

ELENA ASINS

18 ABRIL 2018

MARZO

2019

MENHIRES



MENHIRES, 1995. COLECCIÓN MUSEO UNIVERSIDAD DE NAVARRA

El trabajo de Elena Asins, desarrollado en soportes muy variados –pintura, escultura, obra sobre papel o vídeo– es pionero en el uso de la tecnología informática como elemento de representación visual. El Museo Universidad de Navarra estaba trabajando en un proyecto de exposición en torno a su escultura *La ciudad democrática*, cuando la artista falleció en 2015. La exposición que aquí se presenta es una reformulación de aquel proyecto inicial. Su eje central es *Menhires*, un conjunto escultórico que data de 1995 y fue donado al Museo por la propia autora. Esta obra monumental se complementa con la serie pictórica *Menhires*, que plantea en el plano pictórico una secuencia semejante a la de las esculturas, y con tres carpetas de artista (*Zettel, Remarks on the Foundations of Mathematics* y *3 in 3 Perspective Scale*). Todas estas piezas tienen en común el hecho de que funcionan como series, a modo de secuencias plásticas que plantean variaciones sobre un determinado tema: la forma básica del cubo.

Menhires

Menhires ocupa el espacio central de la sala. Se trata de una instalación escultórica formada por 40 menhires, cada uno de los cuales está conformado por un prisma cuadrangular negro mate que actúa como base para un cubo lacado en negro, truncado por un corte oblicuo en una de sus caras.

En la sala, los *Menhires* se presentan en una seriación en la que el lado del corte varía en cada caso, según una secuencia determinada. La propia autora explica así el origen de esta obra: “Los *Menhires* nacieron en Madrid, en 1994. Las primeras ideas que tuve acerca de estas construcciones, fueron la ansiosa necesidad de disponer las cosas de la realidad, el espacio en el que acostumbramos a vivir, en un espacio trascendente, un lugar que fuera al mismo tiempo asociativo y generativo, cuya lectura diera lugar a la variación, a la mutación y al cambio, una especie de hipertexto en el que se incluyera, entre otras cosas, el concepto de lo sacro” (Elena Asins, *Tiempo-movimiento-memoria virtual*, Galería Altxerri, 2000).

Asins pensaba que la disposición de los menhires debería adaptarse de un modo flexible al espacio de la sala: podrían ir uno detrás de otro o en hileras paralelas; lo importante –decía– “es la relación de unas piezas con las otras, como en un diálogo, donde los fonemas van transformando y formando la palabra exacta para el discurso perfecto”. Esto implica que no hay una sola manera de mostrar esta obra, sino que es necesario interpretarla en cada espacio, tanto en lo que se refiere a la disposición de las piezas como en su posible secuenciación. Lo esencial, en cualquier caso, no son las piezas individuales o su geometría, sino la relación que



MENHIRES, 1995-1996. TEMPERA SOBRE MADERA. CORTESÍA FREIJO GALLERY

establecen entre sí y el espacio que configuran. “Comencé por la agrupación de cuatro menhires [...], y lo que mereció mi atención no fueron las figuras, sino el espacio creado entre ellas al agruparse”, explica Asins, que había trabajado de un modo semejante en obras anteriores como *Canons* o *Variaciones*, que toman su nombre de las formas musicales en las que se plantea un desarrollo a partir de una forma originaria. Esto es solo un punto de partida, a partir del cual se establece un desarrollo o una secuencia en la que se plantean diversas variaciones a partir de la matriz original. El caso de *Menhires* es más simple: la secuencia se produce exclusivamente a partir del cambio de posición del corte sobre el cubo.

Los *Menhires* plantean una secuencia geométrica que podría traducirse en un algoritmo “visualizado” a través de la escultura: los intervalos, el ritmo y el juego de las proporciones determinan un modo de trabajar que a veces se ha calificado de musical. En el caso de los *Menhires* se ve claramente, sin que esto impida que la obra pueda tener otros significados adicionales. El más evidente es el figurativo: cada uno de estos cubos seccionados es una imagen esquemática de un menhir megalítico. Esto no se produce de un modo demasiado literal, sino mediante una evocación más esquemática: se trata –en palabras de su autora– “de encontrar el arquetipo que muestre eficazmente los más profundos anhelos de la vida humana”. Efectivamente, los menhires megalíticos tenían un significado ritual y funerario, en el que la clave no está en la configuración formal, sino en su capacidad de articular y visualizar todo un sistema de creencias sobre la vida y la muerte. El menhir –recuerda Juan Eduardo Cirlot en su *Diccionario de símbolos*–, “participa de la idea de litofanía” y, específicamente, por su verticalidad, se puede relacionar con el principio masculino y tiene “un sentido de protección”.

Aquí, los intereses de Elena Asins se pueden emparentar con los de otros artistas de su época como Jorge Oteiza, que también trató de evocar cuestiones existenciales a

través de configuraciones geométricas, que él veía en continuidad con las construcciones megalíticas. Oteiza se refirió a los alineamientos de menhires como parte “de la familia cultural del cromlech megalítico”: es decir, como formaciones compuestas de diversos elementos, en las que lo más interesante es el espacio vacío que definen. Y así, en polémica con la tesis que defiende el carácter funerario de estos monumentos, en su *Quousque tandem!...* (nº 42), escribió que “no hay enterramientos en estos cromlechs, su verdadero contenido es el vacío interior. Servirían para fogatas de carácter muy diverso, pero particularmente religioso y político. Pero aquí ya el fuego con su viejo sentido físico y ocupacional se habría ampliado metafísicamente con la idea de luz y de iluminación espiritual”. Algo parecido podría decirse de los *Menhires* de Elena Asins que, con una forma muy básica y austera, se centran en configurar el espacio de la sala y en evocar una serie de ideas en la mente de cada espectador.

Esta manera de entender la obra viene reforzada por la presencia de una serie de pinturas que muestran un rectángulo negro con un corte oblicuo en uno de los lados, como una representación plana de la misma idea geométrica presente en los *Menhires* escultóricos. También aquí lo determinante es la secuencia, que desarrolla una determinada combinatoria basada en el establecimiento de simetrías axiales que giran en el sentido contrario al de las agujas del reloj. Una secuencia que podría leerse de un modo casi cinematográfico, al modo de las películas abstractas, centradas en la evolución de determinadas formas geométricas, de pioneros como Hans Richter (*Rhythmus 21*, 1921). Aunque aquí habría que volver a señalar que el interés de Asins no es fundamentalmente formal, sino que se centra sobre todo en una idea matemática y en su visualización. “Cada parte por sí misma, carece de estructura significativa, pero cuando estas partes son presentadas como la secuencia de una película, se obtiene una vívida impresión del movimiento”, explica la propia autora.

Un ordenador como herramienta

Asins llega a la realización de estas series de obras pictóricas o escultóricas a partir de una larga trayectoria centrada en la investigación sobre las matemáticas y su traducción gráfica mediante la tecnología. En 1964 –cuenta ella misma– “comenzó mi interés por las formaciones geométricas”, en las que trabajó hasta 1968. En ese año, la artista entra en contacto con el Centro de Cálculo de la Universidad Complutense, creado dos años antes por el matemático Mario Barberá, en colaboración con IBM, con la intención de introducir la informática en la investigación y la enseñanza en el ámbito nacional. Allí trabajarían ingenieros, arquitectos y programadores, junto a artistas plásticos destacados como José Luis Alexanco, Manuel Barbadillo, Luis Lugán, Eusebio Sempere y José María López Yturralde, y la activa participación, como enlace entre los distintos Seminarios, del arquitecto Javier Seguí de la Riva. Para Elena Asins, la participación en el Seminario de Generación Automática de Formas Plásticas supondría un impulso que marcará su trayectoria. El Centro de Cálculo, con “los seminarios allí impartidos sobre informática –recuerda ella misma–, despertó mi posible capacidad de análisis, orden y dirección controlada. Así comencé lo que con pocas variaciones sigue siendo mi trayectoria”.

En 1981, Asins se traslada a Estados Unidos para continuar su investigación. Allí descubre la obra de Walter de Maria y otros artistas norteamericanos, y colabora con el incipiente departamento de Computer Science de la Universidad de Columbia para desarrollar una investigación sobre la relación entre computación y arte. “Esta fue la gran oportunidad de mi vida y a partir de entonces mi trabajo (mental, especialmente creativo), liberado de la carga mecánica de la ejecución y con la nueva medida del tiempo que la electrónica proporciona, se ha enriquecido, iluminado y estimulado hasta un punto ilimitado”.

Desde entonces, el lenguaje plástico de Elena Asins se basará en el cálculo sistemático realizado con ordenadores. Y, aquí, es clave el interés por los conceptos matemáticos y las posibilidades de cálculo que ofrece la informática, hasta el punto de que llegó a recurrir a una persona profesional de las matemáticas que ayudase a formular con precisión ciertas ideas y reflexiones. Así, a finales de los años ochenta empezaría su colaboración con Capi Corrales, profesora de Álgebra de la Universidad Complutense de Madrid, con quien se citaba periódicamente para discutir conceptos matemáticos y su traducción a un lenguaje geométrico preciso.

En esta tensión entre la concepción puramente abstracta y conceptual y la necesidad de visualización se debatirá desde entonces la obra de Asins, centrada cada vez más en las relaciones entre arte y ciencia. El uso de ordenadores, piensa la autora, constituye un avance que “representa la realización del sueño de la humanidad” y, al mismo tiempo, obliga a revisar muchos conceptos. Entre ellos se incluye la propia noción de arte, que se verá muy pronto revisada por el nuevo potencial tecnológico.

“Dado que el uso del computador es capaz de crear un nuevo potencial de valores del pensamiento, la esencia de su uso no radica en manipular solamente Números, sino Palabras, Ideas e Imágenes”.

Carpetas de artista

Zettel y Remarks on the Foundations of Mathematics son dos carpetas de artista que responden a esta clasificación tecno-artística. Ambas están fechadas en Nueva York, en enero de 1987, la época en que la artista fue *visiting scholar* del departamento de Computer Science de la Universidad de Columbia, donde tuvo la oportunidad de ampliar su trabajo en el ámbito de la informática y la inteligencia artificial. Ambos responden a esta experimentación con la tecnología: se trata de un conjunto de imágenes desplegadas en un papel continuo de impresora, realizadas por ordenador, que acaban con dos fragmentos de las obras de Ludwig Wittgenstein de las que toman su título.

El caso de *Zettel* ilustra bien el problema al que se enfrenta Elena Asins. La propia obra reproduce aforismo nº 249 del libro de Wittgenstein, en el que se plantea cómo se realiza la traducción del lenguaje escrito al de las imágenes: “¡Nada más fácil que imaginarse un cubo de cuatro dimensiones! Se ve así”. Y el espacio en blanco que viene a continuación deja al lector la tarea de imaginar algo adecuado, y muestra así la dificultad de conseguirlo. “El cubo de cuatro dimensiones, tal como lo han dibujado, ¡no lo es! Ahora solo tengo como imagen las palabras y el rechazo de todo aquello que puedes mostrarme”, concluye el comentario de Wittgenstein, que subraya la dificultad de trasladar a imágenes un contenido textual. El *Zettel* de Asins contiene precisamente el texto completo de este pasaje del filósofo, ilustrado con una serie de cubos representados en perspectiva caballera, algunos aislados y otros formando pequeños grupos.

Todas estas ilustraciones muestran esa dificultad de interpretación que solo se resuelve en la vida práctica. El propio Wittgenstein incluyó una ilustración semejante –un cubo en perspectiva representado con un dibujo lineal– en sus *Investigaciones filosóficas* (nº 116), para comentar hasta qué punto la imagen podría adquirir significados distintos según el texto que la acompaña: podría tratarse –escribe– “una vez, de un cubo de cristal; otra vez, de una caja abierta boca abajo; otra, de una estructura de alambre que tiene esa forma; otra, de tres tablas que forman una esquina de una habitación. El texto interpreta cada vez la ilustración”. Y Wittgenstein concluye: “Podemos ver la ilustración unas veces como una cosa, otras veces, como otra. Así pues, la interpretamos, y la vemos, tal como la interpretamos”.

En esta línea, el trabajo de Elena Asins no se centra en la elaboración material de las “ilustraciones”, sino en el trabajo de “traducción” de los algoritmos informáticos a la imagen generada en la impresión final. Un proceso en el que lo más interesante no es la calidad plástica, sino el concepto matemático: una pura idea antes que una

imagen visual. “Mi idea del *Computer Art* –explicaba en una ocasión la propia Asins– no es usar gráficos del modo convencional en que lo hace la gente, sino generar gráficos como una forma de usar conceptos e ideas hallados en mi larga experiencia sobre arte concreto-estructural”. Cuando alguien se enfrenta a una ecuación matemática sin conocimientos previos es muy probable que no visualice su contenido geométrico; sin embargo, las formas geométricas (que son las matemáticas en el espacio) se pueden comprender con inmediatez.

La tercera carpeta presente en la exposición es *3 in 3 Perspective Scale*, fechada en 1989 en Hamburgo, donde Asins se instaló a su regreso de los Estados Unidos. También es una obra realizada por ordenador e impresa en un papel continuo, y muestra la evolución de una figura geométrica que se va dividiendo y haciendo más compleja para volver a simplificarse al final, en lo que puede leerse como una película abstracta basada en determinados desarrollos geométricos. Aquí, como en los casos anteriores, el resultado es una obra liviana y frágil, que abandona el carácter objetual que tienen otras obras de arte; se limita a una impresión en papel realizada mediante una tecnología impersonal.

Arte de concepto

Estas carpetas realizadas con medios informáticos subrayan el carácter conceptual del trabajo de Elena Asins. A veces se ha comparado su obra con las partituras de un músico, que concibe una determinada secuencia y relación de sonidos que luego se debe interpretar en el tiempo. También algunos artistas que Asins pudo conocer en Nueva York empezaron a trabajar así, como cuando Sol Lewitt realizó sus *Wall Drawings* a partir de unas instrucciones escritas, más o menos genéricas, que indican una determinada secuencia de colores o de líneas. Luego serían otros los que lo realizarían físicamente en la pared, con un inevitable grado de interpretación personal. Aquí, la obra son las instrucciones, el proyecto, y su realización material final sería algo secundario, que puede resolverse de distintas maneras dependiendo del entorno. De un

modo semejante, Asins trabajará con secuencias abstractas que luego se llevan al papel a través de un medio secundario e impersonal como es la impresora de un ordenador.

Esa parte conceptual, de elaborar una combinatoria de la que pueden surgir infinitas variantes, es lo fundamental del trabajo de Asins, según lo entendía ella misma. “Tengo una combinatoria que no sé cuántas variantes puede tener, he llegado a las ciento veinte, pero ya no puedo más porque me he cansado. Es casi infinito. Esto es lo que me interesa de mi trabajo”, dirá en una entrevista con Joan Robledo Palop. “Todo mi trabajo es experimental, cuando está terminado es un objeto”. Así, lo esencial en la obra es el pensamiento, del que los resultados materiales finales solo son una expresión secundaria. Esto se puede aplicar a los *Menhires* escultóricos y pictóricos, basados en una forma geométrica muy básica y en su evolución, lo mismo que a las carpetas realizados por ordenador e impresas posteriormente. Todo esto permite calificar a Elena Asins de artista conceptual, como ha sostenido Javier Maderuelo en un texto que la propia autora consideraba como una de las aproximaciones más acertadas a su obra.

“El trabajo de Elena Asins –escribe Maderuelo en el catálogo *Menhir dos* (Centro Cultural de la Villa, Madrid, 1995)– no tiene por finalidad materializar unos cuerpos concretos, que reconoceríamos como sus obras de arte, sino establecer unas relaciones que, por su grado de abstracción, son ideas netamente conceptuales, las cuales, en su origen, no necesitarían de un cuerpo físico que las albergue. En este sentido, Elena Asins ha estado siempre más interesada en organizar intervalos proporcionales y relaciones armónicas, en establecer series o secuencias, que en su instrumentalización física, por eso su obra, como la de los matemáticos, se puede formular, es decir expresar a través de fórmulas, sin materializarse. Su trabajo consiste en idear espacios, secuencias o ritmos en el ámbito de las posibilidades mentales, de manera parecida a como las idearía un matemático que no pretende una aplicación concreta, pero, en vez de enunciarlas en un lenguaje algebraico, ella las explicita en imágenes estéticas”.

Javier Ortiz-Echagüe y Fernando Alonso Pedrero

ELENA ASINS, MENHIRES

Elena Asins developed her body of work in a wide range of different media (painting, sculpture, work on paper and video), and was a pioneer in the use of computer technology as a tool for visual representation. The Museum University of Navarra was working on an exhibition project on Asins' sculpture *The Democratic City* at the time of the artist's death in 2015. The exhibition on view today is a reformulation of that initial project. Its main focus is *Menhirs*, a sculptural

work from 1995 donated by the artist to the Museum. This monumental work is complemented by a series of paintings that presents a pictorial representation of a sequence like that of the sculptural menhirs, and by three artist's folders (*Zettel, Remarks on the Foundations of Mathematics* and *3 in 3 Perspective Scale*). All these pieces share the fact that they work as series or visual sequences that present variations on a specific theme: the basic shape of the cube.



MENHIRES, 1995. COLECCIÓN MUSEO UNIVERSIDAD DE NAVARRA

Menhirs

Menhirs occupies the centre of the room. This sculptural work consists of 40 menhirs, each made up of a matt black quadrangular prism that provides a base for a black lacquered cube that is missing a slice on one side. In this room, the *Menhirs* are displayed in a row with the missing slice in a different position in each case, following a specific sequence. The artist provided clues to the origin of this work: “*Menhirs* was created in Madrid in 1994. My first ideas about these structures involved the anxious need to arrange the stuff of reality, the places where we live, in a transcendent space, a place that was at once associative and generative, and whose readings could produce variations, mutations and change: a kind of hypertext that included the concept of the sacred, among other things” (Elena Asins, “Time-movement-virtual memory”, Altxerri Gallery, 2000).

Asins felt that the arrangement of the menhirs in the room should adapt flexibly to the space: they could be arranged in a row or in parallel rows. What was most important, she said, was “the relationship between the pieces, like a dialogue in which the phonemes are transformed and reformulated as the exact word in the perfect speech”. This implies that there is not only one way to display this work. Rather, the arrangement of the pieces and any sequences they create must be interpreted in each space. However, the essential element is not the individual piece or its geometry, but the relationship the cubes establish between themselves and the space they create. “I started by grouping together four menhirs [...] and what caught my eye was not the figures themselves, but the empty space created around them when they were arranged together”, explained Asins, who had used a similar method on previous works such as *Canons* and *Variations*, which take their names from musical forms and which involved developments based on an original form.

The original form is merely the starting point from which a development or sequence is established to explore the different variations of the original model. *Menhirs* is more straightforward: the sequence is produced exclusively by the change in position of the cube’s missing slice.

Menhirs presents a geometric sequence that could be translated as an algorithm “visualized” through sculpture: the intervals, rhythm and play of proportions determine what is sometimes referred to as a musical working method. This can be clearly seen in *Menhirs*, though this does not prevent the work from having other readings. The most evident is figurative: each sliced cube is a schematic image of a megalithic menhir. This is not rendered overtly, but through schematic evocation. In the words of the artist, the aim was “to find the archetype that effectively displays the deepest longings of human life”. Indeed, megalithic menhirs had a ritual and funerary significance that did not come from their formal arrangement, but from their capacity to construct and visualize an entire belief system about life and death. In his *Diccionario de símbolos*, Juan Eduardo Cirlot reminds us that menhirs “express the notion of rock’s ability to reflect light”, that their verticality can be specifically related to the masculine principle, and that they provide “a sense of protection”.

Here, Elena Asins’ interests can be paired with those of other artists of her era such as Jorge Oteiza, who also tried to draw existential questions from geometric configurations he considered to be in continuity with megalithic structures. Oteiza considered aligned menhirs to be part “of the cultural family of megalithic stone circles”, i.e. formations made up of different elements whose greatest interest lies in the empty space they define. In his work *Quousque tandem!...* (No. 42), Oteiza questioned the thesis that these monuments were used for funerary purposes. He wrote, “There are no graves

in these stone circles. Their true content is the empty space inside. They were probably the sites of all kinds of bonfires, especially those organized for religious and political reasons. But here, fire's age-old physical and occupational meaning would have been metaphysically amplified by the idea of spiritual light and illumination". A similar conclusion could be drawn about *Menhirs* by Elena Asins. With their very basic, austere forms, these menhirs define the configuration of the space and evoke a series of ideas in each spectator's mind.

This way of understanding the work is reinforced by the presence of a series of paintings that shows a black rectangle with an oblique slice removed from one side, like a flat representation of the same geometric idea found in the sculptural *Menhirs*. Once again, the determining factor here is the sequence, which creates a specific combinatorial structure based on established axial symmetries in anticlockwise rotation. This sequence can be read almost cinematographically, like the abstract films of pioneers such as Hans Richter (*Rhythmus 21*, 1921) on the evolution of certain geometric shapes. However, it should be pointed out that Asins' interest was not a fundamentally formal one, but focused mainly on mathematical ideas and how to visualize them. "Each part on its own lacks meaningful structure, but when these parts are presented as a film sequence, they create a vivid impression of movement", said the artist.

The Computer as a Tool

Asins began producing these series of pictorial and sculptural works after a long period of technological investigation of mathematics and its graphic tradition. According to Asins, "My interest in geometric formations began in 1964 and I worked on them until 1968". That year, the artist made contact with the Computer Centre at Universidad Complutense de Madrid, which had been created in 1966 by the mathematician Mario Barberá in collaboration with IBM with the aim of introducing computer technology in the fields of research and education in Spain. The centre attracted engineers, architects and programmers, who worked in collaboration with leading visual artists such as José Luis Alexanco, Manuel Barbadillo, Luis Lugán, Eusebio Sempere and José María López Yturralde. Architect Javier Seguí de la Riva also played an active role as a liaison for the different seminars. For Elena Asins, participating in the Seminar on the Automatic Generation of Plastic Forms marked a turning point in her career. According to Asins, the seminars taught at the Computer Centre "awakened any capacity I had for analysis, order and controlled direction. That was the beginning of what my career has been since then, with very few variations".

In 1981, Asins moved to the United States to continue her investigation. There she discovered the work of Walter de Maria and other American artists, and collaborated with the newly created Department of Computer Science at Columbia University on research on the relationship between computing and art. "That was the great opportunity of my life. Since then, my mental and especially creative work has



MENHIRES, 1995. COLECCIÓN MUSEO UNIVERSIDAD DE NAVARRA

been almost endlessly enriched, illuminated and stimulated after being released from the mechanical chore of execution and given the new means of measuring time provided by electronics".

After that, Elena Asins' visual language was based on systematic computer calculation. She became keenly interested in mathematical concepts and the possibilities of computer calculation, and even sought out a professional mathematician to help her formulate certain ideas and reflections more precisely. That is how her collaboration began in the late 1980s with Capi Corrales, an algebra professor at Universidad Complutense de Madrid with whom she met regularly to discuss mathematical concepts and how to translate them into a precise geometric language.

From that point on, Asins' work would focus on that tension between the purely abstract and conceptual and the need for visualization, as well as on the relationship between art and science. The artist believed that the onset of the computer represented a step forward and "the realization of the dreams of humanity". At the same time, it made it necessary to examine many preconceived concepts, including the very notion of art, which would soon come under the scrutiny of this new technological potential. "Because computers have the potential to create a new set of intellectual values, the essence of their use does not come merely from processing numbers, but also words, ideas and images."

Artist's folders

Zettel and Remarks on the Foundations of Mathematics are works that fit into the technical-artistic category of artist's folders. Both date from January 1987, when the artist was a Visiting Scholar in the Department of Computer Science at Columbia University in New York, where she expanded her work on computers and artificial intelligence. Both works reflect Asins' experimentation with technology: they consist of printouts of computer-generated images on continuous

paper and end with fragments from the works of Ludwig Wittgenstein from which they take their titles.

Zettel provides a very clear illustration of the problem faced by Elena Asins. The work reproduces remark no. 249 from Wittgenstein's book of the same name, in which he wonders how written language can be translated into images. "Nothing is easier than imagining a four-dimensional cube! It looks like this". But instead of an image, readers are shown a blank space and must imagine a suitable image. This makes it clear how difficult the endeavour is. "The four-dimensional cube, as it has been drawn, is not like that! Now all I have for an image are words and must reject anything you can show me", concludes Wittgenstein's comment, which highlights the difficulty of transferring the textual context to image form. Asins' *Zettel* contains the full text of Wittgenstein's remark illustrated with a series of oblique projections of cubes, some on their own and others forming small groups.

All these drawings reflect that difficulty of interpretation that is resolved only in practical life. Wittgenstein himself included a similar illustration – a perspective line drawing of a cube – in his *Philosophical Investigations* (No. 116) to comment on the extent to which the image could acquire different meanings depending on the accompanying text. He wrote that the drawing could be "here a glass cube, there an inverted open box, there a wire frame of that shape, there three boards forming a solid angle. Each time the text supplies the interpretation of the illustration". And Wittgenstein concludes: "But we can also see the illustration now as one thing, now as another. So we interpret it and see it as we interpret it".

Along these lines, Elena Asins' work does not focus on the material elaboration of "illustrations", but on the work of "translating" computer algorithms into images generated in the final printout. The most interesting part of this process is not visual quality, but the mathematical concept: a pure idea rather than a visual image. As Asins explained on one occasion, "My idea of Computer Art is not to use graphics in the conventional ways people tend to use them, but as a way of expressing the concepts and ideas I have unearthed in my long experience with specific-structural art". When most people with no prior knowledge come in contact with a mathematical equation, they are probably unable to visualize its geometric content. Yet they easily comprehend geometric shapes (which are the expression of mathematics in space).

The third artist's folder in the exhibition is *3 in 3 Perspective Scale*, which dates from 1989, when Asins moved to Hamburg after her return from the United States. This computer-generated work is also a computer printout showing the evolution of a geometric figure that separates into several parts and becomes more complex until eventually returning to its simple state. It can also be read as a kind of abstract film based on specific geometric developments. As before, the result in this case is a lightweight, fragile work that renounces the status of desired object so commonly

pursued by other works of art: it is merely a computer printout created using impersonal technology.

Conceptual Art

These computer-generated folders highlight the conceptual nature of Elena Asins' work. At times, her work has been compared to the sheet music of a musician who conceives a specific sequence and relationship of sounds that must then be interpreted in real time. Some of the artists Asins may have known in New York also started working in this way, as in the case of Sol LeWitt and his *Wall Drawings* based on rather general written instructions that indicated a specific sequence of colours and lines. People other than the artist would then physically implement the work on the wall with their own inevitable degree of personal interpretation. In this case, the work of art consists of the instructions themselves and final materialization of the work is somewhat secondary and can be resolved in different ways depending on the context. In a similar way, Asins worked with abstract sequences that would later be transferred to paper using an impersonal secondary medium, i.e. a computer printer.

That conceptual part, which involved creating a combinatorial structure from which infinite variations could emerge, was what Asins understood to be the fundamental aspect of her work. "I have a combinatorial structure, but I don't know how many variations it might have. I counted one hundred and twenty, but I'm too tired to continue. It's practically infinite. That's what I like about my work", she said in an interview with Joan Robledo Palop. "All my work is experimental and when it's finished, it's just an object." Thus, the essential part of the work is the thought and the final material result is only a secondary expression. This can be applied to the sculptural and pictorial *Menhirs*, which are based on a very basic geometric shape and its evolution, like the folders prepared on the computer and later printed out. All this enables us to classify Elena Asins as a conceptual artist, as Javier Maderuelo wrote in a text that Asins considered to be one of the best descriptions of her work.

In the exhibition catalogue *Menhir Two* (Centro Cultural de la Villa, Madrid, 1995), Maderuelo wrote, "The work of Elena Asins does not involve the final materialization of specific bodies that we would recognize as works of art. Instead, it establishes relationships whose level of abstraction makes them so neatly conceptual that they do not need to be housed in a physical body. In this regard, Elena Asins has always been more interested in organizing proportional intervals and harmonic relations, and establishing series and sequences than in the process of giving them physical shape. For that reason, her work, like mathematics, can be formulated or expressed through formulas without being materialized. Her work involves imagining spaces, sequences and rhythms within the scope of mental possibilities, just as mathematicians make abstract calculations with no specific application. However, instead of using the language of algebra, Asins uses aesthetic images".

Javier Ortiz-Echagüe and Fernando Alonso Pedrero



Elena Asins (Madrid 1940 - Navarra, 2015) fue una artista plástica, escritora, conferenciante y crítica de arte. Basó su lenguaje plástico en el cálculo sistemático a base de ordenadores. Fue una de las primeras artistas españolas en utilizar la tecnología como aliada del arte. La obra de Asins forma parte de colecciones privadas y públicas, como las de el Museo Nacional de Arte Reina Sofía, el Instituto de Valenciano de Arte Moderno y el Museo de Bellas Artes de Bilbao, entre otros. En 2006 recibió la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes del Gobierno de España y en 2011 el Premio Nacional de Artes Plásticas.

Elena Asins was born in Madrid in 1940 and died in Navarra in 2015. She was a visual artist, writer, lecturer and art critic. Her artistic language was based on systematic computer calculation. She was one of the first Spanish artists to use technology as an ally in her art. Asins' work has been exhibited in museums and public and private collections such as the Reina Sofía National Art Museum, the Institute of Modern Art of Valencia and the Bilbao Fine Arts Museum, among others. In 2006, she received the Gold Medal of Merit in the Fine Arts from the Government of Spain and, in 2011, she won the Spanish National Prize for the Visual Arts.

MUSEO
UNIVERSIDAD
DE NAVARRA
ELENA ASINS
MENHIRES
18 ABR 2018
MAR 2019



MUSEO UNIVERSIDAD DE NAVARRA

Rector Universidad de Navarra
Alfonso Sánchez-Tabernero Sánchez

Presidente del Patronato
Ángel Gómez Montoro

Director General del Museo
Jaime García del Barrio

Dirección Artística
José Manuel Garrido Guzmán
Rafael Levenfeld Ortiz
Rafael Llano Sánchez
Fernando Pagola Marín
Valentín Vallhoncat Ghezzi

Administrador
Fernando de la Puente García
Ganges

Departamento de Comunicación
Elisa Montserrat Rull

EXPOSICIÓN

Comisaria
Departamento Curatorial del
Museo universidad de Navarra

Coordinación
Ignacio Miguéliz Valcarlos

Montaje
Cloister Services S.L
José Manuel Jiménez Arano

Diseño vitrinas
Pau Cassany Figa

Seguro
Axa Art

Traductor
Tradtec

Diseño gráfico
Ken

OBRA LICENCIADA POR EL MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA MEDIANTE CREATIVE COMMONS ATTRIBUTION-NONCOMMERCIAL-NODERIVATIVES 4.0 INTERNATIONAL LICENSE

EDITA: MUSEO UNIVERSIDAD DE NAVARRA / DL: NA 643-2018 / ISBN: 978-84-8081-600-7

 Museo Universidad de Navarra

+ 34 948 425 700
MUSEO.UNAV.EDU
MUSEO@UNAV.ES