

Alejandro Almanza Pereda

The Triumph of "Kipple" in Alejandro Almanza Pereda's Sculptures
El triunfo del "kipple" en las esculturas de Alejandro Almanza Pereda

By / por Eva Díaz
(New York)

In the 1960s sci-fi writer Philip K. Dick coined the term "kipple" to explain the astonishing ability of household objects to accumulate in piles of unwanted clutter. He imagined kipple not merely as mess or disorder, but rather as an irreversible, entropic force—a perverse electromagnetic power binding inanimate things in defiance of human organizational systems. A character in his 1968 novel *Do Androids Dream of Electric Sheep?* imagines walking into a temporarily unoccupied apartment to find nearly everything—furniture, carpets, old magazines, junk mail, even empty match books—huddled high above in a corner of the ceiling. To Dick, this derelict stuff, without the constant oversight of its former owners, succumbs to strange, ineffable compulsions to shed the restraints of domesticity.

Encountering Alejandro Almanza Pereda's recent sculptures evokes Dick's notion of kipple; both projects explore the agency of objects to overturn the types of deliberate control evident in their production, consumption, and use. For example, in Almanza's *Untitled (mesa)* from 2006, the viewer confronts a table and television hovering mid-air in a seemingly impossible, gravity-defying contortion. The table and TV are kept aloft by a taut electrical cord plugged into a socket that provides power for a set of lit fluorescent tubes buttressed by a pillow that are the table-TV's secondary, though no less precarious, supports. The

En la década de 1960, el escritor de ciencia ficción Philip K. Dick acuñó el término "kipple" para explicar la asombrosa capacidad de los objetos domésticos para acumularse en pilas de basura no deseada. Imaginó al *kipple* no como un mero revoltijo o desorden, sino más bien como una fuerza entrópica irreversible—una perversa fuerza electromagnética que mantiene unidas a los objetos inanimados en su desafío a los sistemas organizativos de los humanos. Un personaje de su novela de 1968, *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (*¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*) imagina entrar en un apartamento temporalmente desocupado y encontrar casi todo—muebles, alfombras, revistas viejas, correo no deseado, hasta cajas de fósforos vacías—apiñados a gran altura en un rincón del cielorraso. Según Dick, sin la constante vigilancia de sus anteriores dueños, estos trastos abandonados y en decadencia sucumben a extrañas, inefables compulsiones tendientes a liberarlos de las limitaciones de la domesticidad.

El encuentro con las esculturas recientes de Alejandro Almanza Pereda evoca la noción de *kipple* de Dick; ambos proyectos exploran la capacidad de los objetos para neutralizar tipos de control deliberado presentes en su producción, consumo y uso. Por ejemplo, en la obra de Almanza, *Untitled (mesa)* de 2006, el espectador se enfrenta a una mesa y un televisor que se sostienen en el aire a media altura en una contorsión aparentemente imposible que desafía la ley de gravedad. Lo que mantiene a la

Spare the rod and spoil the child, 2008. Fluorescent light bulbs, bowling balls. Tubos de neón, bolas de boliche. Courtesy/Cortesía: Magnan Projects, New York



fluorescent bulbs, bound together with pairs of neon yellow children's inflatable arm floats, seem hopelessly incapable of holding up the immense weight of this arrangement. Beneath the pillow, resting on a small telephone table, a tea saucer cantilevers unstably off the table's edge, held in place only by a counterbalanced cup poised to topple at any moment. To add to the overall mayhem, the suspended TV, itself hanging only by that single cord, is *on*; caught half-tuned between channels, the picture is but an indistinct blur.

Like Dick's conception of kipple, Almanza's outmoded junk of the everyday has an irresistible attraction to itself, and an almost conscious volition to form enigmatic accumulations. Yet Dick attributed an inert, "pudding-like" character to kipple that masked its tendency to covertly reproduce itself. In contrast, in Almanza's sculptures objects behave more brazenly; they are more acrobatic. Though the objects Almanza chooses for his sculpture brim with what he calls "lurking forces," these things are then put into arrangements that openly flout the conventional, predictable, earth-bound solidity of normal objecthood. The quotidian household object for Almanza is not sneaky, passive-aggressive kipple, but rather flamboyantly defiant kipple. Almanza's objects charge past wilted entropy and go straight for the jugular, staging hijinks of total domestic pandemonium.

Almanza, a Mexico City-born, New York-based artist, describes his work as exploring registers of risk that are generally unacknowledged in everyday encounters in cities like New York. For Almanza, Mexican building construction uses hackneyed techniques and improvised materials to produce hybrid structures assembled without strict adherence to safety codes. The *bricolage* element forces pedestrians to maintain a vigilant awareness of their surroundings that can seem like wariness. In contrast, in the U.S. the acceptable level of risk for objects behaving unpredictably is much lower. Almanza perceives his sculptural environments as exacerbating viewers' feelings of anxiety triggered by possibly unsafe spaces; as he contends, the "hope [is] to give the viewer an uneasy tension... it is through this tension that the installation ceases to be static."

However chaotic Almanza's sculptures appear, the countervailing delicacy and dexterity required to assemble his balanced works produces a paradox of stasis and dynamism, control and disarray. As he harnesses precariousness, he creates, or perhaps *organizes* is the better word, protocols of how to produce chaos: Almanza uses order to produce the appearance of disorder. The work I described previously, *Untitled (mesa)*, is typical of Almanza's sculptural configurations in that it involves a multitude of objects joined together in sequences of improbable cooperation. Each individual element is part of an intricate system of balances. For example, the tenuous placement of the teacup and saucer bears no structural connection to the jerry-rigged engineering of the suspended TV and table, yet the saucer's improbable point of balance mirrors the implausibility of the air-borne forms. It is as though the entire lopsided arrangement depended on its smallest component to avert a disastrous collapse. I find myself rooting mightily for that little cup.

It may be paranoid to suspect that nearby objects will at any

mesa y al televisor en el aire es un tenso cable eléctrico enchufado en un tomacorriente que provee electricidad a un conjunto de tubos fluorescentes encendidos apoyados sobre una almohada, que constituyen los soportes secundarios, aunque no por ello menos precarios, de la mesa y la TV. Las bombillas fluorescentes, atadas con pares de bracitos flotadores inflables de neón amarillo, parecen irremediamente incapaces de sostener el inmenso peso de esta composición. Por debajo de la almohada, apoyado sobre una mesita de teléfono, un plato de té sobresale inestablemente del borde de la mesa, sostenido solamente por una taza que hace contrapeso y está a punto de caer en cualquier momento. Contribuyendo al caos generalizado, la TV suspendida, que cuelga de ese solo cable, está *encendida*; mal sintonizada entre dos canales, la imagen es un mero borrón indistinto.

Al igual que la concepción de Dick del *kipple*, la basura cotidiana de Almanza que ya no cumple una función tiene un atractivo irresistible y una voluntad casi conciente de formar enigmáticas acumulaciones. Sin embargo, Dick atribuyó al *kipple* una característica de budín inerte que enmascaraba su tendencia a reproducirse encubiertamente. En las esculturas de Almanza, por el contrario, los objetos se comportan más desenfadadamente, son más acrobáticos. Aunque los objetos que Almanza elige para sus esculturas rebosan de lo que llama "fuerzas al acecho", se los despliega en arreglos que desafían abiertamente la solidez convencional, predecible y terrena de los objetos normales. Para Almanza, el objeto doméstico cotidiano no es un *kipple* solapado, pasivo-agresivo, sino más bien un *kipple* exuberantemente desafiante. Los objetos de Almanza arremeten y van más allá de una entropía mustia, directamente a la yugular, montando una francachela de total pandemonio doméstico.

Almanza, un artista nacido en México D.F. y radicado en Nueva York, describe su obra como una exploración de los registros de riesgos que generalmente no son reconocidos en las circunstancias cotidianas de ciudades como Nueva York. Para Almanza, la industria de la construcción mexicana utiliza técnicas perimidas y materiales improvisados para producir estructuras híbridas ensambladas sin ajustarse en forma estricta a los códigos de seguridad. El elemento de *bricolage* obliga a los peatones a mantener una actitud de alerta vigilante con respecto a su entorno que puede parecer cautela. En Estados Unidos, por el contrario, el nivel aceptable de riesgo de que los objetos se comporten en forma impredecible es mucho más bajo. Almanza percibe sus ambientaciones escultóricas como medios para exacerbar la sensación de ansiedad de los espectadores provocada por la posibilidad de que los espacios sean inseguros, ya que argumenta que "espero crear en los espectadores una tensión inquietante... es a través de esta tensión que la instalación deja de ser estática."

Sin importar cuán caóticas puedan parecer las esculturas de Almanza, la contrapartida de delicadeza y destreza requeridas para ensamblar sus equilibradas obras genera una paradoja de estancamiento y dinamismo, control y desorden. Al sacar ventaja de la precariedad, crea - o tal vez 'organiza' sea un término más exacto - protocolos sobre cómo producir el caos: Almanza utiliza el orden para crear una apariencia de desorden. La obra que describí anteriormente, *Sin título (mesa)*, es característica de las configuraciones escultóricas de Almanza por cuanto involucra



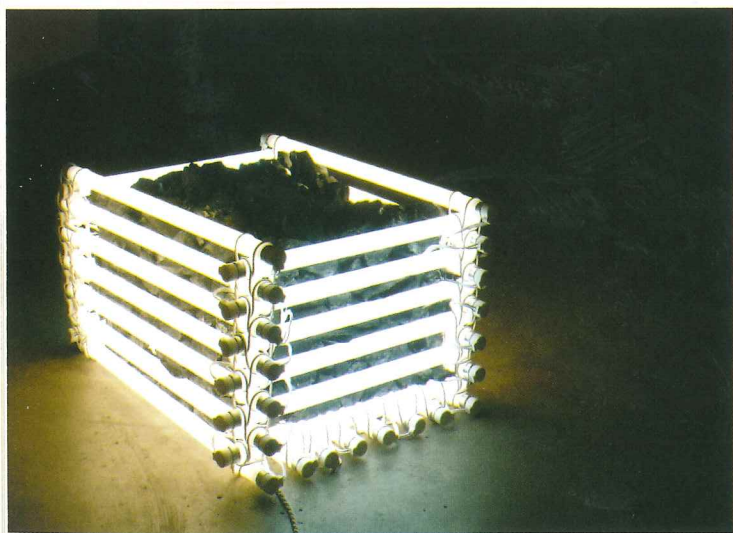
Andamio (Temporary frameworks) 2007. Fluorescent light tubes, forged steel clamps, ballast, wood. Tubos de neón, tornillos de acero, balastro y madera
Courtesy/Cortesía Magnan Projects, New York

moment defy familiar patterns, and perhaps delusional to believe they can transgress basic laws of gravity. Yet the idea of the inanimate becoming animate is not only deeply troubling to our sense of stable subject-object relations, it violates our entire construction of privacy and interiority. The psychoanalyst Jacques Lacan postulated that objects *do* "look" back at us. In a famous anecdote, the young Lacan traveled at sea among a group of fishermen. He spotted a glittering sardine can tossed among the waves, which caused one of the fishermen to taunt, "You see that can? Do you see it? Well it doesn't see you!" Initially it seems merely a silly joke, yet Lacan recognized it as a put-down at the most basic level, implying that he was unworthy of even a sardine can's attention. As Lacan explained, "If what [he] said to me, namely, that the can did not see me, had any meaning, it was because in a sense, it *was* looking at me, all the same. It was looking at me at the level of the point of light at which everything that looks at me is situated." Things look back at us because our identities are constructed not by a coherent and complete "I," but by a subject that knows it is seen by others as

una multitud de objetos unidos en secuencias de cooperación improbable. Cada elemento individual es parte de un intrincado sistema de equilibrio. Por ejemplo, la delicada posición de la taza y el plato de té no guarda una conexión estructural con la ingeniería chapucera de la TV y la mesa suspendidas; sin embargo, el improbable punto de equilibrio del plato de té refleja la inverosimilitud de las formas suspendidas en el aire. Es como si la totalidad de la composición desequilibrada dependiera de su componente más pequeño para evitar un colapso desastroso. De golpe, me encuentro alentando con todas mis fuerzas a esa tacita. Podría parecer paranoico sospechar que los objetos cercanos pueden, en cualquier momento, desafiar los patrones familiares y también podría parecer ilusorio creer que pueden transgredir las leyes básicas de la gravedad. Sin embargo la idea de que lo inanimado se vuelva animado no sólo perturba profundamente nuestro sentido de una relación sujeto-objeto estable, sino que viola la totalidad de nuestra construcción de privacidad e interioridad. El psicoanalista Jacques Lacan postulaba que los objetos "efectivamente" nos devuelven la mirada. Cuenta una famosa anécdota que el joven Lacan navegaba

a “you” or even as an “it.” Self-consciousness about being looked at by any being or thing in the world can be a symptom of receptivity or paranoia, hence the two meanings in the phrase “I become one with the world.”

The awareness that the external world views us can transform people into objects, or can imbue objects and commodities with lively power. Like something we can't afford that shines under a protective case, certain objects flaunt their scarcity. Almanza makes use of such haughty objects that are animated by their exclusivity. In Almanza's *Untitled (reja)*, 2006, a half-dozen lit fluorescent tubes placed on oriental rugs prop up plastic Coca-Cola crates filled with full glass bottles. The length of the tubes means the bottles are unattainably high on the wall. If you get thirsty, forget about getting those down. The theme of scarcity recurs in *Untitled (aguas)*, 2006, in which simple l-bracket storage shelves are perched near the ceiling, high above the viewer. Three one-gallon jugs of water are placed on the top shelf; the next contains several nondescript cardboard boxes of various sizes. A pair of chintzy brass sconces holds electric lights that imitate fake candles. The scenario is familiar—ok, this is just a bunch of stuff stored in the garage—but the extreme height of the objects' placement is troubling. Fundamentally, it is stuff you can't get to. The basic nature of what kind of objects it is that are out of reach is disquieting. What happens if you or I need that water? Almanza's sculptures propose a world of objects charged with rebellious energy, defying the common tendency to take them for granted. Though we know he creates these gravity-bending situations, their improbability makes us personify their old TVs, furniture, and Coke bottles as disobedient protagonists in a drama of triumphant junk. They ask us why we produce so much we don't need, why we treat this stuff so poorly when we don't need it any longer, why we don't distribute it among ourselves more equally. Ultimately these objects are animated by the histories of their former use; Almanza imagines what a mutiny of *kippel* would look like.



156.4 net hours, 2007. Fluorescent light bulbs, electric wire, mineral coal
Tubos de neón, cable eléctrico y carbon mineral
Courtesy/Cortesía Magnan Projects, New York

entre un grupo de pescadores. Avistó una brillante lata de sardinas zarandeada por las olas, lo que indujo a uno de los pescadores a lanzar una pulla: “¿Ve esa lata? ¿La ve? Bueno, jella no lo ve a usted!” En principio, parece meramente una broma tonta; sin embargo, Lacan la reconoció como un desplante en el nivel más básico, que implicaba que no era digno ni siquiera de la atención de una lata de sardinas. Como explicó Lacan: “Si lo que [él] me decía, a saber, que la lata no me veía, tenía algún significado, era porque en cierto sentido, sí me miraba, de todos modos. Me miraba desde el nivel del punto de luz, el punto de luz desde el cual todo aquello que me mira se sitúa.” Los objetos nos devuelven la mirada porque nuestras identidades no están construidas por un “Yo” coherente y completo, sino por un sujeto que sabe que es visto por otros como un “tú” o aun como un “ello”. La conciencia de ser observado por alguien o algo en el mundo puede ser un síntoma de receptividad o de paranoia; de allí los dos significados en la frase “Soy uno con el mundo”.

La conciencia de que el mundo externo nos mira puede transformar a las personas en objetos, o puede inbuir de fuerza vital a los objetos y mercancías. Como algo a lo que no tenemos acceso y que reluce bajo una cubierta protectora, ciertos objetos hacen ostentación de su escasez. Almanza utiliza tales objetos arrogantes, a los que anima su exclusividad. En su obra *Sin título (reja)*, 2006, una media docena de tubos fluorescentes encendidos colocados sobre alfombras orientales sostienen cajones plásticos de Coca-Cola conteniendo botellas de vidrio llenas. El largo de los tubos implica que las botellas se encuentran a una altura de la pared que es inalcanzable. Si uno está sediento, mejor olvidar bajar una de esas botellas. El tema de la escasez se reitera en *Sin título (aguas)*, 2006, obra que muestra simples estantes apoyados en soportes en escuadra colocados cerca del cielorraso, muy por encima del espectador. En el estante superior se encuentran tres jarras, cada una conteniendo un galón de agua; el estante siguiente contiene varias cajas de cartón anodinas de diferentes tamaños. Un par de apliques de bronce de escasa calidad sostiene bombillas eléctricas que imitan velas. El escenario es familiar – bien, esto es simplemente una cantidad de objetos almacenados en el garaje – pero la altura extrema a la que están colocados los objetos es perturbadora. Fundamentalmente, son cosas que uno no puede alcanzar. La naturaleza básica de la clase de objetos que están fuera de alcance es inquietante. ¿Qué sucede si usted o yo necesitamos esa agua?

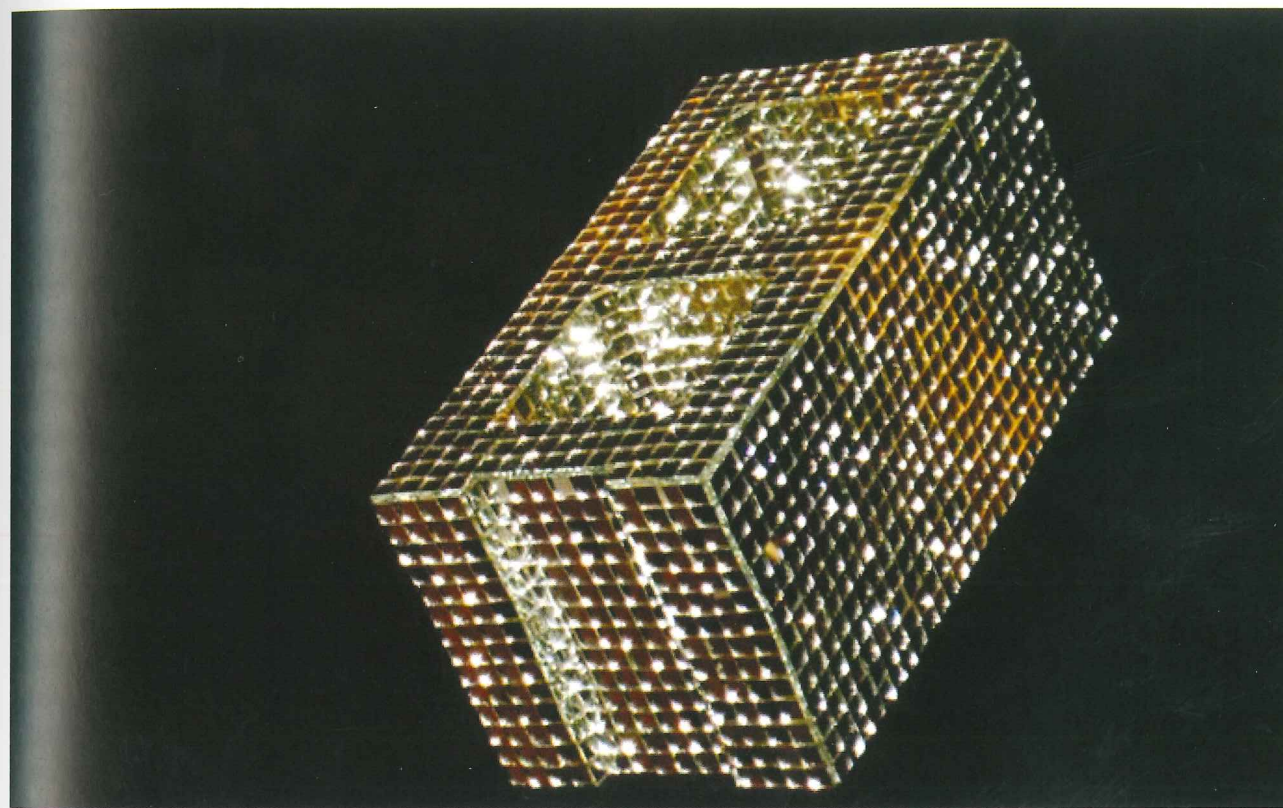
Las esculturas de Almanza proponen un mundo de objetos cargados de energía rebelde, desafiando la tendencia común a darlos por sentado. Aunque sabemos que crea estas situaciones que distorsionan la gravedad, la improbabilidad de éstas nos hace personificar a los viejos televisores, muebles y botellas de Coca como protagonistas desobedientes en un drama de basura triunfante. Nos preguntan por qué producimos tantas cosas que no necesitamos, por qué tratamos tan mal a estos objetos cuando ya no los necesitamos, por qué no los distribuimos en una forma más igualitaria entre nosotros. En última instancia, estos objetos están animados por las historias de sus usos anteriores; Almanza imagina cómo se vería un motín de *kippel*.



New Memorabilia, 2008. Wood, mirror. Madera y espejo.
Courtesy/Cortesía Magnan Projects, New York



Untitled (Ropero), 2006. Wardrobe, fluorescent light bulbs, fish tanks, decorative bricks, plant, bed sheets. Ropero, luces de neón, peceras, ladrillos ornamentales, planta y sábanas.
Courtesy/Cortesía Magnan Projects, New York



Don't make light of something, 2008. Cinder blocks, mirrors. Bloques de carbon y espejos. Courtesy/Cortesía Magnan Projects, New York

[perfil/profile]



Alejandro Almanza Pereda was born in Mexico City and received his B.A. from the University of Texas at El Paso. His work has appeared in exhibitions at Art in General in New York and the Dallas Center for Contemporary Art, and in group exhibitions at El Museo del Barrio, The Queens Museum of Art, and the Soap Factory in Minneapolis. He currently lives and works in New York.

Alejandro Almanza Pereda nació en la Ciudad de México y se graduó en la Universidad de Texas, en El Paso. Ha presentado muestras individuales en Art in General, Nueva York y en el Dallas Center for Contemporary Art, y ha participado en exposiciones colectivas en El Museo del Barrio, The Queens Museum of Art y The Soap Factory en Minneapolis. Actualmente vive y trabaja en Nueva York.