

MAIN GALLERIES

The Inconstant World

March 6-May 30, 2021

Kelly Akashi
Liz Deschenes
David Horvitz
Hanna Hur
Steffani Jemison
K.R.M. Mooney
Sandra Mujinga
B. Ingrid Olson
Pamela Rosenkranz



The Inconstant World features nine international artists whose work examines the relationship between perception and abstraction, focusing on visibility and illegibility as artistic strategies. With the body, language, and the experience of time as points of departure, the exhibition engages the limitations of representation and images as sites of interpretation. Each artist uses a different mode of abstraction; often, the trace of an action or idea constitutes the object itself. The result is a distancing that complicates the viewing process and encourages a closer look to unpack the work's meaning.

Works in the exhibition consider the incomplete image or attempt to represent that which cannot be captured or clearly articulated. Fragmentation, deconstruction, and repetition—methods with a connection to postmodern linguistic theory and poetics—appear throughout the exhibition in relation to language or a physical body that is absent or re-presented in unexpected ways. *The Inconstant World* takes an open-ended approach to questions of image production, representation, and interpretation. Each artist poses a distinct challenge to the understanding of an object at first glance. The works on view offer many possibilities, inviting deliberate, thoughtful interaction in increasingly alienating times.

The Inconstant World is organized by Jamillah James, Senior Curator, with research assistance from Devon Ma, Getty Marrow intern.

The exhibition is made possible thanks to Laura Donnelley and the Good Works Foundation. Additional support is provided by the Angeles Art Fund.

ICA LA is supported by the Curator's Council, Fieldwork, and 1717 Collective.

The Inconstant World (El mundo inconstante) presenta a nueve artistas internacionales cuya obra explora la relación entre la percepción y la abstracción, centrándose en la visibilidad y la ilegibilidad como estrategias artísticas. Con el cuerpo, el lenguaje, y la experiencia del tiempo como puntos de partida, la exhibición enfrenta las limitaciones de la representación y las imágenes como espacios de interpretación. Cada artista utiliza un modo diferente de abstracción; a menudo, el rastro de una acción o idea constituye el objeto mismo. El resultado es un distanciamiento que complica el proceso de observación e invita a un examen más detallado que permita desentrañar el significado de la obra.

Las obras de la exhibición contemplan la imagen incompleta, o el intento de representar lo que no puede ser captado o articulado claramente. La fragmentación, deconstrucción y repetición —métodos con una relación a la teoría lingüística y poética posmoderna— aparecen a lo largo de la exhibición con relación al lenguaje o al cuerpo físico ausente o re-presentado de modos inesperados. *The Inconstant World* adopta una aproximación abierta a cuestiones de la producción de imágenes, representación, e interpretación. Cada artista propone un reto diferente a la comprensión de un objeto a primera vista. Las obras presentadas ofrecen muchas posibilidades, invitando a la interacción consciente y reflexiva en una época cada vez más perturbadora.

The Inconstant World está organizada por Jamillah James, Curadora Jefe, con asistencia de investigación de Devon Ma, pasante Getty Marrow.

La exhibición es posible gracias a Laura Donnelley y la Good Works Foundation. Apoyo adicional ofrecido por el Angeles Art Fund.

ICA LA recibe apoyo del Consejo de Curadores, Fieldwork, y 1717 Collective.

Hanna Hur

b. 1985, Toronto, Canada; based in Los Angeles

Mother iii, 2017–2021

Hand-cut and shaped copper

Four parts, 8 × 168 in. (20.3 × 426.7 cm) each; overall installation dimensions variable

Courtesy the artist and Bel Ami, Los Angeles

Mother iii expands an ongoing body of site-specific, copper chainmaille installations by **Hanna Hur**. The artist assembles the chains by hand, the repetition of her gestures becoming a meditative, ritualistic process. The work invokes the Minimalism of American artists Agnes Martin and Sol LeWitt with its simple, repeated form accumulating into a dense, complex whole, while its use of a modest, industrial material aims to transform the body's experience of physical space. This iteration—the largest version produced to date—features four, floor-to-ceiling bands of woven copper, eight links wide, installed in each corner of the room. Imagined as a spider, a protector and silent observer whose body adapts to its surroundings nearly undetected, Hur's sculpture does not reveal itself upon first glance. Incorporating the architecture and space of the room as material, the work reveals the quiet potential of foregrounding the periphery over the center.

Hanna Hur

n. 1985, Toronto, Canadá; reside en Los Angeles

Mother iii, 2017–2021

Cobre cortado y formado a mano

Cuatro partes, 8 × 168 in. (20.3 × 426.7 cm) cada una; instalación de dimensión total variable

Por gentileza de la artista y Bel Ami, Los Angeles

Mother iii amplía un corpus de instalaciones de malla de cobre creadas por **Hanna Hur** especialmente para su ubicación. La artista crea las mallas a mano, y la repetición del gesto se convierte en un proceso ritual y meditativo. Con su forma sencilla y repetida que se acumula en una totalidad compleja y densa, al mismo tiempo que en su uso de materiales industriales modestos, la obra invoca el minimalismo de artistas estadounidenses como Agnes Martin y Sol LeWitt, al tiempo que intenta transformar la experiencia del cuerpo frente al espacio físico. Esta versión, la más grande producida hasta el momento, está compuesta de cuatro bandas de cobre que van del suelo al techo, cada una de ocho eslabones de ancho y ubicada en cada esquina de la sala. La escultura de Hur, imaginada como una araña, es un observador silencioso y protector cuyo cuerpo se adapta a su alrededor pasando casi desapercibida, y no se revela a primera vista. Incorporada como un material más al espacio de la sala, la obra revela el potencial de destacar la periferia por encima del centro.

B. Ingrid Olson

b. 1987, Denver, CO; based in Chicago

M(others), 2018–2021

Urethane resin, ceramic, aluminum, plywood, polyurethane foam, MDF, epoxy putty, filled epoxy, paper pulp, PVA size, styrene-acrylic primer, latex paint, sand, ink, urethane adhesive, cotton batting, screws

Six parts, $7 \frac{5}{8} \times 7 \times 4 \frac{1}{2}$ in. ($19.4 \times 17.8 \times 11.4$ cm); $13 \frac{1}{2} \times 16 \times 5$ in. ($34.3 \times 40.6 \times 12.7$ cm); $15 \frac{5}{8} \times 12 \frac{7}{8} \times 4 \frac{3}{4}$ in. ($39.7 \times 30.7 \times 12.1$ cm); $15 \frac{5}{8} \times 12 \frac{7}{8} \times 4 \frac{3}{4}$ in. ($39.7 \times 32.7 \times 12.1$ cm); $8 \times 15 \frac{1}{8} \times 5 \frac{1}{2}$ in. ($20.32 \times 38.4 \times 14$ cm); $11 \times 5 \frac{5}{8} \times 2 \frac{1}{4}$ in. ($27.9 \times 14.3 \times 5.7$ cm); two parts, $3 \frac{1}{8} \times 4 \times 5 \frac{1}{2}$ in. ($7.9 \times 10.2 \times 14$ cm) each. Overall installation dimensions variable
Courtesy the artist and i8 Gallery, Reykjavik

Working primarily in photography, **B. Ingrid Olson** began making sculpture to expand her exploration of the physical body in relation to constructed space. Sculpture predates photography as a representational tool, and Olson's practice highlights the occasional difficulty of images to convey an idea. *M(others)* is an eight-part relief sculpture, each section referencing the form and contours of the body, with the vertical placements corresponding to the height of a specific person (in this instance, an art handler). These objects are imprinted with a sense of intimacy given their installation and the artist's labor in their production, but remain distanced from the conventions of figuration and our relationship to images.

B. Ingrid Olson

n. 1987, Denver, CO; reside en Chicago

M(others), 2018–2021

Resina de uretano, cerámica, aluminio, madera contrachapada, espuma de poliuretano, fibrofácil, masilla epoxi, epoxi relleno, pulpa de papel, alcohol polivinílico, imprimación acrílica de estireno, pintura de látex, arena, tinta, adhesivo de uretano, algodón en rama, tornillos

Seis partes, $7 \frac{5}{8} \times 7 \times 4 \frac{1}{2}$ in. ($19.4 \times 17.8 \times 11.4$ cm); $13 \frac{1}{2} \times 16 \times 5$ in. ($34.3 \times 40.6 \times 12.7$ cm); $15 \frac{5}{8} \times 12 \frac{7}{8} \times 4 \frac{3}{4}$ in. ($39.7 \times 30.7 \times 12.1$ cm); $15 \frac{5}{8} \times 12 \frac{7}{8} \times 4 \frac{3}{4}$ in. ($39.7 \times 32.7 \times 12.1$ cm); $8 \times 15 \frac{1}{8} \times 5 \frac{1}{2}$ in. ($20.32 \times 38.4 \times 14$ cm); $11 \times 5 \frac{5}{8} \times 2 \frac{1}{4}$ in. ($27.9 \times 14.3 \times 5.7$ cm); two parts, $3 \frac{1}{8} \times 4 \times 5 \frac{1}{2}$ in. ($7.9 \times 10.2 \times 14$ cm) cada una. Instalación de dimensión total variable
Por gentileza de la artista y i8 Gallery, Reikiavik

Aunque trabaja principalmente con la fotografía, **B. Ingrid Olson** empezó a hacer esculturas para ampliar su exploración de cuerpo físico en relación a los espacios construidos. La escultura como herramienta de representación es anterior a la fotografía, y la práctica de Olson destaca la dificultad que a veces tiene la imagen para comunicar una idea. *M(others)* es una escultura en relieve de ocho partes, donde cada sección hace referencia a la forma y el contorno del cuerpo, en que las partes verticales corresponden a la altura de una persona específica (en este caso, un marchante de arte). Estos objetos van marcados por una sensación de intimidad que reciben de la instalación y de la dedicación de la artista a su producción, pero siguen alejados de las convenciones de la figuración y de nuestra relación con las imágenes.

David Horvitz

b. 1982, Los Angeles; based in Los Angeles

Nostalgia (18,600), 2019–2021

Digital projection of 18,600 digital photographs at one minute intervals

TRT 310:00:00 min.

Courtesy the artist and ChertLüdde, Berlin

In *Nostalgia* (2019-2021), a progression of digital images from the personal archive of conceptual artist David Horvitz are projected for one minute each, while the exhibition is open to the public, for a total of 18,600 images. At the end of each day, the images that were presented are permanently deleted. As both an artwork and a publication, *Nostalgia* documents the daily movements of the artist, while highlighting the intentional failure of an archive and the inefficiency of the photographic image to capture the totality of a life.

Kelly Akashi

b. 1983, Los Angeles; based in Los Angeles

Summer Weed, 2021

Bronze, copper foil

84 × 13 × 13 in. (213.4 × 33 × 33 cm)

Courtesy the artist and François Ghebaly, Los Angeles

Moving between traditional sculptural materials, such as glass, wax, and bronze, **Kelly Akashi** transforms an overgrown weed, often a sign of abandon or nature run amok, into an elegant meditation on form and time. Through lost wax casting—a process with a high degree of potential failure—the original plant is burned away to create the bronze core of the sculpture, with its residue imprinted on the new form, while each leaf is traced in copper and applied. Akashi invests an ordinary object—one often considered to be a nuisance or to lack beauty—with great care and attention, working towards what theorist Roland Barthes describes as “[not] just an image but a just image,” an attempt to understand or elevate something through the act of reproduction.

David Horvitz

n. 1982, Los Angeles; reside en Los Angeles

Nostalgia (18,600), 2019–2021

Proyección digital de 18.600 fotografías digitales en intervalos de un minuto

TTR 310:00:00 min.

Por gentileza del artista y ChertLüdde, Berlín

Nostalgia (2019-2021) consiste en la proyección de una progresión de imágenes digitales pertenecientes al archivo del artista conceptual David Horvitz durante un minuto cada una durante el tiempo que la exposición permanece abierta al público, resultando en un total de 18.600 imágenes. Al final de la experiencia, las imágenes presentadas se borran de manera permanente. Como obra de arte y como publicación, *Nostalgia* documenta los movimientos diarios del artista y al mismo tiempo apunta al fracaso intencional de un archivo y a la ineficacia de la imagen fotográfica para captar una vida en su totalidad.

Kelly Akashi

n. 1983, Los Angeles; reside en Los Angeles

Summer Weed, 2021

Bronce, papel de cobre

84 × 13 × 13 in. (213.4 × 33 × 33 cm)

Por gentileza de la artista y François Ghebaly, Los Angeles

Alternando entre materiales escultóricos tradicionales como el vidrio, la cera, y el bronce, **Kelly Akashi** transforma maleza sobrecrecida, que a menudo representa el abandono o la naturaleza desbocada, en una elegante meditación sobre la forma y el tiempo. Usando el modelado con fundición de cera, un proceso que a menudo resulta en fracaso, la artista quema la planta original para crear el núcleo de bronce de la escultura, quedando sus restos impresos en la nueva forma, mientras que cada hoja es trazada con cobre y aplicada posteriormente. Akashi pone gran cuidado y atención en un objeto ordinario, a menudo considerado un incordio carente de belleza, acercándose así a lo que el teórico Roland Barthes describe como “(no) sólo una imagen sino una imagen justa”, un intento por entender o elevar algo a través del acto de su reproducción.

Liz Deschenes

b. 1966, Boston, MA; based in New York, NY

FPS (45), 2018

Silver gelatin photograms mounted on Dibond
45 parts, 60 × 5 in. (152.4 × 12.7 cm) each; overall
installation dimensions 60 × 445 in. (152.4 x 1130.3
cm)

Courtesy the artist and Miguel Abreu Gallery, New
York

Liz Deschenes's distinctive approach to photography, in which does not use a camera, rejects the production of a static or singular image. Revisiting the studies of 19th century photographer and scientist Etienne-Jules Marey, the photograms in the multi-panel work *FPS (45)* are abstract and indeterminate, opting to foreground the physical experience of time, movement, and environment on both the object and the viewing subject rather than present a recognizable image. Installed in regularly spaced intervals, from a distance the individual elements appear to be similar in form but reveal their inherent distinctions upon closer review. Deschenes's interventions are subtle, and the results are variable, with no two panels appearing the same. Over time, each panel will subtly react to the conditions of the gallery, further obscuring the artist's hand and process.

Liz Deschenes

n. 1966, Boston, MA; reside en Nueva York, NY

FPS (45), 2018

Fotogramas en gelatina de plata montados en Dibond
45 partes, 60 × 5 in. (152.4 × 12.7 cm) cada una;
dimensión total de la instalación 60 × 445 in. (152.4 x
1130.3 cm)

Por gentileza de la artista y Miguel Abreu Gallery,
Nueva York

El singular enfoque hacia la fotografía de **Liz Deschenes**, quien no utiliza una cámara, rechaza la producción de una imagen estática o única. Revisando estudios decimonónicos del fotógrafo y científico Etienne-Jules Marey, los fotogramas de la obra en paneles múltiples *FPS (45)* son abstractos e indeterminados, eligiendo la artista destacar la experiencia física del tiempo, el movimiento y el ambiente que rodean tanto al objeto como al sujeto observador en vez de ofrecer una imagen distinguible. Instalados en intervalos de espacio regulares, desde lejos los elementos individuales parecen de forma similar, pero revelan sus diferencias inherentes cuando se los ve más de cerca. Las intervenciones de Deschenes son sutiles, y los resultados son variables, sin que haya dos paneles que aparezcan iguales. Con el tiempo, cada panel reaccionará de manera sutil a las condiciones de la galería, oscureciendo aún más la mano y el proceso del artista.

Sandra Mujinga

**b. 1989, Goma, Democratic Republic of the Congo;
based in Oslo, Norway**

Disruptive Pattern, 2018

Three-channel digital video (color, silent)

Endless loop

Courtesy the artist and Croy Nielsen, Vienna and The Approach, London

Perception and representation are central to **Sandra Mujinga**'s artistic practice, which spans video, sound, installation, and performance. Her work often considers visibility within a social context, specifically the impact of Blackness on the lived experience. Making reference to the camouflage pattern of the same name, *Disruptive Pattern* presents a transparent dancing figure against a grayscale background, intercut with abstract forms moving across the its three screens. The gestures and marks within the videos shift between degrees of opacity and shadow, slipping beyond the frames of the installation's three screens. While *Disruptive Pattern* uses the camera, a primary tool of surveillance, the subject on screen remains unidentifiable and unseen, invisible and refusing the direct gaze of a viewer.

Sandra Mujinga

**n. 1989, Goma, República Democrática del Congo;
reside en Oslo, Noruega**

Disruptive Pattern, 2018

Video digital a tres canales (color, mudo)

En bucle continuo

Por gentileza de la artista y Croy Nielsen, Viena, y The Approach, Londres

La percepción y la representación son fundamentales en la práctica artística de **Sandra Mujinga**, que abarca video, sonido, instalación y performance. A menudo su obra considera la visibilidad en un contexto social, específicamente el impacto de la negritud en la experiencia de vida. Refiriéndose al diseño de camuflaje que lleva ese nombre, *Disruptive Pattern* (Patrón disruptivo) presenta una figura transparente danzando frente a un fondo de escala de grises, entrecortado por formas abstractas que se mueven a través de las tres pantallas. Los gestos y marcas del video alternan entre grados de opacidad y sombra, deslizándose más allá de marcos y de las tres pantallas de la instalación. Mientras que *Disruptive Pattern* usa una cámara, instrumento fundamental de la vigilancia, el personaje de la pantalla se mantiene imposible de identificar y sin ser visto, invisible y evitando la vista directa del observador.

Pamela Rosenkranz

b. 1979, Altdorf, Switzerland; based in Zurich, Switzerland

She Has No Mouth, 2017

Sand, fragrance, LED light, light controls

Dimensions variable

Courtesy the artist and Sprüth Magers, Berlin

She Has No Mouth distills **Pamela Rosenkranz's** interest in the relationship between commerce and the body, particularly the ways in which mass-produced goods, such as cosmetics, can influence human behavior and self-representation. Using sand, scent, and theatrical lighting, the installation continues the artist's recent research on pheromones as an unspoken, often undetectable form of communication. Civetone, a compound that originates from the territorial markings of cats, forms the basis of the scent profile for the work; used widely in perfumes, including the popular fragrances *Obsession* by Calvin Klein and *Chanel Number 5*, the pheromone can elicit feelings of attraction, repulsion, or fear—or have no impact at all—depending on the subject. Taking formal cues from Minimalism in its embrace of an understated materiality, the work relies on the viewer's body as an active participant yet leaves space for a less embodied response.

Pamela Rosenkranz

n. 1979, Altdorf, Suiza; residente en Zurich, Suiza

She Has No Mouth, 2017

Arena, fragancia, luz LED, controles de luz

Dimensión variable

Por gentileza de la artista y Sprüth Magers, Berlín

She Has No Mouth destila el interés de **Pamela Rosenkranz** por la relación entre el comercio y el cuerpo, especialmente las maneras en las que los bienes de producción masiva, como los cosméticos, pueden influir el comportamiento humano y la autorepresentación. Usando arena, aromas, e iluminación teatral, la instalación es una extensión de la reciente investigación de la artista entorno a las feromonas como una forma silenciosa y a menudo indetectable, de comunicación. La civetona, un compuesto derivado de los químicos con que los gatos marcan su territorio, es la base del perfil olfatorio de la obra; la feromona, usada ampliamente en fragancias populares como *Obsession* de Calvin Klein y *Chanel Número 5*, puede generar sensaciones de atracción, repulsión, o miedo, o no causar ningún efecto, según cada persona. Inspirándose formalmente en el minimalismo por su adopción de una materialidad discreta, la obra se apoya en el cuerpo del espectador como participante activo, pero deja espacio para una reacción menos centrada en el cuerpo.

Stefani Jemison

b. 1981, Berkeley, CA; based in Brooklyn, NY

Same Time, 2017

Acrylic on Mylar

Four parts, 72 ½ × 20 in. (184 × 51 cm); 95 ½ × 20 in. (243 × 41 cm); 71 ½ × 20 in.

(182 × 51 cm); 72 × 20 in. (183 × 51 cm); overall installation dimensions variable

Same Time, 2017

Acrylic on Mylar

Three parts, 107 ½ × 20 in. each; overall installation dimensions variable

Same Time, 2017

Acrylic on Mylar

Three parts, 107 ½ × 20 in. each; overall installation dimensions variable

All works courtesy the artist and Kai Matsumiya, New York

Steffani Jemison uses language and untranslated code as material, highlighting the artist's ongoing interests in language and legibility. The ongoing series "Same Time" (2016–), the title of which refers to a speech given in 1970 by Black Panther Party member Huey P. Newton, examines the ways in which Black oral and written traditions have resisted clear interpretation. Rendered on transparent Mylar film, the works are a compilation of marks and glyphs, assembled by the artist from various, unrelated sources which have eluded interpretation over time, such as *St. James: The Book of the 7 Dispensation*, the undeciphered notebook of visionary artist James Hampton; the cryptic, handwritten notes of Ricky McCormick, a Missouri man whose mysterious murder remains unsolved; and Solresol, a language based on musical notation. Taken as a whole, *Same Time* dispenses with the individual and collective meaning behind these marks, instead focusing on their formal qualities and willfully preserving the mystery of their making.

Stefani Jemison

n. 1981, Berkeley, CA; reside en Brooklyn, NY

Same Time, 2017

Acrílico sobre Mylar

Cuatro partes, 72 ½ × 20 in. (184 × 51 cm); 95 ½ × 20 in. (243 × 41 cm); 71 ½ × 20 in.

(182 × 51 cm); 72 × 20 in. (183 × 51 cm); instalación de dimensión total variable

Same Time, 2017

Acrílico sobre Mylar

Tres partes, 107 ½ × 20 in. cada una; instalación de dimensión total variable

Same Time, 2017

Acrílico sobre Mylar

Tres partes, 107 ½ × 20 in. cada una; instalación de dimensión total variable

Todas las obras por gentileza de la artista y Kai Matsumiya, Nueva York

Steffani Jemison usa como materiales el lenguaje y códigos sin traducir, subrayando el continuado interés de la artista por el lenguaje y la legibilidad. La serie en curso "Same Time" (Mismo tiempo) (2016–), cuyo título se refiere a un discurso pronunciado en 1970 por Huey P. Newton, miembro del Partido de las Panteras Negras, examina la manera en las que las tradiciones oral y escrita de los afrodescendientes han resistido una interpretación clara. Las obras, creadas sobre una película transparente de Mylar, son una recopilación de marcas y glifos recogidos por la artista de varias fuentes no relacionadas que a lo largo del tiempo han eludido cualquier interpretación, como es el caso de *St. James: El Libro de las 7 Dispensas*, el cuaderno sin descifrar del artista visionario James Hampton; las notas crípticas escritas a mano por Ricky McCormick, un hombre de Missouri cuyo misterioso asesinato sigue sin resolver, y Solresol, un lenguaje basado en la notación musical. En su totalidad, *Same Time* prescinde del significado individual y colectivo que esconden estas marcas y se enfoca en cambio en sus cualidades formales, conservando deliberadamente el misterio de su creación.

K.R.M. Mooney

b. 1990, Seattle, WA; based in Oakland, CA

i (cu v), 2018

Copper, neodymium, steel

2.5 × 2 × 1 ½ in. (6.4 × 5.1 × 3.8 cm)

Courtesy the artist and Altman Siegel, San Francisco

K.R.M. Mooney's sculptures and installations actively use their site and context as a foundation for their exploration of embodiment and the production of knowledge. Using various metal smithing and finishing techniques, Mooney combines industrial and organic materials with careful attention and engages the contradictions of how bodies inform and interact with objects. The works comprising the *i (cu)* series render the floor of the mouth underneath the tongue in copper, each part a different, abstracted fragment. The object invokes the mouth's relationship to speech and sound as sites of information, as well as its role in the body's functions. It maintains a distance, encouraging a complex negotiation of the various associations an object may bring to bear.

K.R.M. Mooney

n. 1990, Seattle, WA; reside en Oakland, CA

i (cu v), 2018

Cobre, neodilio, acero

2.5 × 2 × 1 ½ in. (6.4 × 5.1 × 3.8 cm)

Por gentileza de la artista y Altman Siegel, San Francisco

Las esculturas e instalaciones de **K.R.M. Mooney** utilizan de manera activa su espacio y contexto como cimiento para su exploración del uso del cuerpo y la producción de conocimiento. Usando varias técnicas de herrería y pesca, Mooney combina materiales orgánicos e industriales con cuidadosa atención y enfrenta las contradicciones de cómo los cuerpos informan e interactúan con objetos. Las obras que componen la serie *i (cu)* reproducen en cobre la parte de la boca que hay debajo de la lengua, con cada parte formando una abstracción de un fragmento diferente. El objeto invoca la relación de la boca con el discurso y el sonido como espacios de información, además de su papel en las funciones corporales. Mantiene cierta distancia, animando a una negociación compleja de las varias asociaciones que puede acarrear un objeto.