes lo describen suelen acabar ellos mismos convertidos en dandis al ser incapaces de evitar autoproclamarse —siquiera indirectamente— como tales por la total empatía que sienten por el objeto que describen. Ese objeto descrito se transforma en un poderoso sujeto que se apodera del sujeto real. Aquellos sujetos que desean explorar la afirmación de Amorales y utilizar su vocabulario acaban convertidos en objetos de Amorales. Como veíamos antes, incluso Carlos Amorales es un objeto de Amorales, un objeto de la obra. En su descripción y presentación su obra

se vuelve indecible, igual que lo eran aquellos dandis históricos reales. ¿Fue aquella imagen del dandi fruto de un fenómeno social real, o fueron unos individuos quienes crearon el dandi al emular representaciones literarias o artísticas? En lugar de una relación causal y cronológica clara, lo que se da es una interferencia mutua y esquiva. Es quizás dentro de esa interferencia mutua, y no obstante esquiva, donde Amorales —el artista y la imagen de Amorales— oscila.

Para una mejor comprensión de todo ello vayamos a su obra *Nube negra*, que él presenta como anécdota, en el sentido de contranarrativa o “historia secreta”. Hoy entendemos por anécdota un juego de palabras, una historia fascinante o una descripción de un suceso cotidiano comunicable mediante unas pocas frases y que observa una estructura narrativa clara. Amorales relata así la anécdota de las polillas: en un sueño vio la imagen de una habitación llena de polillas. Tal era el poder de esa imagen que se sintió impelido a convertirla en arte. Valiéndose de papel negro, creó decenas de miles de polillas que sujetó a las paredes, techos, ventanas y puertas de su estudio hasta que invadieron por completo la estancia obligando a él y a su equipo a abandonarla. El objeto de las polillas se convertía así en un poderoso sujeto. Después, las polillas se trasla-

of the label. Ghost images became source images and were reborn as official works or, to put it another way, the text became the context that asserted the contextualised text as independent text once again. A further manifestation of these ghost images is that some fans began to dress themselves up as *nuevos ricos*, complete with suit, tie, and bowler hat, evoking the image of the dandy.

The example of the *Nuevos Ricos* project demonstrated how the cycle of source image, skeleton image, image, and ghost image could come full circle. Sometimes Amorales lets other subjects, authors, and musicians use the *Liquid Archive*: musicians compose pieces for it; video artists produce videos; psychologists, anthroposophists, gallery owners, and curators use it for their own economic or theoretical purposes. *Liquid Archive's* discourse is consistent and, as a closed system, has rules of its own. Because of this, and in accordance with the principles of systems theory, all parties who want to have their work included adopt the rules of *Liquid Archive*. Here we find a further dimension of Amorales's assertion, a system created by Amorales.

In order to illustrate the function of these systems we can again take the dandy as a point of reference. In the literature about the dandy, those who describe dandies

usually become dandies themselves, because they cannot resist claiming to be dandies, even if only indirectly, due to their absolute empathy for the object they describe. This object being described becomes a powerful subject, one which takes over the actual subject. The subjects who want to explore Amorales's assertion and use his vocabulary end up becoming objects of Amorales. As we saw previously, even Carlos Amorales is an object of Amorales, an object of the work. In its description and presentation his work is undecidable, just as real historical dandies are undecidable. Did the image of the dandy emerge from a real social phenomenon or did individuals create the dandy by imitating literary or artistic depictions? Instead of a clear causal and chronological relationship there is a mutual, elusive interference. It's within precisely this mutual but elusive interference that Amorales — the artist and the image of Amorales — oscillates.

In order to understand this better let us consider his work *Black Cloud*. He presents the piece as an anecdote, in the sense of a counter-narrative or “secret history.” Today we understand anecdotes as plays on words, fascinating stories, descriptions of everyday events that can be imparted in only a few sentences and that follow a clear narrative structure. Amorales relates the anecdote of the moths as follows: in a dream he saw the image of a room

daron a la galería apoderándose ahí tanto de espacios expositivos como de oficinas.

De la galería, la nube de polillas pasó a la feria de arte, y de ahí al museo, invadiendo las dos áreas institucionales, donde ocuparon los espacios entre las salas y el hueco de las escaleras así como las salas donde se exhibían obras del periodo moderno, como intentando asentarse en esa época. El enjambre pasó entonces a los coleccionistas, apoderándose de sus estancias privadas, hasta ocupar finalmente la iglesia, el nivel más elevado en el ciclo vital de una obra de arte. En paralelo, justo después de que el enjambre de polillas se materializara en la galería, un enjambre fantasma comenzó a formarse y pronto ocupó las instalaciones de una lujosa tienda de modas. Posadas sobre la ropa, las polillas se volvieron elementos decorativos, alcanzando así las pasarelas internacionales. De meros ornamentos y accesorios, empezaron a influir en los diseños de las firmas de moda estampándose en telas. Invadieron los tejidos de la alta costura y aparecieron en vestidos de fiesta lucidos por las estrellas que desfilan por la alfombra roja. De ahí entraron a la producción a gran escala, pudiéndose adquirir online en forma de motivos estampados en camisas baratas. Las polillas se insinuaron bajo las ropas, invadiendo la lencería, la ropa interior y las medias y conquistando incluso la piel de las

personas en forma de tatuajes. Era como si las polillas intentaran penetrar la conciencia de la gente a través de la piel. Todo ello llevó a Amorales a echar otra mirada e intentar desvelar la fuente de su sueño.

Descubrió que coincidiendo con la invasión de su primera nube de polilla en la galería, una artista que trabajaba al otro lado del mundo comenzaba a enviar un segundo enjambre. La constatación llevó a Amorales al punto ya mencionado en el que las relaciones causales y cronológicas claras dan paso a la interferencia mutua aunque esquiva. En su descripción del fenómeno de la polilla, Amorales sitúa el origen de la imagen en una especie de subconsciente colectivo, argumentando además que la imagen de sus polillas no surgió de la nada, sino de una fotografía vieja contenida en un libro que estaba leyendo en el momento de su sueño. Fue de las páginas de aquel libro de donde, aparentemente, la polilla revoloteó a su memoria visual, despertando en él la conciencia de un contexto cultural subconsciente que, como sujeto, había creado o que le habría utilizado, a él mismo, como objeto. Con ese conocimiento —que la polilla había satisfecho un deseo subconsciente extendido—, la transformó de nuevo en un objeto, incorporándola a un marco controlable y creando numerosas imágenes que consiguió vender en una feria de arte en unas horas.

full of moths. The image was so strong that he felt the urge to turn it into art. Using black paper, he created tens of thousands of moths and attached them to the walls, ceilings, windows, and doors of his studio until they had completely invaded the room and he and his team were forced to leave. The object of the moths had become a powerful subject. The moths then moved to the gallery where they took over exhibition spaces and offices alike.

From the gallery the swarm of moths moved to the art fair and from there to the museum, invading both the institutional area, where it occupied the spaces between the rooms and the stairwell, and the collection rooms where works from the Modernist period were displayed, as if the moths were trying to settle in that era. The swarm then moved on to collectors, taking over their private rooms, and finally occupied the church, the highest level within the life cycle of an artwork. Parallel to this, right after the swarm of moths had materialised in the gallery, a ghost swarm started to form and soon occupied the premises of a luxury fashion boutique. The moths became decorative elements on clothes and thus reached international catwalks. From being mere decorations and accessories, they moved to influence the designs of fashion labels and were emblazoned on fabrics. They invaded the fabrics of haute couture and appeared on cocktail dresses worn by

stars parading on the red carpet. From there they entered mass production where they could be purchased online as patterns on inexpensive shirts. The moths insinuated themselves underneath clothing, invaded lingerie, underwear, and tights and even claimed people's skin in the form of tattoos. It appeared as if the moths were trying to enter people's consciousness via the skin. All of this prompted Amorales to take another look and try and uncover the source of his dream.

He discovered that at the time his first swarm of moths had invaded the gallery, a woman artist working at the other end of the world had begun sending out a second swarm of moths. This realisation brought Amorales to the above-mentioned point where clear causal and chronological relationships give way to mutual but elusive interference. Describing the phenomenon of the moths, Amorales locates the origin of the image in a sort of collective unconscious, arguing in addition that the image of his moths did not appear out of nothing but came from an old photograph in a book he had been reading at the time of his dream. It was out of the pages of this book, apparently, that the moth fluttered into his visual memory. The moth awakened in him a consciousness of a subconscious cultural context, which, as a subject, he had created, or which might have used him as an object.



Al escuchar una anécdota tan fabulosa uno no puede evitar interrogarse sobre la naturaleza de la relación entre realidad y ficción; sobre qué es cierto y qué falso. Se trata, no obstante, de la pregunta errónea, ya que Amorales no reivindica en absoluto la veracidad de su relato, dando gran valor, en cambio, a la presentación como tal, a la conversación sobre la obra, a lo que le ocurre a la misma, a cómo muta de la condición de sujeto a la de objeto. Aquí, Amorales aborda otro campo de tensión en relación con el acto de afirmar algo. Cada vez que hablamos de un objeto, proponemos también la identidad del mismo; y como el objeto viene conformado también por su descripción, todo aquello que consideramos parte del canon histórico, de nuestra propia identidad cultural, o constitutivo de verdad, resulta de hecho ser un constructo. Aquí, la función de la anécdota, un relato modesto y oficioso, es la de cuestionar la narrativa global.

El proyecto de las polillas enfrentó a Amorales con el asunto de cómo las imágenes se afirman a sí mismas. Para hacer un seguimiento de la cuestión, se asomó a su propio universo de imágenes y analizó el funcionamiento de los archivos. Llegó a la conclusión de que operan en gran medida como su *Archivo líquido*. Los archivos consisten en unas imágenes fuente, más o menos arbitrarias, que conforman una colección de imágenes esqueleto.

With this knowledge – that the moths satisfied a widespread unconscious desire – he turned it into an object again, bringing it within a controllable framework and creating numerous pictures, which he was able to sell at an art fair within a few hours.

Hearing such a fantastic anecdote one cannot help but wonder about the nature of the relation between reality and fiction, about what is true and what is false. This is the wrong question, however, as Amorales makes no claim for the truthfulness of his story. Instead, he sets great store in the presentation as such, in talking about the work, in what happens to it, in how it changes from being an object to being a subject. Here Amorales addresses a further field of tension with respect to the act of asserting something. Whenever we talk about an object we also postulate the object's identity. As the description of the object also shapes the object, this means that everything that we understand as belonging to the historical canon, as being part of our cultural identity, or as being the truth, is in fact a construct. Here the function of the anecdote, a small and unofficial story, is to question the larger narrative.

With the moth project Amorales was confronted with the question of how images assert themselves. In order

Los archivos tienen la función de escribir la historia con esas imágenes esqueleto, es decir, de crear las imágenes y las imágenes fantasma de un relato o, por decirlo de manera más sencilla, de determinar y afirmar la historia. De ahí argumentar que la historiografía defiende la historia y, en consecuencia, la identidad de la sociedad, no hay más que un pequeño paso.

En 2010, el año que México celebraba el centenario de su revolución y sus dos siglos de independencia, Amorales se topó con la ocasión de poner esa visión en práctica. En ese contexto, que alimentaría también el vocabulario del miedo del *Archivo líquido*, puso en pie una exposición en un museo histórico-cultural propietario de uno de los mayores archivos y colecciones de arte precolombino. En el marco de esa institución y de las conmemoraciones de la identidad mexicana, estudió los fondos del museo y su archivo dándose cuenta de que no seguían un orden claramente reconocible. Aunque las piezas individuales de la colección llevaban títulos y numeraciones, era imposible discernir con claridad una relación causal y cronológica entre ellas. De hecho, la estructura de la colección no era sino una afirmación, una conjetura. Algo que podría decirse de todas las colecciones, pero que se pone especialmente de manifiesto en las colecciones mexicanas de objetos precolombinos por

to follow up on this he turned to his own world of images and analysed the way that archives operate. He came to the conclusion that they function much the same as his *Liquid Archive*. Archives consist of more or less arbitrary source images that make up a collection of skeleton images. The function of archives is to write history with these skeleton images, that is, to create the images and the ghost images of a story or, to put it more simply, to determine and assert history. From here it's only a small step to arguing that historiography postulates history and therefore a society's identity.

In 2010, as Mexico celebrated the one hundredth anniversary of its revolution as well as two centuries of independence, an opportunity arose for Amorales to put this insight into practice. In this context, which also nourished *Liquid Archive's* vocabulary of fear, he staged an exhibition in a cultural historical museum owning one of the largest archives and collections of pre-Columbian art. In the context of the museum and the anniversary celebrations of Mexican identity, he studied the museum's collection and archive and realised that they followed no clearly recognisable order. Although the individual pieces of the collection did have titles and numbers, there was no discernible causal and chronological relationship between them. As a matter of fact, the structure of



32



su historia relativamente joven. Por esa razón, Amorales empleó textos breves —reflexiones, observaciones e instrucciones— que efectuaran una deconstrucción de las pretensiones de la colección al posibilitar formas totalmente novedosas de contemplar los objetos. Los textos borraban el significado de lo que indicaban las cartelas originalmente escritas por la colección, ofreciendo así la posibilidad de comenzar de nuevo.

Amorales lo demostró en dos salas contiguas, en las que reprodujo uno de los símbolos nacionales de México, una cabeza de águila. En gran número, cada cabeza cubriendo cuidadosamente la siguiente. La imagen remitía a dos cosas: un yacimiento de fósiles, y un cementerio repleto de viejas estatuas acosadas por las sombras de la historia. Por si no estuviera bastante claro, en una sala oscura que seguía a las dos ocupadas por el cementerio, Amorales situó un pájaro, fragmentado en multitud de piezas negras y brillantes que causaban en el visitante, a un nivel psicológico, una clara amargura y abatimiento. Había, sin embargo, un rayo de esperanza en aquel espacio oscuro: aunque la colección había sido deconstruida y desmontada, la esperanza que emanaba de las frases de la primera sala se materializaba ahí en un vídeo. Amorales tomó figuras de la colección, las sumergió en pintura —desmitificándolas así en una suerte de mito fundacional

primigenio— y les restituyó su función activa como sujetos. En el vídeo, los objetos arqueológicos de piedra se tornan sujetos coloristas de una mitología potencial que proclama una nueva identidad mexicana.

Poco antes, Amorales había llevado a cabo el mismo proceso en su propio archivo con vistas a una exposición en una galería. El *Archivo líquido* se recreó con unas plantillas de metacrilato con el fin de afirmarlo como colección de objetos y promover una nueva forma de enfrentarse al archivo. Al mismo tiempo, construyó su estudio en la galería en sus dimensiones reales. Las plantillas sirvieron de herramienta para cubrir las paredes del estudio fantasma con dibujos a lápiz, proporcionándoles una textura consistente en numerosas siluetas entretejiéndose y traslapándose, formadas a partir de símbolos tomados del *Archivo líquido*. Los símbolos del *Archivo líquido*, o las letras del vocabulario, creaban un texto que se expresaba a sí mismo como textura. Los espacios de esa textura —lo que se decía entrelíneas— se trasladaron a las paredes de la galería en forma de sombras, afirmándose ahí como nuevas formas y figuraciones, como la siguiente generación del *Archivo líquido* delante de la antigua estructura del estudio. Creadas a partir de las zonas grises y los recovecos del *Archivo líquido*, se originaban como un espacio excéntrico del mismo. Eran productos

the collection was but an assertion, a conjecture. This is arguably true for all collections, but it becomes especially clear in Mexican collections of pre-Columbian objects due to their relatively young history. For this reason Amorales used short texts – thoughts, observations, and instructions that deconstructed the collection’s claims by enabling completely new ways of looking at things. These texts erased the meaning of the captions originally written by the collection, thus allowing a fresh start.

Amorales demonstrated this in two adjoining rooms, where he reproduced one of Mexico’s national symbols, an eagle’s head, but in large numbers, with one head draped neatly over another. This image was reminiscent of two things: a fossil bed and a graveyard full of old statues haunted by the shadows of history. As if this was not clear enough, in a dark room that followed the two graveyard rooms Amorales positioned a bird, shattered into a multitude of black, glossy pieces, which positively disillusioned and crushed the visitor on a psychological level. There was, however, a ray of hope in this dark room. Although the collection had been deconstructed and taken apart, the hope emanating from the sentences in the first room was realised in a video. Amorales took figures from the collection, dipped them in paint —thus demythologising them in a sort of primitive founding

myth— and returned to them their active function as subjects. In the video the archaeological stone objects turned into the colourful subjects of a potential mythology that proclaimed a new Mexican identity.

Shortly before this, Amorales applied the same process to his own archive for a gallery exhibition. *Liquid Archive* was recreated from perspex templates so as to assert itself as a collection of objects and to foster a new way of dealing with the archive. At the same time, he rebuilt his studio in the gallery in its original size. The templates served as tools to cover the walls of the ghost studio with pencil drawings, giving them a texture consisting of numerous interweaving and overlapping contours formed from the symbols of *Liquid Archive*. The symbols of *Liquid Archive*, or the letters of the vocabulary, created a text that manifested itself as texture. The spaces of this texture – what was said between the lines – were transferred as shadows onto the walls of the gallery, where they asserted themselves as new forms and figurations, as a next generation of *Liquid Archive* vis-à-vis the old studio shell. Created from *Liquid Archive*’s grey areas and side rooms, they had their origin as an eccentric space of *Liquid Archive*. They were waste products, scorned shadows, hybrid figurations, and shapeless mutants that had no meaning yet, apart from being eccentric rebirths

de desecho, sombras desdeñadas, figuraciones híbridas y mutantes amorfos, desprovistos aún de otro significado que no fuera el de ser rebrotes excéntricos del *Archivo líquido*. Su posición excéntrica en la muestra galerística quedaba resaltada por los contornos negros que los diferenciaban de las débiles líneas de grafito de la textura de las paredes del estudio fantasma y de las plantillas de metacrilato transparente del *Archivo líquido*.

Con el fin de relacionar la autoafirmación de esta nueva generación del *Archivo líquido* con las consecuencias de la propia autoafirmación de Amoraless, las sombras fueron liberadas de su posición excéntrica en las paredes de la galería e incorporadas al *Archivo líquido* en un nuevo estudio. Ahí, fueron digitalizadas para facilitar un mejor manejo y control. Ellas fueron también anécdotas del *Archivo líquido*, un texto oculto entre los símbolos, que intentaba afirmarse como un “pequeño” texto abstracto independiente ante el “gran” texto formal del *Archivo líquido*. La afirmación de Amoraless llegó al punto de independizarse de sistemas de referencia obvios y de poder existir a un nivel absoluto. Como en el desarrollo del lenguaje y la escritura, en donde a los sonidos y gestos siguieron imágenes y símbolos antes de convertirse en signos abstractos, Amoraless dio con un lenguaje abstracto de signos para su autoafirmación. El grado de

abstracción es muy elevado ya que muy pocas veces es posible descifrar qué símbolos del *Archivo líquido* participaron en la formulación de esos nuevos signos.

Y como los signos se convirtieron en letras que podían llenarse de significados que no emanaban de sus formas, Amoraless les atribuyó el carácter de escritura críptica, de código. Al transferir y traducir textos ya existentes a este alfabeto, los signos en forma de textos se afirmaban a sí mismos como textura, una textura que, al final, es la escritura de afirmación del Amoraless que, en tanto que sujeto poderoso, comienza a afirmar su propio lenguaje.

of *Liquid Archive*. Their eccentric position in the gallery exhibition was emphasised by the strong black contours that set them apart from the faint graphite lines of the texture on the walls of the ghost studio and the transparent perspex templates of *Liquid Archive*.

In order to relate the self-assertion of this new generation of *Liquid Archive* to the consequences of Amoraless's own self-assertion, the shadows were liberated from their eccentric position on the walls of the gallery and integrated into *Liquid Archive* in a new studio. Here, they were digitalised in order that they might be better handled and controlled. They, too, were anecdotes of *Liquid Archive*, a text hidden between the symbols which tried to assert itself as an independent, “small” abstract text in the face of *Liquid Archive*'s “big” formal text. Amoraless's assertion reached a point where it became independent of obvious systems of reference and could exist on an absolute level. As in the development of language and writing, where sounds and gestures were followed by images and symbols before being turned into abstract signs, Amoraless found an abstract language of signs for his self-assertion. As it is only rarely possible to figure out what symbols from *Liquid Archive* were involved in the formulation of these new signs, the degree of abstraction is very high.

Because the signs became letters that could be filled with meanings which did not arise from their forms, Amoraless predicated them as a cryptoscript, a code. As he transferred and translated existing texts into this alphabet, the signs in the form of texts asserted themselves as texture. This texture, finally, is the script of Amoraless's assertion, which, as a powerful subject, has started to assert its own language.





