

# Eduardo Rodríguez: contención y desbordamiento. O cómo un simple gesto puede transformarlo todo

Juan Francisco Rueda

Una de las muchas y muy variadas facultades de un artista es la de revelar, de alertar(nos) sobre lo inadvertido, de desenterrar las relaciones o continuidades que se dan o permanecen en el tiempo. Expresado así, un creador no sólo está capacitado para la comunicación usando los incontables recursos del arte, sino que es alguien que previamente observa, estudia, coteja, interpreta y proyecta el resultado en forma de propuesta artística. Eduardo Rodríguez se ajusta con meridiana precisión a este ensayo de definición. *Tiempo de plata, lengua de plomo* así lo atestigua.

Eduardo Rodríguez viene trabajando insistentemente la arquitectura como espacio fronterizo o de confluencia con otras realidades, como lo biológico, en especial lo humano a partir de su anatomía o de procesos fisiológicos. Su poética destaca por una estética objetiva, fría y descarnada que, paradójicamente y gracias a una serie de estrategias, se satura de significado, polisemia, ambigüedad y simbolismo. La contención y la economía (de medios y representacional) que formalmente marcan sus obras acaban por ser desarticuladas y desbordadas. Así, sus estructuras básicas y reducidas, aparentemente abstractas y no-referenciales, se revelan exuberantes en el juego de relaciones entre ellas. El empleo de los materiales en pos de un acopio semántico posibilita la trascendencia, el desbordamiento. En este caso ocurre con el plomo, usado en algunas de las piezas metálicas, que asume un carácter contradictorio, como elemento contaminante, altamente tóxico y difícil de eliminar por el organismo en sus funciones metabólicas, y, por otro lado, por su condición y actual uso como elemento protector que puede prevenir de exposiciones a materiales aún más dañinos para la vida, como las radiaciones. El plomo actuaría aquí como el veneno, fuente del mal pero origen, mediante el antídoto, de su neutralización, del antídoto.

## **Sobre la piedra se edifica este proyecto**

En *Tiempo de plata, lengua de plomo*, Eduardo Rodríguez centra su mirada en el poder simbólico que el ser humano ha otorgado a la piedra. El bezoar, la piedra calcúlosa que muchos animales, incluidos los humanos, expulsan de sus organismos porque no pueden digerir ciertos elementos, acumuló en

distintos momentos de la historia un paradójico simbolismo. Como elemento dañino es expulsado del cuerpo, pero, superstición mediante, se le atribuye un poder protector ante posibles sustancias tóxicas o venenosas. Como el plomo, el bezoar contiene este sentido o simbolismo dual. A partir de aquí, Eduardo Rodríguez observa las derivaciones materiales de su uso, como los bernegales, copas que nacen para poder anclar el bezoar y que entre en contacto con los líquidos susceptibles de ser fuentes de envenenamiento para, así, proceder a la neutralización del mismo. En función a la morfología del bernegal, el artista desemboca en las cúpulas gallonadas, de modo que advierte cómo se establecen analogías formales entre los unos y las otras, entre los bernegales y las cúpulas. Y lo que posibilita la distinta función de los unos y de las otras en su objetivo de proteger y contener, tanto la superstición como la fe, es un simple gesto de inversión, de invertir la semiesfera que en esencia son ambos elementos.

### **El cuerpo que no está, pero que transforma**

En el conjunto de piezas que sustenta *Tiempo de plata, lengua de plomo* late algo paradójicamente ausente —por eso late porque no es manifiesto. Muchas de las obras aluden, de algún modo, al cuerpo o a sus funciones, aunque éstos nunca aparecen. De hecho, en el título de la exposición se introduce la imagen/lugar “lengua”. La lengua, y aquí se podría deslizar una de esas metáforas entre el cuerpo y la arquitectura, podría ser considerada uno de los pilares del conocimiento (por los sentidos) y la comunicación humanas; asimismo, la boca o la cavidad bucal, según su disposición, según el gesto de inversión —nunca mejor dicho—, bocarriba o bocabajo, podría transformarse en bernegal o cúpula. Si bien encontramos cabello en muchos de sus macizos de barro, que hacen las veces de bezoares, el cuerpo es aludido por Eduardo Rodríguez a partir de las funciones vitales adheridas a esos bezoares. Si las cabelleras que se amalgaman en los bezoares ornamentados nos señalan, sinécdoque mediante, el cuerpo, el indigerible pelo que es sintetizado junto a otras sustancias para conformar el cálculo, en esos mismos bezoares, en este caso mediante la metonimia, mediante la lógica causa-efecto, el cuerpo es igualmente señalado. Sin embargo, se hace presente a través del funcionamiento del cuerpo, de un gesto de doble sentido: de ingerir y expulsar (o excretar). Nuevamente se proyecta esa suerte de inversión, de gesto invertido que viene caracterizando el reducido vocabulario por el que opta Eduardo Rodríguez, pero que adquiere una dimensión y ecos incontenibles desde esa economía formulada mediante *el girar* o *el invertir*. Así, los bezoares, esas pellas de barro con decoración ve-

getal y cabello que ocupan el espacio expositivo, son el producto de la acción del organismo, del trabajo del mismo, de su fisiología, de un cuerpo que no se manifiesta bajo su fisicidad y morfología pero sí bajo su funcionamiento y su rol transformador. Se desliza aquí la importancia del propio proceso de transformación, por tanto, del factor tiempo como colaborador o instrumento esencial. Es decir, esos bezoares son producto de un proceso de ingesta, digestión, acumulación y expulsión.

Esa suma de metáforas, de tropos y giros como la sinécdoque y la metonimia, vienen a convertir al conjunto en una alegoría del cuerpo del animal y, por extensión, del humano. En cualquier caso, hay más derivaciones en el imaginario de Eduardo Rodríguez que nos encaminan hacia el cuerpo humano. No podemos obviar cómo la arquitectura es otro universo que aparece enunciado en su producción, en ocasiones de un modo latente y en otras de manera manifiesta.

### **La arquitectura que está, aunque sea etérea**

Como hemos señalado, la arquitectura es otro de los ámbitos por el que Eduardo Rodríguez ha demostrado querencia desde el inicio de su trayectoria, tanto que podríamos defender que es parte insustituible de su poética. Además, la arquitectura es formulada en relación a sus procesos de construcción y de destrucción, a su vocabulario, a sus partes constituyentes, a los materiales e incluso a los escombros. Tal como se indicó más arriba, la transformación y el acontecer, conceptos esenciales de su trabajo, también operan en la arquitectura según la enuncia el artista. Un ejemplo de ello puede ser *Condensadores de tiempo*, su exposición individual en el granadino Palacio de los Condes de Gabia, entre julio y septiembre de 2020<sup>1</sup>. Eduardo Rodríguez transita este espacio de interés tanto en solitario como conformando eventualmente equipo con José Manuel Ruiz. El acercamiento a lo arquitectónico y a la práctica constructiva asume siempre una perspectiva lateral, pocas veces desde la literalidad de lo material. La estrategia de Eduardo Rodríguez, tanto como de José Manuel Ruiz cuando conforman colectivo artístico, se basa en lo simbólico y en tropos ya mencionados como la sinécdoque o la metonimia. Le —y les— interesa más la arquitectura desde los gestos, las fuerzas y los procesos de transformación de la misma.

---

1 Véase: PÉREZ CASTILLO, R.; y RIVAS, E.: *Eduardo Rodríguez Barranco. Condensadores de tiempo*. Granada, Condes de Gabia-Diputación de Granada, 2020.

Resulta obligado, al haber calibrado la presencia del cuerpo en su obra, advertir cómo éste parece confluir con lo arquitectónico en numerosas ocasiones. Esa confluencia, en algún caso, acaba convirtiéndose en síntesis. No es, en ningún caso, algo ajeno a la teoría y la praxis arquitectónica. Es decir, la dimensión antropomórfica de la arquitectura está asumida desde la Antigüedad —pensemos en las cariátides del Erecteón (*Erechtheion*) de la ateniense Acrópolis, en la aplicación de los géneros a distintos órdenes o en la herencia *vitruviana*—, llegando a puntos álgidos a lo largo de la historia, como la teorización de las proporciones del cuerpo humano en la arquitectura, tal como hace Francesco di Giorgio Martini (*Tratado de arquitectura, ingeniería y arte militar*, 1470-1490) o el más cercano ejemplo de *El modulator* de Le Corbusier (1942-1948).

En algunas piezas de *Tiempo de plata, lengua de plomo* hay una densificación o acumulación de lo corporal y lo arquitectónico, aunque como cuerpo y arquitectura son enunciados desde el desplazamiento que suponen la sinécdoque y la metonimia, tal vez no adquieran un sentido evidente o concluyente. Ocurre, por ejemplo, con los comentados bezoares, productos del funcionamiento del cuerpo, pero que son solventados por Eduardo Rodríguez aplicándoles una morfología y decoración que rememora desde los berneales a las cúpulas gallonadas o gajonadas y nervadas. Bastaría con revisar la producción del artista en compañía de José Manuel Ruiz para atisbar cómo han llevado a cabo proyectos en los que estos ámbitos se encontraban. Es el caso de *Vino, jamón o teja*, desarrollado en Genalguacil Pueblo Museo en agosto de 2020, en el que se incidía sobre las dimensiones antropomórfica y vivencial de la arquitectura al trabajar sobre las *tejas musleras*, que adquieren esa denominación por resultar su caña una suerte de doble del muslo humano. Este proyecto, además, atendía al carácter procesual y en transformación de la arquitectura, ya que se retiraban tejas de barro para ser sustituidas por otras vaciadas en el jabón que los vecinos, en un claro ejercicio de estética relacional, habían producido en comunidad atendiendo a la llamada de los artistas. Con ese gesto —de nuevo ese acto mínimo—, Rodríguez y Ruiz incorporaban el tiempo (el proceso en el que se erosiona la teja de jabón), la transformación, la mutabilidad y puede que la fragilidad a aquello que consideramos firme y duradero, aquello como la arquitectura para la que Vitruvio, el egregio artífice y teórico romano, consignó el concepto *firmitas*. Algo más alejado de la arquitectura se sitúa el proyecto que este eventual colectivo o pareja artística han acometido, entre septiembre y octubre de 2022, en Selpia Contemporánea (Navas del Selpillar). *La guía del bañista* consistía, tal vez con el eco de la *teja muslera*, en una serie de moldes cerámicos de distintas partes del cuerpo de los vecinos de esta localidad cordobesa.

Al igual que hallamos en *Tiempo de plata, lengua de plomo* obras que asumen esas evocaciones corporales y arquitecturales, mediante la sinécdoque y la metonimia, hay otras que aluden directa y literalmente al arte de la arquitectura. Es el caso de las metálicas secciones curvas, que se disponen indistintamente en forma de “u” o en forma de “n”; esto es, con los extremos de la curva hacia arriba o hacia abajo. Asistimos, de nuevo, al gesto de la inversión. Ese mínimo acto por el que se invierten los arcos sobredimensiona el caudal poético y, en sí mismo y en buena parte, sustenta este proyecto. Ese gesto da lugar a los deslizamientos y desplazamientos de significantes y significados, atenta contra lo clausurado de la imagen/objeto y, en definitiva, la somete a un proceso de transformación, tan consustancial a la estrategia de Eduardo Rodríguez. Ese gesto puede ser definido como una suerte de *détournement*, de juego o *contrajuego* invocado para, en este caso, señalar una serie de deslizamientos. Dicho de otro modo, que un elemento como un cuarto de círculo, en función a su disposición —a su inversión— aluda a dos realidades distintas. En cierto modo, el artista detona la polisemia de la forma, con un despliegue mínimo, autorreferencial y neutro. A partir de ahí, el caudal de contenido y referencias pasa a ser incontenible. El simple acto de tornar la forma equivale a abrir la esclusa que retiene las aguas. Ése es el potencial del artista, de Eduardo Rodríguez, asumir que una política de gestos económicos puede hacer que lo esencial y mínimo devenga desbordante, lo neutro devenga incluso esotérico o supersticioso, así como lo industrial y depurado devenga relato histórico subsumido. Y es que, esas secciones curvas son los nervios o nervaduras tanto de una cúpula, si se sitúan con los extremos hacia abajo o la parte convexa hacia arriba —en voladizo podríamos decir—, como los de un bernegal si se invierte, si adquiere la disposición contraria. De hecho, el bernegal, la copa o especie de cáliz en el que se introducía el bezoar para eliminar cualquier toxicidad de la bebida a ingerir, podría actuar al modo de maqueta de una cúpula gallonada o gajonada si se invirtiese. De esta manera, en el corpus expositivo se incluye una alusión directa a la arquitectura, si bien con la misma estrategia de la sinécdoque y la metonimia, que tan efectiva es para el ejercicio de desmaterialización y economía representacional que persigue Eduardo Rodríguez.

### **De lo contenido a lo desbordante**

La contención que domina la propuesta del artista queda desbordada por la sencillez y aparente simplicidad de su gesto, ya que con una acción multiplica las lecturas e interpretaciones. Así, los perfiles curvos que, en horizontal y a varias alturas, ocupan una de las paredes del espacio expositivo pudieran ac-

tuar como limen o punto de inflexión entre la cúpula gallonada y el bernegal; también como indeterminado o ambivalente perfil o descripción gráfica y bi-dimensional de estos. Es decir, a partir de ese perfil polilobulado que recorre la pared, obtendríamos el arranque de los nervios de la cúpula y la alusión a cada gallón o gajo, así como el ritmo convexo del bernegal, del recipiente donde el bezoar se alojaría y entraría en contacto con el líquido a purificar.

Confluyen distintas naturalezas o ámbitos en un ejercicio tan gráfico y des-materializado como el que propone Eduardo Rodríguez. La cúpula alude a lo celeste y elevado mientras que el bernegal a la tierra y al líquido, deslizándose lo divino y lo terrenal en esta suerte de confrontación —podría sumarse lo civilizatorio o humano gracias a la cita arquitectónica y de las artes decorativas (bernegal). En sí, el bezoar asume una doble condición o naturaleza biológica y geológica, puesto que es producto de la ingesta animal devenido material inerte o mineral. Si la cúpula cubre y protege, el bernegal contiene y recoge. Resulta imposible escapar a esta relación tan intensa que se detona a partir de la inversión del artista, quien nos introduce en la arquitectura cultural y en los rituales de purificación. De este modo, parece indispensable aludir a cómo la piedra, física y figurada, sustenta algunos cultos de religiones monoteístas. La decisión de convertir en Kabah sagrada la Masyid al Haram de La Meca, en el año 1624 y en sustitución de la Masyid al-Aqsa de Jerusalén, supuso para el Islam el traslado de punto sagrado y referencial respecto al culto *de* una piedra y lugar *a* otra piedra y lugar (la reliquia de una piedra del Paraíso que se aloja en el pétreo edificio cúbico que centra la mezquita de La Meca). El rezo pasó a orientarse, por tanto, a La Meca en lugar de a Jerusalén y, con ello, el redireccionamiento de las salas de oraciones de las mezquitas —un pequeño gesto, podríamos volver a decir. En el catolicismo y, sin poder abstraernos a la etimología de Pedro como piedra, en el Evangelio de san Mateo (16:18) podemos leer: *Yo también te digo que tú eres Pedro, y sobre esta roca edificaré mi iglesia; y las puertas del Hades no prevalecerán contra ella.*

Valgan las últimas líneas del párrafo anterior para evidenciar cómo esa suerte de vocabulario mínimo por el que opta Eduardo Rodríguez (bezoar/piedra, bernegal/recipiente, líquido y cúpula) se halla en estructuras arquitectónicas cristianas y musulmanas. Sería prolijo enumerar los casos, pero debemos acudir, tal vez como primera singladura, a la icónica Cúpula de la Roca en Jerusalén, que cubre y protege la roca sagrada, donde Dios creó a Adán y se produciría el sacrificio de Isaac/Ismael por Abraham. Para el rito islámico de la ablución, la purificación antes del rezo mediante el agua, se requiere de

una fuente. Una tipología usual de fuente de abluciones consiste en una pila con caños (morfológicamente se asemejaría a un bernegal) que se cubre con una cúpula. Como podemos apreciar, la inversión (el giro de la semiesfera) se da en esta tipología. Por su parte, en el catolicismo existe la tipología de los baptisterios exentos, como el de Florencia. Básicamente sería un edificio cubierto por cúpula en cuyo interior se hallaba una piscina o una pila que contiene el agua dispuesta para el bautismo y que, en algunas ocasiones, podía tener una morfología cercana al bernegal, siendo habitualmente de planta centralizada. No podemos olvidar un caso como la bendición, mediante la reliquia de la Santa Cruz, de las aguas que circulan bajo el templete hexagonal de Caravaca de la Cruz (Murcia).

Eduardo Rodríguez, en su estrategia de desplazamientos gracias a la sinécdoque y la metonimia, permite que los bezoares en barro pasen a ser cúpulas o bernegales debido a la decoración vegetal que imprime en la superficie de los mismos. Aunque la intención o el posicionamiento del artista propende a lo categórico y lo general, no podemos obviar cómo su trabajo, cómo esta exposición y, por ende, estas piezas, se refuerzan o resignifican por su presentación en la ciudad de Córdoba, a escasos metros de la imponente catedral-mezquita de la ciudad. Los motivos que revisten esos bezoares generados por el artista, más allá de remitirnos a las labores decorativas de los preciosistas bernegales que contenían los bezoares o al ataurique de la arquitectura de la mezquita, detonan una serie de resonancias que se activan por mor de la comprensión del contexto más próximo. Esto es, el empleo del mencionado ataurique en las labores decorativas de ciertas zonas de la mezquita cordobesa, la técnica del cordobán, la técnica del repujado o las formas polilobuladas y las nervaduras de la cúpula de la *Maqsura*.

### **Cuestión de escala: desde lo más cercano al Antropoceno**

De manera metafórica podríamos decir que el ser humano, como principal agente de cambio medioambiental, está convirtiendo el planeta en una suerte de bezoar. Tal es así que actualmente convenimos en llamar al periodo geológico en el que vivimos como Antropoceno, que supera el Holoceno, el periodo que se estima que llegó hasta la mediación del siglo XX, momento en el que se sumaron los residuos radioactivos generados por la Segunda Guerra Mundial. Los materiales entrópicos, los residuos y elementos no aprovechables en los procesos de producción, así como los desechos de la actividad consumista del ser humano, viene a ser todo aquello que no es *digerible*, que las sociedades expulsan de su organismo, vertiéndolos a la

naturaleza y generando ese metafórico bezoar que son los estratos de arena cementada en la que han quedado atrapados desechos industriales derivados de la metalurgia (*beachrocks*), los tecnofósiles (vestigios de la actividad humana) o los cementerios nucleares. Es la huella geológica del ser humano, con la que se topa en la actualidad, como se topa igualmente con los microplásticos que ya han entrado en nuestra cadena trófica, generando cambios en nuestra secuencia de ADN.

Esta dimensión relativamente paisajística y medioambiental podría parecer ajena a este proyecto de Eduardo Rodríguez, no así a su poética, tendente a revisar los usos y modos sostenibles de la tradición, como puede ser la realización de jabón reciclando distintas sustancias, tal como hizo junto a José Manuel Ruiz en Genalguacil Pueblo Museo; o su participación, entre diciembre de 2021 y los primeros meses de 2022, en *El vuelo de Hypnos*, en Almedinilla (Córdoba), usando semillas de trigo para, entre otras cuestiones, transformar el paisaje incorporando el tiempo y el proceso como elemento esencial de su trabajo. Sin embargo, en *Tiempo de plata, lengua de plomo* encontramos una pieza que sugiere la posibilidad de la interpretación que abre este capítulo. Sobre el suelo descansa uno de los bezoares en barro modelados por el artista, con su superficie repujada de motivos vegetales, estilización de la naturaleza. Ese bezoar cuenta con una cámara endoscópica que, en una posición rasante, emite la imagen en un monitor, de manera que obtenemos una suerte de escena paisajística. El artista transforma, en esta ocasión, el objeto en imagen, que adquiere cierto aire desértico o post-apocalíptico, a buen seguro debido al color terroso del barro y al cabello amalgamado cual vegetación seca. No podemos olvidar, en cualquier caso, que aquello que pasa a ser imagen de la naturaleza es un bezoar, un resto indigestible, expulsado del organismo e inerte. En los tiempos en los que tomamos conciencia científica de vivir en el Antropoceno se hace difícil no abrigar esta interpretación. Aquí reside otro gesto, y no meramente formal, el del compromiso y la implicación.

JFR  
Octubre de 2022



vations of its use, such as the *bernegal*, a special drinking vessel designed to hold a bezoar so that it would come into contact with the liquid and presumably neutralise any poison it contained. The peculiar shape of the *bernegal* in turn reminded the artist of an umbrella dome, leading him to draw a formal comparison between those scalloped cups and ribbed domes. And the thing that allows both to fulfil their intended function of protection and containment, whether rooted in superstition or in faith, is a simple gesture of inversion, turning what are essentially hemispheres upside down.

### **The absent yet transformative body**

Something paradoxically absent lurks—hidden, undetected—beneath the pieces that comprise *Silver Time*, *Lead Tongue*. Many of them allude to the body or its functions, although these never actually appear. In fact, the exhibition title contains the image/place “tongue”. The tongue—and this might be one of those body-architecture metaphors—could be considered one of the pillars of human knowledge (via the senses) and communication, and the mouth or oral cavity could become a *bernegal* or a dome depending on its orientation, on whether it is right-side up or upside down. Although we find hair in many of his bezoar-like clay masses, Eduardo Rodríguez actually alludes to the body by way of the life functions associated with those bezoars. While the hairs clumped in those decorated bezoars stand for the body (by way of synecdoche), the indigestible hair synthesised with other substances to form the stone in those same bezoars also points to the body (in this case via metonymy and cause-and-effect logic). Yet it is made manifest in the bodily functions of ingesting and expelling “or excreting”. Once again, we find a kind of reversal, a topsy-turvy gesture typical of the limited vocabulary which Eduardo Rodríguez prefers, but which grows to irrepressible dimensions and echoes via the economy of that flipping or inverting action. And so the bezoars, those lumps of clay decorated with plant motifs and hair that fill the exhibition space, are a product of the organism's activity, of its labour and physiology, of a body manifested not in its physicality and morphology but in its functionality and transformative abilities. Here we see the importance of the transformation process itself, and consequently of time as an essential instrument or collaborator. In other words, those bezoars are the product of a process of ingestion, digestion, accretion and expulsion.

The sum of these metaphors, of tropes and turns like synecdoche and metonymy, ultimately turn the whole thing into an allegory of the animal—and, by extension, the human—body. In any case, there are other lanes and



# Eduardo Rodríguez: Containment and Overflow, or How One Simple Gesture Can Change Everything

Juan Francisco Rueda

One of the artist's many and varied talents is the ability to reveal, to draw (our) attention to the inconspicuous, to unearth the connections or continuities that exist or endure over time. Seen in this light, an artist is not just someone equipped to communicate using the boundless resources of art, but an individual who observes, examines, interprets and presents the result in the form of an artistic proposal. This tentative definition fits Eduardo Rodríguez like a glove, as is apparent in *Silver Time*, *Lead Tongue*.

For some time, Eduardo Rodríguez has been insistently exploring architecture as a space that borders on or converges with other realities such as biology, especially the human biology of anatomy and physiological processes. His poetics have a markedly objective, cold, stark aesthetic which, paradoxically and by means of various strategies, is steeped in meaning, polysemy, ambiguity and symbolism. The restraint and economy (of means and representation) that formally define his works are ultimately dismantled and overcome. His elemental, reduced structures, seemingly abstract and non-referential, turn out to be exuberant in their interactions. The use of materials for semantic stockpiling allows transcendence, overflow. In this case it happens with lead, used in some of the metal pieces, which has a contradictory nature: it is a highly toxic, pollutant element that the body's metabolic functions struggle to eliminate, yet at the same time it protects the body from exposure to even more life-threatening things like radiation. Here lead is like venom: the source of the problem, but also the key to solving it, the antidote.

## **On rock this project is built**

In *Silver Time*, *Lead Tongue*, Eduardo Rodríguez zooms in on the symbolic power that human beings have attributed to stone. Bezoars, calcareous stones that many animals, including humans, expel from their bodies because they are unable to digest certain substances, have had paradoxical symbolic meanings at different moments in history. The body rejects bezoars as harmful, but they were often superstitiously believed to offer protection against toxic or poisonous substances. The bezoar has the same dual significance or symbolism as lead. Eduardo Rodríguez then observed the material deri-

byways in Eduardo Rodríguez's imagery that lead to the human body. We must not forget that architecture is another universe expressed in his artwork, sometimes subtly and at other times in a very obvious way.

### **The present yet ethereal architecture**

Eduardo Rodríguez has had a soft spot for architecture since the beginning of his career, to the extent that one might say it is an irreplaceable part of his poetics. Moreover, architecture is formulated in terms of its processes of construction and destruction, its vocabulary, its constituent parts, its materials and even its rubble. As mentioned earlier, transformation and occurrence are pivotal concepts in the artist's work, and they also operate on his conception of architecture. By way of example, I might mention *Condensadores de tiempo*, his solo show at the Palacio de los Condes de Gabia in Granada from July to September 2020.<sup>1</sup> Eduardo Rodríguez explores that fascinating space on his own and, from time to time, as part of a tag team with José Manuel Ruiz. He always approaches architecture and constructive practice obliquely, from the side, rarely from the literality of the material. Rodríguez's strategy—and Ruiz's when they work together—is based on symbolism and the aforementioned tropes of synecdoche or metonymy. He is (and they are) more interested in architecture from the perspective of gestures, forces and processes of transformation.

Having detected the body's presence in his work, one cannot help but notice how it seems to repeatedly converge with the architectural. That convergence, in some cases, becomes synthesis. It is always connected to architectural praxis and theory. By this I mean that, since antiquity—think, for instance, of the caryatids of the Erechtheion on the Athenian Acropolis, the use of genders to distinguish different orders, or the Vitruvian legacy—and peaking at certain moments in history, the anthropomorphic dimension of architecture has been accepted as the theorisation of the proportions of the human body in this discipline, as in Francesco di Giorgio Martini's *Trattato di architettura, ingegneria e arte militare* (1470–1490) or, more recently, Le Corbusier's *The Modulor* (1942–1948).

In some of the pieces in *Silver Time*, *Lead Tongue*, there seems to be a thickening or accumulation of the corporeal and the architectural, even though

---

1 See R. PÉREZ CASTILLO and E. RIVAS, *Eduardo Rodríguez Barranco. Condensadores de tiempo* (Granada: Condes de Gabia-Diputación de Granada, 2020).

body and architecture, expressed via the detachment of synecdoche and metonymy, may not acquire an obvious or conclusive meaning. This happens, for example, with the bezoars, produced by bodily functions but defined by Eduardo Rodríguez's decision to give them a shape and decoration reminiscent of bernegal cups and umbrella (or parachute or ribbed) domes. These two spheres also overlap in earlier projects the artist created with José Manuel Ruiz. In *Vino, jamón o teja*, a show held at Genalguacil Pueblo Museo in August 2020, they highlighted the anthropomorphic and experiential dimensions of architecture by working with tejas musleras, old-fashioned roofing tiles shaped on a human thigh (muslo is the Spanish word for thigh). This project also revealed the process-centred, evolving nature of architecture, as the clay tiles were replaced by others carved from the soap which the local residents, in an obvious exercise in relational aesthetics, had made together at the artists' request. With that gesture—again, one simple act—Rodríguez and Ruiz incorporated the factors of time (the gradual erosion of the soap tiles), transformation, mutability and perhaps the fragility of what we believe to be solid and lasting, like that architecture to which Vitruvius, the eminent Roman builder and theoretician, attributed the quality of *firmitas*. The project that this sporadic collective or artistic duo presented at *Selpia Contemporánea* (Navas del Selpillar) in September–October 2022, called *La guía del bañista*, had rather less to do with architecture. It entailed, perhaps echoing the “thigh-cast tile”, making ceramic casts of different body parts of the residents of that provincial Córdoba town.

While some works in *Silver Time*, *Lead Tongue* rely on synecdoche and metonymy to make those corporeal and architectural allusions, other directly and literally refer to the art of architecture. This is the case of the curved metal sections arranged to form a “U” or an “N”—in other words, with the ends of the curve pointing up or down. The gesture of reversal surfaces once again: the simple act of inverting the arcs inflates the poetic volume and, to a large extent, constitutes the foundation of the entire project. That gesture gives rise to slipping, shifting and sliding signifiers and signifieds, attacks the cloistered intimacy of the image/object, and ultimately subjects it to a process of transformation, so crucial to Eduardo Rodríguez's strategy. That gesture can be defined as a kind of *détournement*, a play or counter-play used, in this case, to point out a series of sliding motions. I am talking about, for instance, how an element like a quarter circle can refer to two very different things depending on its orientation, its inversion or reversal. In a way, the artist explodes the polysemy of form with a minimal, self-referential, neutral deployment. After that point, the flow of content and references becomes impossible to contain. The simple act of turning the form around is akin to

opening the floodgates. And that is Eduardo Rodríguez's power: believing that a policy of sparing, simple gestures can make the minimal and basic become overflowing and uncontrollable, the neutral become esoteric or even superstitious, and the industrial and refined become a subsumed historical narrative. Those curved sections might be the ribs of a dome if the ends are pointing down with the convex part at the top (almost cantilevered), but they could just as easily be a bernegal if inverted. In fact, the bernegal, that cup or chalice in which a bezoar was placed to remove any toxins from the drink it contained, could be a scale model of an umbrella dome if turned upside down. And so we have a direct reference to architecture in the exhibition, albeit with the same strategy of synecdoche and metonymy that has proved so effective in allowing Eduardo Rodríguez to achieve the dematerialisation and representational economy he desires.

### **From contained to overflowing**

The containment or restraint that dominates the artist's proposal is overpowered by the seeming simplicity of his gesture, as one action generates multiple readings and interpretations. The curved metal bars arranged horizontally at different heights on a wall in the exhibition venue could be a liminal space where the umbrella dome and bernegal meet; they might also be a vague or ambivalent two-dimensional graphic description or profile of the two. We can imagine the scalloped edge running across the wall as the springing where the dome ribs begin, hinting at each segment, or as the convex rim of the bernegal where the bezoar would touch the liquid it was meant to purify.

Different natures or spheres overlap in Eduardo Rodríguez's highly graphic, dematerialised exercise. The dome alludes to the lofty, celestial realm, while the bernegal represents earth and liquid, creating a kind of confrontation between the divine and the terrestrial (and perhaps also the civilising or human element, thanks to the references to architecture and the decorative arts). The bezoar has an intrinsically dual nature because it is both biological and geological, a product of animal ingestion transformed into a mineral or non-living thing. The dome covers and protects it, whereas the cup contains and collects it. It is impossible to ignore the intense relationship sparked by the inversion of the artist, who draws us into the realm of cultural architecture and purification rituals. Rocks and stones, both literal and figurative, play a pivotal role in several monotheistic religions. The decision to change the direction of the qibla from the Masjid al-Aqsa or Temple Mount in Jerusalem

to the Kaaba at the Masjid al-Haram or Great Mosque of Mecca in the year 624 meant, for Muslims, moving their sacred point of reference for worship from one stone and place to another stone and place (the Black Stone that purportedly fell from heaven and is housed in the cubic stone structure at the heart of the Great Mosque). After that point, Islamic believers had to pray facing Mecca instead of Jerusalem, which required changing the orientation of the prayer halls in countless mosques: a small gesture with far-reaching consequences. In the Christian tradition, we cannot forget the fact that the Greek word for Peter means “rock”, or the famous words spoken to him in Matthew 16:18: “And I say also unto thee, That thou art Peter, and upon this rock I will build my church; and the gates of hell shall not prevail against it.”

The final lines of the preceding paragraph clearly show how the limited vocabulary that Eduardo Rodríguez has chosen to employ (bezoar/stone, bernegal/vessel, liquid and dome) can also be found in Christian and Muslim architecture. There are too many examples to list them all, but an unavoidable one is the iconic Dome of the Rock in Jerusalem, which covers and protects the sacred Foundation Stone where God created Adam and where Abraham nearly sacrificed Isaac/Ishmael. A vessel is needed to perform the Islamic ritual of ablution or cleansing with water before prayer. A typical ablutions vessel was a basin with pipes (similar in shape to a bernegal) covered by a dome. Inverted hemispheres are clearly nothing new. In Catholicism, we also find free-standing baptisteries like the one in Florence. These are basically domed buildings with a pool or font inside containing the baptismal water, usually with a centralised floor plan which in some cases recalls the shape of a bernegal. At the hexagonal baptistery of Caravaca de la Cruz in Murcia, the waters flowing beneath it are blessed with a relic of the Holy Cross.

With his displacement strategy based on synecdoche and metonymy, Eduardo Rodríguez allows the clay bezoars to transform into domes or bernegals thanks to the plant designs impressed on their surfaces. Although the artist's intention or position tends to be categorical and general, we cannot overlook the fact that his work, this exhibition and these pieces are reinforced or re-defined by their presentation in Córdoba, just a few metres away from the city's stunning mosque-cathedral. The motifs covering those bezoars recall the ornamental details on beautiful bernegals or the arabesque designs of mosque architecture, but they resonate in a specific way with people who know the area well, evoking the arabesque patterns in certain areas of Córdoba's mosque, the embossing techniques used on cordovan leather, or the multifoil edges and ribs of the dome over the Maqsura.

## **A question of scale: From the immediate to the Anthropocene**

Metaphorically speaking, we could say that human beings, as the primary agents of environmental change, are turning the planet into a kind of bezoar. We have actually named the current geological era the Anthropocene, which succeeded the Holocene in the mid-20th century when we began generating radioactive waste in World War II. Entropic materials, the waste and non-recyclable by-products of industrial manufacturing, the detritus of our voracious consumer society... all the indigestible matter that societies expel from their organism is dumped into nature and creates metaphorical bezoars: slag and waste from industrial metallurgy trapped between layers of compacted sand to form contaminated beachrocks, technofossils (vestiges of human activity) and nuclear graveyards. Today we are constantly stumbling upon the geological footprints of humankind, just as we are constantly finding microplastics that have entered our food chain and are altering our DNA sequence.

This environmental/landscape aspect may seem unrelated to Eduardo Rodríguez's project, but it certainly has a connection to his poetics; he is fond of reviving sustainable customs and traditions, such as making soap from recycled ingredients, as he did with José Manuel Ruiz at Genalguacil Pueblo Museo, or using wheat kernels to transform the landscape, making time and process essential components of his work for *El vuelo de Hypnos* in Almedinilla, Córdoba, from December 2021 to early 2022. However, in *Silver Time*, *Lead Tongue*, there is one piece that seems to support the interpretation I posited at the beginning of this text. One of the clay bezoars shaped by the artist rests on the floor, its surface embossed with plant motifs, a stylised vision of nature. That bezoar has an endoscopic camera which, from a slanted position, shows the image, which looks like a landscape, on a screen. Here the artist has turned the object into an image with a deserted or post-apocalyptic feel, undoubtedly due to the earthy colour of the clay and the matted hair imitating dry vegetation. In any case, we must remember that what passes for an image of nature is in fact a bezoar, an indigestible, lifeless lump rejected by the body. In these times, haunted by the scientific knowledge that we live in the Anthropocene, it is hard not to at least consider this interpretation. Here lies another gesture, and not a token one: an act of commitment and engagement.

JFR  
October 2022