



MATIAS DI CARLO

**IN
CONTINUUM**

ARTE EN EL
MUELLE

IN CONTINUUM

MATIAS DI CARLO

2023

FUNDACIÓN
ALMA GIL 

ARTE EN EL
MUELLE 


muelleuno

Catálogo

Editado por Fundación Alma Gil

Tomás Horacio Gil González
Presidente del Patronato

ISBN: 978-84-09-52985-8



Arte en el Muelle

"Arte en el Muelle" es un proyecto piloto concebido entre la Fundación Alma Gil y Muelle Uno con el objetivo de promover un encuentro con el arte accesible para todos, al aire libre y con el mar como telón de fondo.

Esperamos que la primera exposición "In Continuum" de Matias Di Carlo establezca un precedente y sea sólo el comienzo de muchos otros proyectos culturales y educativos en este increíble espacio que ofrece Muelle Uno en la maravillosa ciudad de Málaga, que se ha convertido en una de las ciudades más destacadas a nivel mundial en la última década.

Mas información en www.arteenelmuelle.com

Art at the Pier

Arte en el Muelle - "Art at the Pier" - is a pilot project conceived between Fundación Alma Gil and Muelle Uno with the aim of promoting an encounter with art accessible to all, in open air and with the sea as a marvellous backdrop.

We hope that the first exhibition "In Continuum" by Matias Di Carlo sets a precedent and is just the beginning of many other cultural and educational projects in this incredible space offered by Muelle Uno in the spectacular city of Malaga, which has become one of the most prominent cultural cities worldwide in the last decade.

More information at www.arteenelmuelle.com

Sobre la Fundación Alma Gil

Comprometida con la cultura y la innovación, una de las misiones de la Fundación Alma Gil es la de promover, recopilar y preservar el arte moderno, contemporáneo y digital, explorando ideas multiculturales a través de colaboraciones e iniciativas dinámicas curatoriales y educativas.

Creada en 2022, la Fundación Alma Gil está volcada en apoyar a artistas, músicos y personas talentosas en el camino de sus desarrollos únicos en las escalas profesionales. Curamos actividades y exposiciones artísticas, brindamos asistencia a artistas en sus retos nacionales e internacionales. Nos esforzamos por llevar a la luz el talento todavía oculto en los jóvenes que pueden ser incapaces de alcanzar su pasión debido a las complejas circunstancias cotidianas. Es un espacio seguro donde el arte se encuentra con la ciencia y brillan para lograr una mejor Humanidad.

About Alma Gil Foundation

Committed to culture and innovation, one of the paramount missions of the Alma Gil Foundation is to promote, collect and preserve modern, contemporary, and digital art, exploring multicultural ideas through collaborations and dynamic curatorial and educational initiatives.

Created in 2022, the Alma Gil Foundation is dedicated to supporting artists, musicians, and talented people on the path of their unique developments on the professional scales. We curate artistic activities and exhibitions; we provide assistance to artists in their national and international challenges. We strive to bring to light the still hidden talent in young people who may be unable to achieve their passion due to complex daily circumstances. It is a safe space where art meets science and shines for a better Humanity.

La fundación es inclusiva, diversa, transparente y clara sobre sus objetivos: con nuestra visión y experiencia global, estamos estratégicamente posicionados para detectar el talento en su etapa inicial, ayudar en su desarrollo y crecimiento.

Para reducir la huella de carbono y ayudar en la sostenibilidad ambiental, la fundación ha creado una plataforma digital; la arquitectura de la fundación involucra a todas las edades y culturas, abarca audiencias locales e internacionales para servir como plataforma de lanzamiento para el talento emergente a través de subvenciones, educación, colaboraciones y capacitación.

Más información en
www.fundacionalmagil.com

The foundation is inclusive, diverse, transparent, and clear about its goals: with our global vision and experience, we are strategically positioned to spot early-stage talent, assist in its development and growth.

To reduce the carbon footprint and help in environmental sustainability, the foundation has created a digital platform; The foundation's architecture engages all ages and cultures, spanning local and international audiences to serve as a launching pad for emerging talent through grants, education, collaborations, and training.

*More information at
www.fundacionalmagil.com*



Sobre Muelle Uno

Situado en el Puerto de Málaga, Muelle Uno es un nuevo concepto de zona comercial. Abierto a la ciudad, frente al mar, es una calle comercial viva que ofrece una experiencia única de compras, ocio y restauración. Un espacio abierto que cuenta con una amplia oferta de moda y restauración de carácter singular y diferente, pensada para sorprender en cada visita.

Desde su apertura en 2011, Muelle Uno se ha convertido en parte esencial de la vida cultural de la ciudad. La música forma parte de nuestro ADN y constantemente puedes encontrarte conciertos, intervenciones artísticas, actividades infantiles, cine de verano, teatro, zocos de artesanía... Uno de los atractivos de Muelle Uno es el Centre Pompidou, primer Centre Pompidou fuera de Francia. Desde su peculiar sede dentro de Muelle Uno, propone vivir la experiencia a todo tipo de público a través de la riqueza de su colección, la excelencia de su programación, el cruce de disciplinas artísticas y sus innovadores programas de mediación.

Más información en www.muelleuno.com

About Muelle Uno

Muelle Uno, also known as Pier One, is a modern concept of a shopping and entertainment destination situated in the Port of Malaga. Positioned to overlook both the city and the sea, it offers a vibrant commercial area that guarantees a distinctive and enjoyable shopping, leisure, and dining experience. With an assortment of fashion boutiques and restaurants, Muelle Uno is designed to captivate and delight its visitors.

Since its establishment in 2011, Muelle Uno has become an integral part of the city's cultural scene. It hosts a variety of events such as concerts, art exhibitions, children's activities, summer cinema, theater performances, and craft markets. One of its notable highlights is the Pompidou Center, which is the first branch of the Pompidou museum located outside of France. Housed within Muelle Uno, the center provides a remarkable opportunity for everyone to engage with its extensive collection, outstanding programming, interdisciplinary artistic expressions, and innovative educational initiatives.

More information at www.muelleuno.com

La insoportable levedad del ser

¿Has sentido alguna vez la incomprensible levedad del ser? ¿Puedes sentir la luz en la oscuridad, puedes experimentar la flotación mientras estás firmemente conectado a tierra? ¿Puedes oír al corazón hablar por encima de la mente inquieta en una metrópolis ruidosa?

Semejante controversia es la que uno siente cuando se encuentra por primera vez con obras de Matias Di Carlo. Recuerdo la sensación de imposibilidad sobre cómo estructuras tan dramáticas pueden verse tan ligeras y frágiles, cómo el metal en bruto puede ser tan cálido y acogedor. Matías utiliza predominantemente metal oxidado en sus obras, acero pesado, potente y fuerte. Sin embargo, ¿puedes apreciar el intrincado y ligero trabajo estilo origami en estas hojas plegadas de miles de kilos? Las curvas, los pliegues y los ángulos se calculan detalladamente utilizando la secuencia de Fibonacci, la disciplina perfecta, el cálculo matemático estricto que Matías aplica a materiales pesados y complejos en su práctica.

Matías es una joya de artista, al no haber tenido formación académica su don natural para el arte proviene de las tradiciones ancestrales de su familia de forjadores argentinos. Las técnicas antiguas se han modernizado y pulido. Su profunda búsqueda de la perfección y la elegancia se nota en todas las esculturas que ha tocado. Tiene el control total de la luz y la sombra de cada forma, cada ángulo, mientras entra en el estado meditativo y completa capitulación de la lógica.

In Continuum es la progresión natural de la serie original “Folds” que Matias creó en 2019. El principal factor dominante son las dimensiones ampliadas y la superposición de obras en el entorno natural.

La trascendencia que uno siente muy cerca de los pliegues gigantes le permite a uno sentirse infinitamente minúsculo en la superficie del planeta. La melancolía de estar bajo el cielo abierto junto al trabajo en hierro fundido, la sensación de la fragilidad humana frente al material áspero y la naturaleza abrumadora que lo rodea, asombra.

El espectador se centra en la escultura misma, pero la experiencia y apreciación de las esculturas también está determinada por el entorno que las rodea, un momento en particular del ciclo cotidiano, el entorno y, sobre todo, la luz. La forma y el lugar deben estar en unidad para exponer la belleza cruda de los elementos utilizados por el artista, sean de acero o de aluminio. Sin embargo, la naturaleza siempre brinda la mejor inspiración y escenario para las creaciones, el constante contraste que notamos entre fuerza y fragilidad, peso y ligereza está omnipresente en la naturaleza, así como en las esculturas de Matías. ¿La imposible levedad del ser?!

"...La carga más pesada es por lo tanto, a la vez, la imagen de la más intensa plenitud de la vida. Cuanto más pesada sea la carga, más a ras de tierra estará nuestra vida, más real y verdadera será. Por el contrario, la ausencia absoluta de carga hace que el hombre sea más ligero que el aire, se eleve a las alturas, se desprenda de la tierra y de su ser terrenal, y se vuelva real sólo a medias, sus movimientos tan libres como insignificantes. ¿Qué elegiremos entonces? ¿Peso o ligereza?" Milan Kundera, *La insoportable levedad del ser*.

Maria (Masha) Almazova
Directora
Fundación Alma Gil

The impossible lightness of being

Do you ever feel the incomprehensible lightness of being? Can you feel light in the darkness, can you experience flotation whilst being firmly grounded? Can you hear the heart speak over the restless mind in a loud metropolis?

Such controversy is what one feels when first encountering works by Matias Di Carlo. I remember the sense of impossibility how such dramatic structures can feel so light and fragile, how can rough metal be so warm and inviting. Matias predominantly uses rot iron in his works, heavy metal, powerful and strong. Yet can you see the intricate light origami-like work in these thousand kilo folded sheets? The bends, folds and angles are intricately calculated using the Fibonacci sequence, the perfect discipline, strict mathematical calculus applied to heavy complex materials in his practice.

Matias is a gem of an artist, having had no academic training his natural gift for art comes from ancestral traditions of his family of Argentinian ironsmiths. The ancient techniques have been modernized and polished. His profound search for perfection and elegance is noted in every sculpture he had ever laid his hand on. He is in total control of light and shade of every form, every angle, whilst entering in the meditative state and complete capitulation of logic.

In Continuum is the natural progression of the original series “The Folds” that Matias created in 2019. The major dominant factor is the enlarged dimensions and superimposition of works in the natural environment. Transcendence that one feels in close proximity to the giant folds lets one feel so miniscule on the surface of the planet. The melancholy of being in the open with the cast iron work, feeling of human fragility in comparison with rough material and the overwhelming surrounding nature, is awestruck.

The spectator focuses on the sculpture itself, yet the experience and appreciation of sculptures is also determined by the surrounding environment, a particular moment of the daily cycle, environment and, above all, light. The form and place must be in unity to expose the raw beauty of elements used by the artist, be in cast iron or aluminium. However, nature always provides best inspiration and setting for the creations, the constant contrast that we note between strength and fragility, weight and lightness is omnipresent in nature, as well as Matias's sculptures. The impossible lightness of being?!

“...The heaviest of burdens is therefore simultaneously an image of life's most intense fulfilment. The heavier the burden, the closer our lives come to the earth, the more real and truthful they become. Conversely, the absolute absence of burden causes man to be lighter than air, to soar into heights, take leave of the earth and his earthly being, and become only half real, his movements as free as they are insignificant. What then shall we choose? Weight or lightness?” Milan Kundera, *The Unbearable lightness of being*.

Maria (Masha) Almazova
Director
Fundación Alma Gil

MATÍAS DI CARLO.

La rematerialización de la atemporalidad.

Acercarse a la obra de Matías Di Carlo a través de la intermediación que permite el texto crítico exige como premisa inicial la abolición de ideas preconcebidas en torno a una trayectoria y a unos procesos, fuentes e intencionalidades habituales. Por otro lado, tampoco es posible aferrarse a los asideros de una ingente documentación textual que aborde desde una perspectiva teórico-crítica los matices y especificidades de su producción. Simplemente, no la hay. En este sentido, debido a una labor silente, alejada de los focos mediáticos y de los circuitos expositivos y mercantiles ordinarios, la obra del artista argentino afincado en Andalucía es un lienzo complejo que escutar, una página en blanco por escribir.

Dificultades presenta también el campo expresivo a través del cual desarrolla su obra. Con total seguridad ha sido la escultura la disciplina que con mayor dificultad encajó en el proyecto moderno. Más allá de su carácter figurativo o abstracto, de su equilibrio o desequilibrio, de su inconsistencia o masa, el único elemento que fundamentaría el estatuto de la escultura en la actualidad sería una suerte de aura, perfil o poético contorno que la delinea en el espacio.¹

El pensamiento plástico contemporáneo subvirtió el secular orden material y objetual de la disciplina, encontrando como única vía de avance su desmaterialización y des-objetualización, lo que la ha dejado varada en territorios inciertos e inestables que dificultan su reconocimiento actual como el resultado derivado de una línea de acción histórica. En la actualidad, sin embargo, es posible detectar ciertos movimientos que abogan por una recuperación no reaccionaria y sí revisionista del medio en base a preceptos que pasarían por la experimentación material y procesual, la recarga morfo-estética y la relación trascendente con el entorno externo (espacial y natural) y el interno (psicológico y emocional).

¹ RODRÍGUEZ, Delfín (2003): "Nada; metáforas del contorno (Algunas ideas sobre la escultura y otros objetos contemporáneos)". Various authors, *¿Qué es la escultura moderna? Del objeto a la arquitectura*. Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, p. 27.

El presente texto surge del encuentro no forzado de dos procedimientos de enfoque crítico de la producción artística, que suponen también dos momentos consecutivos en la relación del historiador del arte con el creador. El encuentro en el estudio, la relación directa con la obra y el pensamiento del artista, primero, y la posterior decantación teórica, el repensar los motivos, los objetivos, las acciones y resultados que desembocan en la acción escritural.

Breve reseña vital.

Nace Matías Di Carlo en la capital argentina Buenos Aires en 1978, en el seno de una familia que ha contado con cuatro generaciones de herreros. Este dato resulta primordial para entender su conocimiento y su amor por los metales y por la capacidad del ser humano para modelarlos a su antojo. Más aún, sabiendo que la especialidad familiar era la técnica de la forja italiana.

Esta tipología creativa, utilizada para la cerrajería artística, también conocida como forja libre, difiere de procesos más modernos e industrializados como son la forja por estampación o el forjado isotérmico, en su carácter ancestral y en la necesidad de conocer los más ocultos arcanos del tiempo, del fuego y la temperatura, de la fuerza aplicada y de la capacidad de deformación de los metales. El arte del herrero, en el que artista se formó, frente a técnicas de fundición o mecanizadas, requiere unas implicaciones físicas, mentales y emocionales por parte de creador, sin las cuales el resultado se vería condicionado y comprometido.

Este aprendizaje corrió en paralelo con su aproximación a la naturaleza, un paso importante en el proceso de maduración de la persona, territorio en el cual el artista es capaz de encontrar y encontrarse. La práctica deportiva del alpinismo en la Patagonia le abrió la posibilidad de enfrentarse con la soledad sublime; una práctica que requiere de gran concentración y de una capacidad de abstracción para afrontar cuestiones inminentes. La introspección como mecanismo reflexivo será un herramienta muy útil posteriormente como medio de descubrimiento,

invención y resolución de problemas. Y a través de ella adivina que la naturaleza, como un todo complejo e indiscernible, se compone de decenas de millones de patrones, proporciones y relaciones pulsadas e impulsadas por la belleza de la simplicidad matemática.

Ese discurrir iba a verse truncado por la crisis económica que sufrió el país sudamericano y que derivó en diciembre de 2001 en el denominado corralito. Aquí entrará en juego otro elemento fundamental en su vida: la intuición, facultad en la que se apoya en la toma de decisiones vitales y que extrapola a su labor creativa. De tal manera, acompañado de su mujer, tomará un vuelo hacia España y en el mismo aeropuerto de Barajas adoptará la decisión de instalarse en Granada. Por un breve tiempo, puesto que, incapaz de conectar con los pulsos de la ciudad, a los pocos meses encontrará –en un nuevo movimiento dirigido por la pulsión intuitiva– algo más al sur, en Ronda y su serranía, su lugar de residencia y trabajo definitivos.

Di Carlo: formación, situaciones y relaciones.

Es Di Carlo un creador autodidacta. Este vacío de un bagaje académico no significa una falta de formación técnica ni una carencia en la búsqueda autónoma de fuentes artísticas. Muy al contrario, sugiere una libertad no condicionada por los parámetros de la formación reglada. Las referencias distinguibles desde un punto de vista externo dentro de su producción, sin embargo, no responden a un posicionamiento apriorístico por parte del autor, ni representan elementos de inspiración o de una prospección justificante preconcebida, sino que él mismo las irá descubriendo tras el alumbramiento, en tanto que modo de buscar concomitancias, relaciones dentro de un lenguaje personal, de unas búsquedas y encuentros y una trayectoria que sabe solitaria, personal.

Uno de esos primeros paralelismos que al artista se le revelan tras la realización de algunas de sus piezas, le hacen toparse con la obra de la escultora norteamericana Beverly Pepper (1922-2020), creadora oscurecida para la historia por la figura de Richard Serra (1939). Es este último artista con quien el espectador e incluso

el crítico tienden a establecer primeras lecturas al enfrentar ciertas series de Di Carlo. Profundizando algo más allá de lo evidente, es lógico advertir las irrefutables diferencias: las esculturas de Serra están apoyadas, conformadas por planchas curvas o planas y tienden a la instalación. En aquellas late un sentido de lo gravitatorio y del equilibrio, donde prima una experiencia de lo efímero, muy alejada de las intenciones del escultor argentino, por lo que cualquier concordancia no puede ser más que el reflejo de un análisis epidérmico que se ha detenido en la superficie material de la obra.

Se ha querido señalar en la obra del artista ciertos rasgos heredados de un minimalismo motejado de alegre, de desenfadado e incluso desprovisto de un rigor categórico, lo cual está muy alejado de una identificación certera de sus lenguajes, aunque sí es cierto que ha sabido liberarse de los ecos academicistas –incluidos los de la dictadura de la contemporaneidad académica y normativizada- y de los condicionamientos que, a priori, impone el material, mediante una metodología intuitiva y emocional, hasta alcanzar una dicción propia.

En cualquiera de los casos, y en la búsqueda de todo crítico por unas fuentes de inspiración, no cabe sino convenir que toda la escultura en hierro debe mucho, por no decir todo, desde el impulso germinal de su existencia contemporánea, a la labor de Julio González. De hecho, más allá de “la idea de dibujar en el espacio y las utilidades del hierro como material y la soldadura autógena como procedimiento”², la importancia del creador barcelonés afincado en París y amigo de Picasso, estriba, conceptualmente, en haber encabezado la refundación de la disciplina escultórica y su liberación de las cárceles de la estatuaria decimonónica. Un camino del cual nuestro autor es digno continuador, si bien introduciendo ciertos matices.

Donde el camino escultórico contemporáneo marcaría la presencia de la soldadura, Di Carlo introduce como técnica fundamental, al menos en sus trabajos en hierro corten, el plegado, lo cual revela una gran capacidad de abstracción y

² MADERUELO, Javier (2012): “Julio González. Una refundación de la escultura entre tradición y modernidad”. En Javier Maderuelo. Caminos de la escultura contemporánea. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, p. 63.

control previo puesto que no existe posibilidad alguna de corrección una vez iniciada la acción. Donde la fundición señalaría una diferencia tradicional entre alma y molde, Di Carlo juega con la inclusión y vertido de distintas coladuras consecutivas como proceso experimental, lo que sucede en sus piezas de aluminio, desdibujando la separación entre interior y exterior, entre procedimiento y resultado.

Motivos, objetivos, acciones y resultados.

Volvamos a retomar la noción del pliegue, punto de inflexión de buena parte de su obra última, que según lo observemos desde su interioridad o exterioridad –si es posible establecer unas coordenadas tales del mismo– puede ser cóncavo y convexo o, mejor dicho, puede ocultar una parcela de realidad al tiempo que desvela otra, contraria y complementaria. Le preguntamos por la intención última de su producción y la respuesta no puede ser más que la del autodescubrimiento. En el pliegue anida todo el simbolismo que encierra la parábola de la vida.

Para el artista el arte es una necesidad en cuanto que detonante preciso y objetivo a la hora de generar un proceso de pensamiento. La obra artística, como consecuencia y de modo simultáneo, queda transformada en alegoría de los intrincados caminos del pensar el mundo y la realidad que nos rodea. Al menos, no en (o de) sus circunstancias episódicas o anecdóticas, que son siempre particulares. El proceso creativo se transforma, entonces, en desarrollo hermenéutico que sirve para desentrañar la globalidad metafísica de la vida.

Es aquí, en sus *Fold series*, donde la acción procesual sobre el material plástico cobra sentido al establecerse como un plausible espejo de los modelos de pensamiento. Jan-Phillip Fruehsorge establece, a través de la referencia de Deleuze, un paralelismo entre la acción de plegar (pli, en francés, fold, en inglés) con las nociones “ex-pli-cing, im-pli-cing and com-pli-cing”³, esto es, lo que podríamos traducir libremente como lo explícito, lo implícito y lo complejo.

³ FRUEHSORGE, Jan-Phillipp (2022): "Thinking is incessant is incessant crossing out. Remarks on the Works of Konstantino Dregos and Matias Di Carlo". En *Maps of Tension*. Wadström Tönneheim Gallery, Malmö, page 6.

Todo pliegue queda marcado por una angulación, que no es sino geometría, permitiéndonos edificar una reflexión sobre los intereses prioritarios del artista. Los patrones iconográficos no son más que una categorización intelectual y reduccionista –en cuanto simplificada– de las temáticas presentes en las imágenes artísticas. Siguiendo dicha premisa, se posibilita la existencia de una iconología de las formas naturales, que podrían reducirse a un corolario infinito de patrones presentes en la naturaleza, repetidos hasta la saciedad con ligeras pero significativas variaciones.

El universo se edifica en torno a unas relaciones de congruencia que se manifiestan, al menos en su globalidad, indiscernibles para el ser humano en el uso de la razón lógica. Ello nos abocaría a la búsqueda de otros cauces de conocimiento, en la convicción de que espiritualidad y geometría resultan esferas unidas por una urdimbre infinita, invisible e irrompible como el *hilo rojo del destino* del que nos habla la mitología oriental.

Secuencia infinita es la denominada *Sucesión de Fibonacci*, un patrón que siempre aparece en el proceso creativo y los denominadores resultantes en toda propuesta de Di Carlo. Es una relación de recurrencia que, más allá de ser definida por Leonardo di Pisa en el siglo XIII, ya estaba presente en la matemática hindú desde al menos el siglo V. Lo enigmático de la relación proporcional que la alimenta, o proporción áurea (también denominada *Número de Dios*) es encontrarla como motor estructurador en la naturaleza, desde la disposición de una simple flor de alcachofa a la conformación de una constelación de galaxias. Lo que en otros casos y para otros autores puede haberse convertido en una herramienta finalista y objetiva para alcanzar una belleza rítmica y proporcionada, para el escultor argentino se transforma en duda subjetiva y absoluta que impulsa su comprensión a través del procedimiento artístico.

Procesos

Desde que los modos de hacer arte alcanzaron un alto grado de productividad y eficiencia, todos los artistas han seleccionado para el mensaje preconcebido que se pretendía transmitir unos materiales determinados –y sus correspondientes técnicas de transformación– que se ajustaran al lenguaje empleado para alcanzar tal fin. Di Carlo es un creador disconforme con dicha consecución procedimental, que se articula en la sucesión: técnica – lenguaje – mensaje.

Para el creador el pensamiento lógico y apriorístico es un elemento limitante en el mundo artístico puesto que supedita el carácter emocional y la impronta sensible al control mental. Si la intelectualidad se entendiese únicamente como un estado de la razón, ¿dónde quedaría varada la sensibilidad estética? De tal modo, su proceso de trabajo se basa en lo que él denomina “inmersiones”, planes de aislamiento introspectivo del mundo de la cotidianidad y de la mundanidad racional para sumergirse en un proceso reflexivo y creativo, de auto-auscultación y auto-descubrimiento en contacto directo con el material. En general estas “inmersiones” suelen durar una media de una decena de días de intenso y concentrado trabajo.

De dichos procedimientos de introspección emerge la figura del artista como demiurgo: “El acto de dotar de forma material a una idea posee tal potencia que, muy probablemente sea, junto a la capacidad del lenguaje, aquello que mejor diferencia al hombre de los animales, que ni pueden hablar ni son capaces de desarrollar un hacer creativo”.⁴ Es en esas inmersiones donde Di Carlo es capaz de vislumbrar los patrones geométricos que articulan el mundo tangible.

Un vertiginoso proceso de pensamiento emocional y trascendente precede a la obra. Al acercarse al estudio, en sus mesas de trabajo, es posible apreciar múltiples papeles sobre los que se delinearán formas geométricas que se pliegan sobre sí mismas y que tal vez podrían ser considerados dibujos preparatorios para piezas tridimensionales. Nada más lejos de la realidad, puesto que estos trabajos emergen

⁴ MADERUELO, Javier (2012): " Chillida. La materia: forjar el viento". En Javier Maderuelo. Op. Cit., p. 167.

de modo independiente y, en cierto modo, suponen un contrapunto, un espacio reflexivo de separación... de la labor escultórica. No son bocetos, modelos o prototipos, sino un camino expresivo distinto y paralelo.

De igual modo que en sus piezas de acero o aluminio, cualquiera que sea su magnitud o proporción, ningún detalle ornamental entorpece el “sumergimiento silencioso” en las obras –parafraseando a D’Ors en su breve opúsculo *Menester del crítico de arte*–, también son conscientemente eliminados los títulos individuales. Nomina únicamente las series (*Skyroot, Folds series, Symmetry Play series...*), no las obras que las conforman. No pretende connotar las piezas para no condicionar ni manipular al espectador en el encuentro con las mismas.

Materiales. Escultura en hierro. Escultura en metal.

Di Carlo experimenta con los materiales y los arrastra hasta el límite máximo del colapso, tanto en el uso del acero corten cuanto en los novedosos procesos que habilita en torno al aluminio.

Analicémoslos uno a uno. El acero corten es una tipología acerista muy utilizada por la escultura y la arquitectura contemporáneas que encuentra la belleza en su propia entidad paradójica: el acero ve recubierta su piel exterior por una capa de óxido – que en otras circunstancias llevarían a deteriorar el metal y desestabilizar su estructura interna hasta hacerle perder sus características intrínsecas- que lo impermeabilizan y protegen de la corrosión atmosférica. Si comprendemos que en ambos procesos el oxígeno es elemento indispensable tanto en el proceso de protección cuanto en el de agresión, podríamos detectar un procedimiento similar al que definió el médico suizo Paracelso, padre de la farmacología, en el siglo XVI: “dosis sola facit venenum”. Dicho de otro modo: una mínima parte de un todo letal hace que nos protejamos de ese absoluto que pretende destruir cualquier hábito de vida.

Como se ha indicado, a través de largos periodos de experimentación alquímica, Di Carlo “introduce color y calidez en las superficies, que de otro modo serían austeras y poco atractivas” . En cierto modo, minimizar la gravedad de las superficies y

20 ⁵ STERN, Bjorn (2018): *On the Works by Matias Di Carlo*. https://sholehabghari.com/portfolio-item/matias-di-carlo/?utm_source=rss&utm_medium=rss&utm_campaign=matias-di-carlo

domeñar la dureza de los materiales no son retos en sí mismos, sino estadios de un proceso que va más allá, un proceso que implica una intención de más hondo calado: llegar a dominar el medio material para que se acomode a la intención última del artista. Absolutamente en dirección opuesta a lo que sería la razón lógica, que siempre escogería el material más apto y adaptable en función de la intención o la idea detonante.

Por otro lado, el aluminio es un metal no ferromagnético que por su ligereza, maleabilidad y su uso industrial, no ha sido un material apreciado por los escultores, menos aún a la hora de afrontar obras de dimensiones considerables. Dentro del citado cauce experimental, Di Carlo somete a este material a un shock térmico, mediante el uso del bórax o sal de boro que se utiliza como fundente.

En estas realizaciones, de sorprendentes escalas, habida cuenta de las características de la propia materia, la piel del aluminio deja entrever en su superficie unas líneas que reflejan las distintas coladas que son vertidas de manera consecutiva y a temperaturas distintas en moldes de acero, interrumpiendo el proceso habitual de vertido. No sólo estas marcas exteriores, a modo de líneas de expresión equiparables a la de la gestualidad humana, reflejan la tensión del proceso. Entre la epidermis de las piezas aparecen unos elementos rectangulares, los separadores, o afloran las puntas de las varillas de acero inoxidable que otorgan de osamenta o andamiaje interno a la colada aluminica.

Al ver los denominados separadores, diseminados a intervalos regulares, se nos vino a la mente el recuerdo de los mechinales que dejaban los cimbrados en la construcción tradicional de paramentos de tapial, en un proceso típicamente andalusí. Hablamos de ello. Y muchos días después recordó haberlos visto en alguna parte, en algún lugar del sur de España, quizá en un castillo, quizá en un lienzo de muralla.

Al igual que el pliegue, le interesa el intervalo, el espacio intermedio no visible, la cesura en la ortodoxia del plano, en la perfección de la superficie.

A partir de las piezas en acero corten y con las probaturas con un material tan complejo como el aluminio, pudiera parecer que a Di Carlo va dejando de interesarle paulatinamente la creación de formas a costa de mantener un alfabeto extrapolable a cualquier situación, a *prototipar* unos procesos que aplicar a distintos materiales como hecho experimental.

Capitulaciones y recapitulaciones...

La complejidad en la definición de una ubicación plausible de la obra de Matías Di Carlo dentro de ramificaciones intencionales del arte actual resulta compleja. ¿Cómo clasificar unos intereses que giran en torno a la plasticidad de unos materiales llevados hasta el límite de sus posibilidades, a la delineación de unas formas geométricas en el espacio, y a la relación de todo lo anterior con una búsqueda espiritual, interior, solipsista y original de la cual brota, de modo inconsciente, la voluntad experimental que detona el proceso? Nada hay que pueda entroncarse con derivas que indagan en realidades sociales, contextuales o políticas.

Nada en el campo de lo reivindicativo más allá de unos modos de hacer que anudan sus búsquedas con relaciones ancestrales en las cuales el arte actuaba como nodo de intermediación entre planos de realidad a ambos lados de la razón lógica en cuya faceta más positiva, la matemática y la geometría, sin embargo, se asientan las formas de la naturaleza. Escribe el poeta Valente en un artículo sobre Chillida que “toda creación brota de una oscura matriz original donde se abriga palpitante cuanto no conocemos. De ahí que esa entrada en lo oscuro carezca de orientación predeterminada”⁶.

Trías, en su *Lógica del límite*, determina para la escultura una posición intermedia entre pintura y arquitectura: “El monumento guarda memoria del lugar, lo recoge, lo repliega, instituyendo un espacio de meditación”⁷.

⁶ VALENTE, José Ángel (2002): “Chillida o la transparencia”. En *Elogio del calígrafo. Ensayos sobre arte*. Barcelona, Galaxia Gutemberg, Círculo, pp. 153-154.

⁷ TRÍAS, Eugenio (2003): *Lógica del límite*. Barcelona, Círculo, p. 110.

Ese lugar remitiría a un acontecimiento que honrar, lo que transformaría la comparecencia escultórica siempre en un acto conmemorativo. Pero, si como sucede en las creaciones de Di Carlo, nos es imposible identificar el acontecimiento, entonces ¿dónde se situarían los límites de esa creación? En realidad, nos hallaríamos ante una problemática meramente temporal puesto que las esculturas del artista argentino fundan y constituyen el territorio sobre el cual se asientan en el mismo instante de hacerlo, conmemorándose en un bucle continuo a sí mismas, mirando hacia el ahora, hacia el presente, nunca hacia el pasado.

Se constata en su escultura una dimensión espiritual que es de naturaleza anti-moderna porque aquella, como cauce expresivo no ilusionista, perdió su sitio en el mundo contemporáneo donde han primado valores “inspirados por las leyes del tiempo, la sucesión, los cambios, las modas”⁸, lo que ha desplazado a la práctica al campo de la manifestación atemporal. Hay una escultura que llena el espacio, que es puro volumen y pura masa, y hay una escultura de la transparencia, que abre y se abre al espacio y en ese límite, umbral o pórtico debemos situar algunas de sus propuestas.

Siguiendo a Hegel, la escultura, frente al resto de las artes representaría a la perfección la individualidad espiritual, en tanto que “el espíritu está como fundido con la forma exterior y visible”⁹, poseyendo la capacidad de hacer vislumbrar la divinidad en su forma sensible. Es una disciplina afecta al ideal que se manifiesta en su forma abstracta¹⁰.

Resulta plausible distinguir en su producción una superación de las rémoras con las que la escultura contemporánea se ha visto lastrada desde las vanguardias históricas. En el orden estético-técnico, tras la Segunda Guerra Mundial dos líneas escultóricas opuestas (la abstracción orgánica que concebía el medio aún como

⁸ CALVO-SERRALLER, Francisco (2001): “La caída de los dioses. El cambio de rumbo de la escultura del siglo XX”. En *Rumbos de la escultura española en el siglo XX*. Madrid, Fundación Santander Central Hispano, Centro Atlántico de Arte Moderno, p. 35.

⁹ HEGEL, G.W. F. (2002): *Estética* [Tomo II]. Barcelona, RBA, p. 42.

¹⁰ *Ibidem*, pp. 49-53.

talla y modelado, y las tendencias constructivas que mediante las labores de forja y soldadura constituían un proceso aditivo) confluyeron hacia la abstracción alejándose de cualquier inclinación mimética. Unas purificando las formas y otras aumentando la expresividad de lo constructivo¹¹. En Di Carlo se produce una simbiosis de ambas trayectorias.

En el orden teórico-conceptual, el campo de lo escultórico, con los ecos minimalistas y neodadaístas -y de ahí en adelante- había quedado marcado por dos nociones claves: la in-especificidad y la desmaterialización. Desde los primeros años del siglo XXI, nuevos autores como Di Carlo se han decantado por seguir un camino singular y sincrético que retoma ideas de atemporalidad ya presentes en Chillida o rescatan del *land-art* el encuentro entre territorio y significado. Son ellos quienes están recargando los procesos escultóricos de especificidad y sometiendo a la disciplina a una precisa rematerialización¹².

Iván de la Torre Amerighi
Doctor en Historia del Arte
Universidad de Sevilla

¹¹ FERNÁNDEZ APARICIO, Carmen (2004): “La reconstrucción de la vanguardia escultórica en España (1940-1975). La colección del MNCARS”. En *Abstracciones-Figuraciones 1940-1975. Arte para un siglo. Colecciones del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*. Madrid, MNCARS, Confederación Nacional de Cajas de Ahorro, pp. 77-78.

¹² SAN MARTÍN, Francisco Javier (2004): “La escultura en la época de las vanguardias, un objeto fuera de lugar”. En Juan Antonio Ramírez y Jesús Carrillo. *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*. Madrid, Cátedra, pp. 51-52

MATÍAS DI CARLO.

The rematerialization of timelessness.

To approach the work of Matias Di Carlo through the mediation of critic's reviews requires as an opening premise the abolition of all preconceived ideas about a path and certain conventional processes, sources and deliberateness. On the other hand, it also proves impossible to cling to the pillars of prodigious textbook documentation that addresses the nuances and specificities of his production from a theoretical-critical perspective. They simply do not exist. In this sense, due to a mute vocation, away from the media hype and the ordinary exhibition and commercial circuits, the work of the Argentinian artist based in Andalucia is a canvas complex to scrutinize, a blank page still to be written.

The expressive field in which he unfolds his production presents difficulties as well. Sculpture has been, with absolute certainty, the discipline which fitted into the modern project with most difficulty. Beyond its figurative or abstract character, balance or imbalance, its mass or immateriality, the only element that could substantiate the status of a sculpture in current times would be a kind of aura, profile or poetic contour that draws it in space¹.

The contemporary plastic art movement undermined the intrinsic material and tangible order of the discipline, finding the only way forward in the dematerialization and de-substantialization, and thus forsaking the discipline to uncertain and unstable territories which hinder its recognition as the result derived from a historical course of action. However, nowadays it is possible to find certain movements which advocate for a non-reactive but revisionist recovery of this media, based on precepts that come across as material and procedural experimentation, the morpho-aesthetical recharge and the significant relation with the external (spatial and natural) and internal (psychological and emotional) surroundings.

¹ RODRÍGUEZ, Delfín (2003): "Nada; metáforas del contorno (Algunas ideas sobre la escultura y otros objetos contemporáneos)". Various authors, *¿Qué es la escultura moderna? Del objeto a la arquitectura*. Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, p. 27.

This present text arises from the free encounter between two critical review procedures for artistic production, which at the same time entail two consecutive moments in the relation between the art historian and the artist. The encounter in the studio, the direct relation with the work and the line of thought of the artist, in a first instance, followed by theoretical decantation, the re-thinking of the motives, objectives, the actions and results that lead to these words.

Brief life outline.

Matías Di Carlo was born in the Argentinian capital city of Buenos Aires in 1978, within a family with four generations of ironsmiths. This detail becomes essential to understand his knowledge and passion for metals, and for the ability of human beings to mold them as they please. Even more so, knowing that the family specialization was the Italian smithing.

This creative typology used for artistic ironworks, also known as free smithing, varies from more modern and industrialized processes such as metal pressing or furnace molding, in its age-old character as well as the need to know the darkest enigmas of time, fire, temperature, the pressure applied and the capacity of shaping metals. The skill of the ironsmith, which the artist acquired, as opposed to foundry or mechanization techniques, requires certain physical, mental and emotional implications from the creator, without them the result would be conditioned and compromised.

This acquisition ran parallel to the artist's approximation to nature, an important step in the maturing process of the person, a territory where the artist is able to find and find himself. Mountain climbing in Patagonia - a practice which requires great concentration and the capacity of abstraction to address urgent matters - brought him the possibility of confronting himself with extraordinary solitude. Introspection as a pensive mechanism becomes a valuable toolkit at a later stage, as the means for discovery, invention and resolution of problems. And through it he guesses that nature, as a complex and indiscernible whole, is composed of tens of thousands of patterns, proportions and relations pulsed and impelled by the beauty of mathematical simplicity.

This course of things was cut short by the economic crisis that the southamerican country suffered and resulted in the well-known *corralito* in december 2001. At this point another key element in the artist's life came into play: intuition, a faculty on which he relies when taking vital decisions and which he extrapolates to his creative field. As a consequence, he traveled with his wife to Spain and shortly after landing they decided to settle in Granada. Their time in the city of the Alhambra would be short, followed by a new move directed by their intuitive pulse that brings the artist further south to Ronda and its Serrania, his final work and residence place.

Di Carlo: education, situations and relations.

Di Carlo is a self-made creator. This absence of academic background does not mean a lack of technical training or any shortage in the self-driven search for artistic sources. On the contrary, it suggests a kind of freedom that is not conditioned by the rules of formal education. The distinguishable references from an external point of view of his production, however, do not respond to a previous positioning of the author, nor do they represent inspiration elements or a preconceived justification research, but it will be the artist himself who will discover them along the way after their nascence, as if searching for an accompaniment, relations within a personal language, for some searches and encounters and a path which is known to be solitary, personal.

One of those first parallelisms that is disclosed to the artist after some of his creations, make him come across the pieces of the northamerican sculptor Beverly Pepper (1922-2020), whose work was overshadowed to the eyes of history by the figure of Richard Serra (1939). It is this latter artist with whom the observer and even the critic tend to establish the early readings when confronted with certain series by Di Carlo. Exploring a little further beyond the evident, it is logical to appreciate the unquestionable differences: the sculptures from Serra have a base, either formed by flat or curved metal sheets, and they lean more towards an installation. There is a sense of gravity and balance beating in them, with a focus on the experience of the ephemeral, far from the intentions of the argentinian sculptor, and so any correspondence cannot be anything else but the reflection of a superficial analysis emphasizing on the material surface of the artwork.

Some have tried to point out certain features in the artist's work as an inherited minimalism nicknamed as cheerful, casual or even devoid of categorical rigor, all of which stands very far from an accurate identification of his languages. However it is true that he has known how to release himself from the academical echoes - including those of the contemporary academical and regulatory dictatorship - and from the conditionings which, at first, are imposed by the material, by means of an intuitive and emotional methodology up to the extent of reaching his own diction.

In any case, in the search of any critic for sources of inspiration, we cannot disagree that all steel sculptures owe a lot, if not all, back to the seminal impulse of its contemporary existence, to the work of Julio Gonzalez. In fact, beyond "the idea of drawing in space and the applications of iron as material and autogenous welding as the procedure"², the importance of the catalan artist based in Paris and friend of Picasso, conceptually lies on having headed the refoundation of the sculptural discipline and its liberation from the prisons of the nineteenth century doctrines. A path for which our author is a worthy successor, surely introducing certain nuances.

Where the contemporary sculptural route would mark the presence of the welding spots, Di Carlo introduces the fold as his fundamental technique, at least in his corten steel pieces. This reveals an immense capacity of abstraction and prior control since there is no possibility to correct once the change has begun. Where the foundry would point out a traditional difference between soul and mold, Di Carlo plays with the inclusion and pouring of several consecutive batches as an experimental process, which is exactly what happens in his aluminum works, fading the separating line between internal and external, between process and result.

Motivations, objectives, actions and results.

Let us return to the notion of the fold, the turning point of a great amount of his most recent work, which depending on whether we observe it from its interiority or exteriority - if it is at all possible to establish such coordinates -

² MADERUELO, Javier (2012): "Julio González. Una refundación de la escultura entre tradición y modernidad". En Javier Maderuelo. *Caminos de la escultura contemporánea*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, p.63.

can be concave or convex, or rather, it can hide an area of reality at the same time it reveals another area, contrary and complementary. When asked about the final intention of his production, and the reply is nothing else but self discovery. The fold nestles all the symbolism held in the parable of life.

For the artist, art is a necessity as a precise and objective trigger when it comes to generating a thought process. The artwork, as consequence and simultaneously, is transformed into an allegory of the intricate ways of thinking the surrounding world and reality. At least, not in (or of) its episodic or anecdotic circumstances, which are always peculiar. The creative process is transformed, thus, into hermeneutic expansion which serves to unveil the metaphysical globality of life..

It is here, in his *Folds Series*, where the procedural action over the material starts to make sense, establishing itself as a credible mirror of the thought models. Jan Philipp Fruehsorge establishes, through the reference of Deleuze, a parallelism between the action of folding (*pli*, in₃ French, *fold*, in English) with the notions “ex-*pli*-cing, im-*pli*-cing and com-*pli*-cing”³, this is what we could freely translate as that what is explicit, what is implicit and what is complex.

Each fold is marked by an angulation, which is geometry, allowing us to build a reflection of the artist’s primary interests. The iconographic patterns are nothing more than an intellectual and reductionist categorization -whilst simplified- of the themes present in the artistic images. Following this premise, the existence of an iconology of natural forms becomes possible, which could be reduced to an infinite corollary of patterns present in nature, repeated over and over with slight but significant variations.

The universe is built around congruence relationships that are manifested, at least in its entirety, indiscernible for the human being in the use of logical reason. This would lead us to the search for other channels of knowledge, in the conviction that spirituality and geometry are spheres united by an infinite, invisible and unbreakable warp like the *red thread of fate* that Eastern mythology tells us about.

³ FRUEHSORGE, Jan Philipp (2022): “Thinking is incessant crossing out. Remarks on the Works of Konstantino Dregos and Matias Di Carlo”. In *Maps of Tension*, Wadström Tönneheim Gallery, Malmö, p.6.

Infinite sequence is the so-called *Fibonacci Sequence*, a pattern that always appears in the creative process and the resulting denominators in all of Di Carlo's proposals. It is a recurrence relationship that, beyond being defined by Leonardo di Pisa in the 13th century, was already present in Hindu mathematics since at least the 5th century. The enigmatic aspect of the proportional relationship that feeds it, or the golden ratio (also called *Number of God*) is to find it as a structuring motor in nature, from the arrangement of a simple artichoke flower to the conformation of a constellation of galaxies. What in other cases and for other authors may have become a final and objective tool to achieve a rhythmic and proportionate beauty, for the Argentinian sculptor becomes the subjective and absolute doubt that drives his understanding through the artistic procedure.

Processes.

Since the ways of making art reached a high degree of productivity and efficiency, all artists have selected certain materials for the preconceived message that was intended to be conveyed -and their corresponding transformation techniques- that fit the language used to achieve that end. Di Carlo is a creator who is dissatisfied with this procedural achievement, which is articulated in the sequence: technique - language - message.

For the creator, logical and premature thought is a limiting element in the artistic world since it subordinates the emotional character and the sensitive imprint to mental control. If intelligentsia were understood solely as a state of reason, where would aesthetic sensibility be stranded? In this way, his work process is based on what he calls "immersions", plans of introspective isolation from the world of everyday life and rational mundanity to immerse himself in a reflective and creative process of self-auscultation and self-discovery in direct contact with the material. In general, these "immersions" usually last an average of ten days of intense and concentrated work.

The figure of the artist as a demiurge emerges from these introspection procedures: "The act of providing an idea with a material form has such power

that it is most likely, together with the capacity for language, what best differentiates mankind from animals, that neither can speak nor are they capable of developing a creative act”⁴. It is in these immersions where Di Carlo is able to glimpse the geometric patterns that articulate the tangible world.

A dizzying emotional and transcendent thought process precedes the work. When approaching the studio, on its work tables, it is possible to appreciate multiple papers on which geometric shapes are outlined that fold in on themselves and that perhaps could be considered preparatory drawings for three-dimensional pieces. Nothing could be further from reality, since these works emerge independently and, in a way, represent a counterpoint, a thoughtful space of separation... from the sculptural work. They are not sketches, models or prototypes, but a different and parallel expressive path.

In the same way that in his steel or aluminum pieces, whatever their magnitude or proportion, no ornamental detail hinders the "silent submersion" in the works - paraphrasing D'Ors in his brief booklet *Requirement of the art critic*-, also individual titles are consciously removed. He nominates only the series (Skyroot, Folds Series, Symmetry Ploy Series...), not the works that comprise them. He does not intend to connote the pieces so as not to condition or manipulate the viewer in the encounter with them.

Materials. Steel sculpture. Metal sculpture.

Di Carlo experiments with materials and drags them to the maximum limit of collapse, both in the use of corten steel and in the innovative processes that he enables around aluminum.

Let us analyze them one by one. Corten steel is a steel typology widely used by contemporary sculpture and architecture that finds beauty in its own paradoxical

⁴ MADERUELO, Javier (2012): “Chillida. La materia: forjar el viento”. In Javier Maderuelo. *Op. Cit.*, p. 167.

entity: the steel sees its outer skin covered by a layer of oxide – which in other circumstances would lead to deteriorate the metal and destabilize its internal structure until it loses its intrinsic characteristics - which waterproof it and protect it from atmospheric corrosion. If we understand that oxygen is an essential element in both processes, both in the protection process and in the aggression process, we could detect a procedure similar to the one defined by the Swiss physician Paracelsus, father of pharmacology, in the XVI century: "dosis sola facit venenum". In other words: one minimal part of a lethal whole protects us from that absolute that intends to destroy any and all breath of life.

As indicated previously, through long periods of alchemical experimentation, Di Carlo "introduces color and warmth to otherwise stark and unattractive surfaces." In a way, minimizing the gravity of the surfaces and taming the hardness of the materials are not challenges in themselves, but stages of a process that goes further, a process that implies a deeper intention: mastering the material media to accommodate it to the ultimate intention of the artist. Absolutely in the opposite direction to what would be logical reason, which would always choose the most suitable and adaptable material based on the intention or triggering idea.

On the other hand, aluminum is a non-ferromagnetic metal that, due to its lightness, malleability and its industrial use, has not been a material appreciated by sculptors, even less when it comes to dealing with works of considerable dimensions. Within the aforementioned experimental process, Di Carlo exposes this material to a thermal shock, through the use of borax or boron salt that is used as a flux.

In these realizations, of surprising scales taking into account the characteristics of the material itself, the aluminum skin reveals lines on its surface that reflect the different castings that are poured consecutively and at different temperatures into steel molds, interrupting the normal pouring process. These external marks, by way of lines of expression comparable to that of human gestures, are not the only ones to reflect the tension of the process.

⁵ STERN, Bjorn (2018): On the Works by Matias Di Carlo.

https://sholehabghari.com/portfolio-item/matiasdicarlo/?utm_source=rss&utm_medium=rss&utm_campaign=matias-di-carlo

Between the epidermis of the pieces emerge some rectangular elements, the separators, or the tips of the stainless steel rods that provide bones or internal scaffolding to the aluminum casting.

When observing the so-called separators, scattered at regular intervals, the memory of the “mechinales” left by the falsework in the traditional construction of mud walls came to mind, in a typically Andalusian process. We talk about it. And many days later he remembered having seen them somewhere, somewhere in the south of Spain, perhaps in a castle, perhaps on a wall canvas.

Like the fold, he is interested in the interval, the invisible intermediate space⁵, the pause in the orthodoxy of the plane, in the perfection of the surface. From the pieces in corten steel and with the tests with a material as complex as aluminum, it might seem that Di Carlo is gradually losing interest in creating forms at the expense of maintaining an alphabet that can be extrapolated to any situation, to *prototyping* certain processes to apply to different materials as an experimental fact.

Capitulations and recapitulations.

The complexity in defining a plausible placement of Matías Di Carlo's work within intentional ramifications of current art is complex. How to classify interests that revolve around the plasticity of materials taken to the limit of their possibilities, the delineation of geometric shapes in space, and the relationship of all of the above with a spiritual, interior, solipsistic and original source from which springs, unconsciously, the experimental will that detonates the process? There is nothing that can be connected with drifts that inquire into social, contextual or political realities.

Nothing in the field of revindication, beyond some ways of making that tie their searches with ancestral relations, in which art acted as a node of intermediation between planes of reality on both sides of logical reason, on whose most positive facet, mathematics and geometry, the forms of nature settle.

The poet Valente writes in an article about Chillida that “every creation springs from a dark original womb where everything we do not know is sheltered and throbbing. Hence, this entry into the dark lacks predetermined orientation”.⁶

Trias, in his “*Lógica del límite*”, determines for sculpture an intermediate position between painting and architecture: “The monument keeps memory of the place, collects it, folds it back, establishing a space for meditation.”⁷ That place would refer to an event to honor which would always transform the sculptural appearance into a commemorative act. But if, as happens in Di Carlo's creations, it is impossible for us to identify the event, then where would the limits of such creation be located? In reality, we would be faced with a merely temporary problem, since the sculptures of the Argentinian artist establish and constitute the territory on which they settle at the very moment of doing so, commemorating themselves in a continuous loop, looking towards the now, towards the future, at the present, never to the past.

In his sculpture a spiritual dimension is confirmed, that is anti-modern in nature because, as a non-illusionistic expression channel, it lost its place in the contemporary world where values “inspired by the laws of time, succession, changes, the fashions”⁸ have been prioritized, displacing practice into the field of timeless manifestation. There is a sculpture that fills the space, which is pure volume and pure mass, and there is a sculpture of transparency, which opens and opens up to the space and in that limit, threshold or portico we must locate some of his proposals.

Following Hegel, sculpture, compared to the rest of the arts, would perfectly represent spiritual individuality, in that “the spirit is as if fused with the external

⁶ VALENTE, José Ángel (2002): “Chillida o la transparencia”. En *Elogio del calígrafo. Ensayos sobre arte*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo, pp. 153-154.

⁷ TRIAS, Eugenio (2003): *Lógica del límite*. Barcelona, Círculo, p. 110.

⁸ CALVO-SERRALLER, Francisco (2001): “La caída de los dioses. El cambio de rumbo de la escultura del siglo XX”. En *Rumbos de la escultura española en el siglo XX*. Madrid, Fundación Santander Central Hispano, Centro Atlántico de Arte Moderno, p. 35.

and visible form"⁹, possessing the ability to glimpse divinity in its sensitive form. It is a discipline that affects the ideal that manifests itself in its abstract form.¹⁰

It is possible to distinguish in his production an overcoming of the hindrances with which contemporary sculpture has been weighed down since the historical avant-garde. In the aesthetic-technical order, after the Second World War two opposed sculptural lines (the organic abstraction that still conceived the medium as carving and modeling, and the constructive tendencies that through forging and welding constituted an addition process) converged towards the abstraction moving away from any mimetic inclination. Some purifying the forms and others increasing the expressiveness of the constructive.¹¹ In Di Carlo there is a symbiosis of both trajectories.

In the theoretical-conceptual order, the sculptural field, with its minimalist and neodadaist echoes -and from then on- had been marked by two key notions: non-specificity and dematerialization. Since the early years of the 21st century, new authors such as Di Carlo have opted to follow a singular and syncretic path that takes up ideas of timelessness already present in Chillida or to rescue from land-art the encounter between territory and meaning. They are the ones who are charging the sculptural processes with specificity and subjecting the discipline to a precise rematerialization.¹²

Iván de la Torre Amerighi
Doctor in History of Art
University of Seville

⁹ HEGEL, G.W. F. (2002): *Estética* [Tomo II]. Barcelona, RBA, p. 42.

¹⁰ *Ibidem*, pp. 49-53.

¹¹ FERNÁNDEZ APARICIO, Carmen (2004): "La reconstrucción de la vanguardia escultórica en España (1940-1975). La colección del MNCARS". En *Abstracciones-Figuraciones 1940-1975. Arte para un siglo. Colecciones del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*. Madrid, MNCARS, Confederación Nacional de Cajas de Ahorro, pp. 77-78.

¹² SAN MARTÍN, Francisco Javier (2004): "La escultura en la época de las vanguardias, un objeto fuera de lugar". En Juan Antonio Ramírez y Jesús Carrillo. *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*. Madrid, Cátedra, pp. 51-52

Loop, from the Dynamics of the Void Series

Solid corten steel

370cm x 180cm x 216cm high







Untitled, from the Folds Series

Solid corten steel

308cm x 300cm x 269cm high





Untitled, from the Folds Series

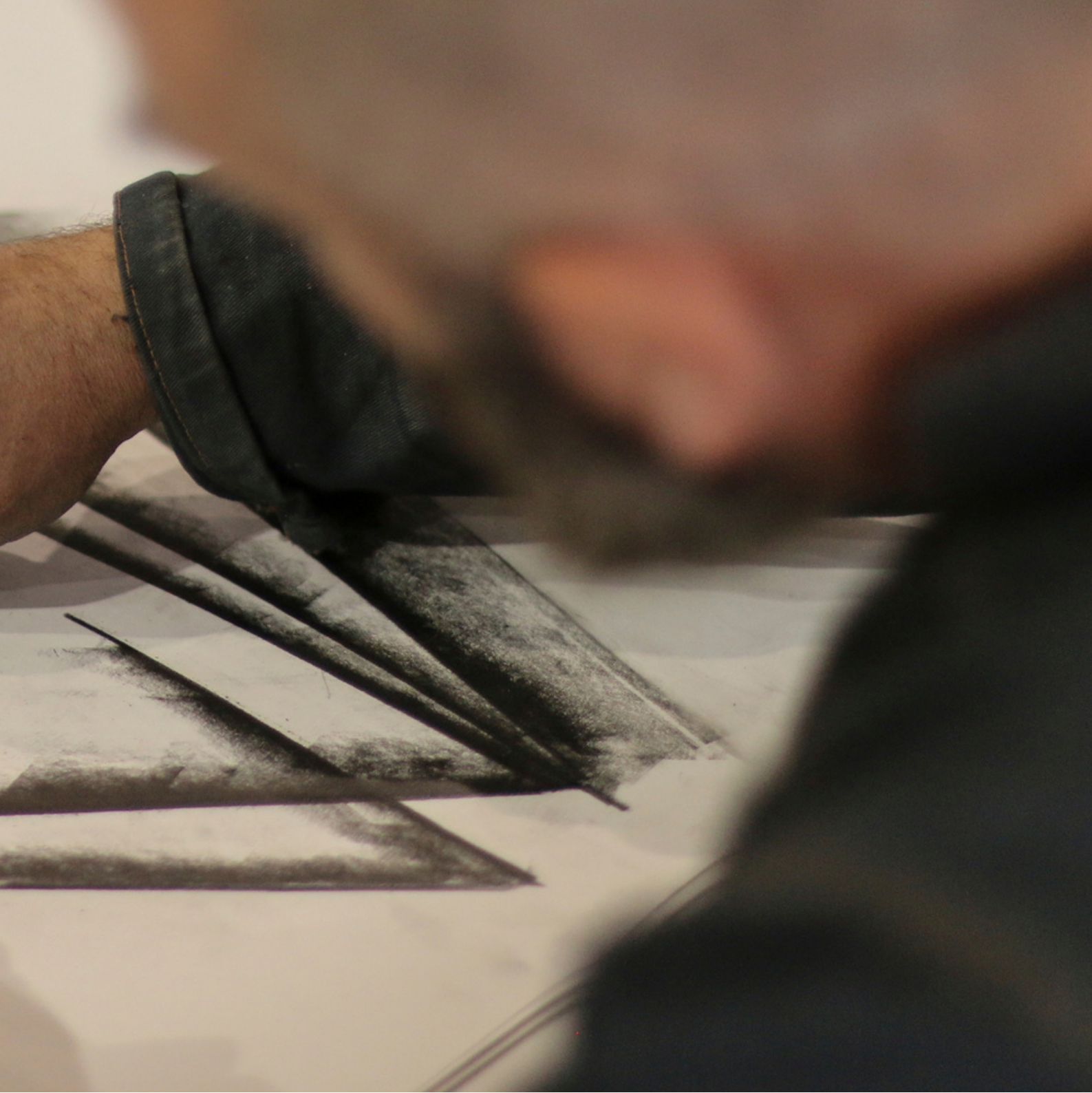
Solid corten steel

305cm x 340cm x 295cm high









Untitled, from the Folds Series

Solid corten steel

494cm x 270cm x 191cm high





Trigger point, from the Folds Series

Solid corten steel

496cm x 200cm x 176cm high





Untitled, from the Folds Series

Solid corten steel

595cm x 290cm x 145cm high





FUNDACIÓN
ALMA GIL ●

ARTE EN EL
MUELLE


muelleuno

