

LA CUESTI
ÓN

ES IR

La cuestión es ir tirando

la cuestión es ir tirando

LA CUESTION ES IR TIRANDO

la cuestión es ir tirando

La cuestión es ir tirando

LA CUESTION ES IR TIRANDO

La cuestión

LA CUESTION ES IR TIRANDO

es ir tirando

la cuestión es ir tirando

LA CUESTION ES IR TIRANDO

La cuestión es ir tirando

LA CUESTION ES IR TIRANDO

LA CUESTION ES IR TIRANDO

la cuestión es ir tirando

LA CUESTIÓN ES

La cuestión ^{es ir tirando} tirando

LA CUESTIÓN ES

IR TIRANDO

LA CUESTI
ÓN

ES IR

La cuestion es ir tirando

la cuestion es ir tirando

LA CUESTION ES IR TIRANDO

la cuestion es ir tirando

La cuestion es ir tirando

LA CUESTION ES IR TIRANDO

La cuestion

LA CUESTION ES IR TIRANDO

es ir tirando

la cuestion es ir tirando

LA CUESTION ES IR TIRANDO

La cuestion es ir tirando

LA CUESTION ES IR TIRANDO

~~LA CUESTION ES IR TIRANDO~~

LA CUESTION ES IR TIRANDO

la cuestion es ir tirando

LA CUESTION ES

La cuestion ~~es~~ tirando

question es ir tirando.

LA CUESTION ES

IR TIRANDO

INDICE

- 5 AECID
- 7 Acción Cultural Española (AC/E)
- 9 *La cuestión no es ir tirando*
Ángel Calvo Ulloa
- 15 *Por amor al arte*
Lara García Díaz
- 21 *Resiliencia compartida*
Juan Canela
- 29 *Hacer contexto*
Aimar Arriola
- 37 Alain Urrutia
- 45 Alex Reynolds
- 53 Ana H. del Amo
- 61 Antonio Ballester Moreno
- 69 Belén Rodríguez
- 77 Carlos Maciá
- 85 Damián Ucieda
- 93 Diego Delas
- 101 Elena Alonso
- 109 Fermín Jiménez Landa

| | |
|-----|--|
| 117 | Fernando García |
| 125 | Irene Grau |
| 133 | Irma Álvarez-Laviada |
| 141 | José Díaz |
| 149 | Juan López |
| 157 | Julia Spínola |
| 165 | Laia Estruch |
| 173 | Leonor Serrano Rivas |
| 181 | Marc Vives |
| 189 | Miguel Ángel Tornero |
| 197 | Miren Doiz |
| 205 | Misha Bies Golas |
| 213 | Nacho Martín Silva |
| 221 | Nuria Fuster |
| 229 | Patricia Gómez & M ^a Jesús González |
| 237 | Taxio Ardanaz |
| 245 | Víctor Jaenada |
| 255 | Créditos |

La cuestión es ir tirando, exposición que desde la Dirección de Relaciones Culturales y Científicas de la AECID y Acción Cultural Española (AC/E) presentamos en el presente catálogo, no es un proyecto colectivo más. Su concepción curatorial trata de englobar una amplia representación de artistas nacidos en nuestro país emplazados en un intervalo generacional que va desde finales de la década de los años 70 hasta principios de los 90 del siglo pasado.

Una generación de individuos que afrontan la creación cultural con una serie de particularidades propias y sin un denominador común claro que permita poder identificar sus creaciones dentro de un estilo o escuela propios. Artistas que han vivido en primera persona la revolución digital, la aparición, desarrollo y consolidación de internet en apenas diez años, aspecto este que ha influido, sin duda alguna, en la manera de relacionarse, de influir y ser influidos, de conocer, de investigar y de desarrollar sus aspectos creativos y trayectorias.

Artistas que, en su mayor parte, generan su creación inmersos en una dispersión geográfica nacional e internacional desde donde su nexo con otras realidades culturales está implícito en sus propias trayectorias. Una dispersión, en algunos casos elegida y en otros casos obligada que fomenta un marcado individualismo creativo.

El magnífico proyecto curatorial de Ángel Calvo Ulloa, a través de la selección de obra de veintisiete de estos artistas, trata de visibilizar el trabajo de un amplio número de exponentes de esta generación que, en palabras del propio Calvo, puede tener en lo dispar su principal nexo de unión: *«..Se plantea una exposición como medida para tomar el pulso a una escena a la que quizás sea la falta de puntos en común lo que podría mantenerla unida, o si no unida, con una separación tan latente que termine por unificarla...»*.

Por todo ello, creemos que la presentación de este proyecto conjunto de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo y Acción Cultural Española (AC/E) en el marco de la feria *Zonamaco México Arte Contemporáneo* se hace especialmente necesario y supone para nosotros un especial motivo de satisfacción, puesto que pone el foco directamente en los intereses creativos y motivaciones de esta interesantísima generación de artistas.

Queremos aprovechar estas breves líneas para agradecer al Centro Cultural de España en México y a su director, Miguel Utray, su implicación y ayuda en la presentación de la exposición en México DF; a Acción Cultural Española (AC/E) por la coorganización del proyecto; a los artistas por su entusiasmo en querer ser partícipes de él, y, finalmente, a Ángel Calvo Ulloa por su labor curatorial.

Dirección de Relaciones Culturales y Científicas

**Agencia Española de Cooperación Internacional para el
Desarrollo (AECID)**

Acción Cultural Española (AC/E) se suma al impulso y promoción de la creación española más actual en la Ciudad de México a través del proyecto *La cuestión es ir tirando*, comisariado por Ángel Calvo Ulloa, que comprende una exposición y un ciclo de actividades en el CCEMx, el Centro Cultural de España.

El proyecto reúne la obra de veintisiete artistas con cinco instalaciones específicas, una performance y un programa de presentaciones y talleres, buscando poner en diálogo la más reciente aportación de los creadores plásticos españoles con el objetivo de difundir la cultura y el patrimonio de nuestro país en un contexto de gran efervescencia internacional.

Con esta selección se presenta un grupo heterogéneo con edades desde el final de la veintena hasta los cuarenta y una formación completada generalmente con estancias o estudios fuera de nuestras fronteras, señalando el carácter de hibridación cosmopolita del arte actual.

Para el comisario el título, *ir tirando*, señala el ejercicio de resistencia del propio ejercicio artístico en referencia a la tradicional asunción del aislamiento histórico de la escena española, pero su pretensión es reivindicar un descubrimiento de lo periférico como espacio de trabajo desde el que estos artistas desarrollan su práctica.

Calvo Ulloa quiere superar la simple filiación geográfica o de edad para presentar a su generación –en sentido amplio– hilvanando una realidad sin sentido de pertenencia y con una constante mirada hacia fuera, que encuentra en internet otra ventana por la que asomarse desde el estudio en busca de un diálogo formal con el exterior. El resultado es una selección sin paradigmas que descubre un horizonte muy diverso y de gran calidad en las propuestas reflejando la buena salud de la plástica española.

Nos gustaría agradecer el esfuerzo del CCEMx tanto como el trabajo de síntesis del comisario, deseando que esta sea una oportunidad propicia para la difusión del trabajo de los artistas y la cultura española en general.

Acción Cultural Española (AC/E)

LA CUESTIÓN NO ES IR TIRANDO¹

Ángel Calvo Ulloa

1 El título, *La cuestión es ir tirando*, se extrae de una conferencia que el escultor Alberto Sánchez pronunció a finales de 1932 en el Ateneo de Madrid. La frase, pronunciada por él, pero de uso común, pretende hacer hincapié en ese estado de incertidumbre en el que se encuentra la creación artística de nuestro país y evidenciar la irrevocabilidad de la decisión del artista. Al mismo tiempo, algunas de las ideas y citas de este texto están tomadas del texto *Una pintura nómada: Arte español en los límites de lo generacional*, escrito con motivo de la exposición *Saturación: Nueva pintura española en tres actos*, organizada por SCAN y celebrada en 2015 en The Ryder Projects, Copperfield y The Fitzrovia Gallery (Londres).

2 Argullol, R. (2008): *Aventura. Una filosofía nómada*, Barcelona, Acantilado

No hay caminos tangibles sino intangibles, y sus señales no son visibles sino invisibles, pero todo aquel que se introduce en el saber va reproduciendo los trazos de esa canción originaria²

El arte español asume históricamente su falta de presencia a nivel internacional, y a ello debe en ocasiones sus ansias por salir a toda costa, aunque eso exija reciclarse en arte global, confundible con lo que pueda estar ocurriendo en cualquier otro punto del planeta. Sin embargo, hay casos en que es la diferencia lo que nos seduce, o, lo que según las palabras de Luis Seoane, nos lleva a *enriquecer el mundo*. La diferencia se manifiesta en las individualidades, pero también en la colectividad cuando esta asume ciertas características comunes que la distinguen frente a otras. No se trata de medirnos ante nadie, de lo que se trata es de saber si quiénes somos y de dónde venimos nos afecta de algún modo.

Pensar en una exposición como esta, en la que de pronto se dan cita veintisiete artistas elegidas en base a su procedencia geográfica, puede despertar cierta controversia. ¿Qué sentido tiene en el año 2020 plantarse en algún lugar como representación del arte español? ¿Son, o podrían ser, estos veintisiete nombres representativos de algo de lo que les pueda estar ocurriendo a las artistas pertenecientes a una generación concreta de lo que podría entenderse como arte español? ¿Puede o es necesario reivindicar lo español como característica inherente a todos y cada uno de los nombres que aquí se reúnen? ¿Qué es el arte español? ¿Puede catalogarse el arte en base a su procedencia geográfica, máxime cuando algunas de las aquí incluidas, ni viven ni se han formado dentro de su frontera territorial? A todas estas preguntas podrían sumarse también otras tantas acerca de los conflictos identitarios que atravesamos históricamente.

- 3 Aub, M. (1971): *La gallina ciega*. Diario español.
- 4 García Calvo, A. (2009): «Tertulia política número 173 (15 de abril de 2009)», Madrid, Ateneo de Madrid. Recuperado de: https://www.editoriallucina.es/entrada/tertuia-politica-numero-173-15-de-abril-de-2009_357.html

La cuestión es ir tirando comenzó a cocinarse en el verano de 2017 y la fecha elegida inicialmente para este proyecto era febrero de 2019. Ante imposibilidades varias que comenzaron a retrasarlo, ha sido exactamente un año después de lo previsto, pero aquí estamos, más reforzadas quizás de lo que lo hubiésemos estado un año antes.

La frase que da título a esta exposición alberga un poso cínico que la asoma a un conformismo macabro, a un silencio de posguerra al que alude Max Aub cuando afirma: «Podría vivir callado en una agradable casa española, comer y beber según los permisos de los facultativos. ¿Para qué entonces?»³. Nuestro *ir tirando* quiere beber de voces como las de Max Aub, o como la de Agustín García Calvo cuando enuncia: «No se trataba de ir tirando, porque para ir tirando ya sabemos que no hay más que eso: hacerse ideas, hacerse componendas para seguir adelante. Pero yo creo que aquí no venimos a encontrar maneras de ir tirando»⁴.

Pensar en un proyecto expositivo y editorial para realizar en un plazo inicial de dos años, que pueda ocupar la totalidad de un espacio como el del Centro Cultural de España en México, y que cuente al mismo tiempo, en medida de lo posible, lo que está sucediendo aquí y ahora, obliga, en primer lugar, a asumir la propia limitación del gesto. Lejos de pretender ocupar ese atrevido espacio de lo generacional, *La cuestión es ir tirando* se presenta como breve episodio que aspira, en el mejor de los casos, a encuadrarse en los límites de lo representativo. Por suerte, aunque algunos medios publiquen cada equis tiempo aborrecibles listas *definitivas*, o rankings de importancia derivados de los datos de un mercado raquítico, veintisiete artistas no serán nunca una generación del *arte español*, ni quizás tampoco doscientos veintisiete. Sin embargo, veintisiete podría ser un buen número para asumir un breve recorrido que defina muchas de las cosas que están pasando y que de un modo u otro pueden adscribirse a una demarcación geográfica y a otras dentro de esta. Por diferentes casualidades, que siempre se dan, el veintisiete seduce por su evidente guiño a la generación a cuyas filas se adscribieron algunas de las voces más poderosas de la primera mitad del siglo xx en España, empujadas por sus nobles convicciones al trauma del exilio y la muerte. Veintisiete es también el número de la edad maldita para el rock'n'roll, porque de rock también va la cosa.

Se presenta la oportunidad de intentar establecer y reforzar los diferentes nexos que podrían existir entre una serie de artistas que trabajan en la actualidad y que conviven bajo una amplísima y en ocasiones pesada etiqueta de arte español. Sin embargo, y pese a todos los desencuentros que pueden darse, probablemente *lo generacional*, lejos de vincularlo exclusivamente a los centros de poder político y económico del Estado, haya que buscarlo también ahora en lo disperso, en la amplitud de puntos de vista y de lugares desde los que afrontar lo que es hoy, año 2020, el arte de aquí. La realidad artística española con la que nos encontramos en estos momentos, ha descubierto en lo periférico un lugar desde el que trabajar –movidos bien por la reivindicación de esta periferia o por la imposibilidad económica de asentarse en otros lugares–. En otros casos, ante ese segundo plano difícilmente salvable que el país ocupa frente al panorama artístico internacional, hay quien ha optado por establecerse en otros contextos, que en la mayoría de los casos obligan a empezar desde cero. La constante mirada hacia fuera, la aparición de las becas Erasmus, las bolsas de estudios especializados, o simplemente la cantidad ingente de información con que internet inunda el estudio de la artista, han configurado lo que en estos momentos es nuestro panorama. Un panorama disperso en lo geográfico y en lo formal, con nexos vagos que apenas van más allá de una procedencia cercana, con prácticas que beben de esto y de lo otro, sin un retorno asegurado. Ya no está tan claro que salgamos fuera para volver reforzadas o, como mínimo, volver siendo otras. Es más, podríamos preguntarnos ¿qué es lo que ocurre dentro cuando estamos fuera? Sin embargo, no debemos olvidar tampoco que aunque nos enfrentamos a un presente en el que no resulta fácil hablar de individuos adscritas a un movimiento, ni de carreras que se hayan configurado al abrigo de una comunidad que trabaje bajo un denominador común, el momento actual pasa también por una vuelta decidida a lo colectivo.

Si algo está claro, es que se han ampliado los límites que configuraban las bases de lo común. El sentido de pertenencia se ha vuelto geográficamente difuso y quizás la idea de unión ya no se base tanto en la ubicación que cada cual ha elegido para vivir y trabajar, como en los contactos que cada una establece.

Es inevitable que la era global afecte a estas cuestiones, permitiendo que a lo lejos nos sigamos organizando como si viviésemos puerta con puerta. Parece ser que los individualismos crecen y sin embargo no paran de sucederse movimientos colectivos dentro del arte estatal de hoy.

No resulta extraño encontrarse cada vez con más espacios independientes, organizados en colectivo, que se configuran a partir de una habitación en el apartamento de una artista, del propio taller, de un local en desuso, una ventana, un trastero o una glorieta, pero también medios digitales o publicaciones periódicas y puntuales. Se viaja a las exposiciones de las otras, se celebra en los bares su éxito como propio, se aconseja en las labores de producción o se ayuda en la mudanza y también en todo lo que no es arte. La solidaridad, como los proyectos, surge contra todo pronóstico, porque cuanto más podrido está todo, más necesario se vuelve no dividirse ni detenerse. Quizás esto sea un signo identificativo del momento actual, aunque también lo haya sido en otros períodos. Sentarse a trabajar en grupo, a operar más allá de las ansias particulares de medrar y a reivindicarse como parte activa de algo que está sucediendo, es propio de la dinámica de nuestros días. Sin embargo, lo que esa dinámica no contempla es el hecho de aceptar lo que nos toca, ni conformarse con lo que algunos nos quieran dar. Quizás por eso, y sin pretender comparar los tiempos de unas y otras, me haya aventurado a citar a Alberto Sánchez, porque de algún modo representa a una generación de olvidados que hallaron en la unión un motivo para seguir adelante. También por eso su frase, la que da título a esta exposición, no sea una de sus citas lapidarias enunciadas como artista, sino más bien una cita extraída de su yo más natural, del panadero Alberto, quizás.

Terminábamos en el cerro de Almodóvar, al que bautizamos con el nombre Cerro Testigo porque de ahí había de partir la nueva visión del arte español. [...] Aprovechamos un mojón que allí había, para fijar sobre él nuestra profesión de fe plástica: en una de sus caras escribí mis principios; en otra, puso Palencia los suyos; dedicamos la tercera a Picasso. Y en la cuarta pusimos los nombres de varios valores plásticos e ideológicos,

5 Sánchez, A. (1971): «Sobre la escuela de Vallecas. Texto dictado por el escultor Alberto», en *Litoral. Revista de la poesía y el pensamiento* n.º 17/18 (marzo 1971), pp. 47-56.

los que entonces considerábamos más representativos; en esa cara aparecían los nombres de Eisenstein, El Greco, Zurbarán, Cervantes, Velázquez y otros⁵.

La cuestión es ir tirando propone arropar de un modo representativo a una generación de artistas que se han encontrado con un escenario barrido, tras una gran fiesta a la que no fueron invitadas. Pan para hoy y hambre para mañana es lo que han supuesto las políticas culturales de un país que jamás ha entendido esto como una tarea a largo plazo. También el sálvese quien pueda nos ha hecho de algún modo cómplices de ese engranaje, o quizás ya no a quienes nos reunimos en este catálogo, básicamente porque hemos llegado tarde, pero algo de eso nos han contado. Así, una generación de artistas contenidas entre los veintimuchos y los cuarenta y pocos, que se presenta como un conjunto de sujetos que en algunos aspectos van por libre, han entendido que, frente al páramo en el que se han adentrado, el apoyo mutuo es garantía de una soledad compartida. Los tiempos están cambiando otra vez, y quizás nada de lo visto hasta ahora nos vaya a servir de mucho.

Además del hecho de pertenecer a la generación en que se encuadran estas veintisiete artistas, algunas de las cuestiones expuestas hasta ahora son las que han definido que sean Lara García Díaz, Aimar Arriola y Juan Canela las responsables de aportar tres visiones que, filtradas a través de sus experiencias profesionales y académicas, arrojen si no más luz, con certeza más preguntas acerca de la identidad, el sentido de pertenencia o la precariedad como realidad a la que parece ser que nos hemos adaptado.

En lo expositivo, *La cuestión es ir tirando* se ha planteado desde el deseo de activar el CCEMx de manera integral. Para ello, más allá de ocupar únicamente los espacios de exposición, se ha propuesto trabajar con casi todo lo demás –zonas de tránsito, fachadas, auditorio, biblioteca, terrazas, etc.– con diferentes propuestas por eso de que una vez que se hace, intentar hacerlo bien. Partiendo de la compleja tarea de establecer unos nexos temáticos –por otra parte, en ocasiones odiosos– que legitimen la decisión de haber contado con unas y no con otras, las relaciones responden a una intención meramente sugestiva, que podría establecer

ciertos nexos formales o temáticos, aunque podría no haberlos tampoco. Con respecto a la selección, *La cuestión es ir tirando* podrían ser muchas otras exposiciones, con muchas otras artistas, o incluso con algunas de las que están pero con otras propuestas. Sin embargo, la necesidad de acotar y, al mismo tiempo, el hecho de ser este comisario y no otra, juega con la subjetividad que se le presupone a cualquier proyecto de estas características. Por esa razón hay obviamente muchas artistas con las que he trabajado anteriormente, pero también otras con las que me apetecía hacerlo desde hace tiempo. Quizás existan también una serie de figuras a las que no estamos habituadas a ver en este tipo de eventos, y esa es también una de las razones por las cuales están aquí.

Se propone una exposición como medida para tomar el pulso a una escena a la que quizás sea la falta de puntos en común lo que podría mantenerla unida, o, si no unida, con una separación tan latente que termine por unificarla. Tal vez esa distancia sea un buen punto de partida para analizar lo que entendemos por un panorama artístico. Si ir tirando alude inicialmente al hecho de aceptar la situación y a resignarse a sobrevivir en unas condiciones que no son las idóneas, llama también sin embargo a no rendirse, casi como ejercicio de resistencia, a pesar de que las posibilidades de salir adelante en un panorama como este sean remotas y a pesar también de que nadie asegure ni el éxito ni la subsistencia, que curiosamente raras veces van de la mano. A todos los niveles vivimos tiempos extraños. *La cuestión es ir tirando* no pretende por lo tanto ser la imagen ideal de nada, sino una de tantas imágenes posibles. Y que quede claro, la cuestión no es ir tirando.

POR AMOR AL ARTE

Lara García Díaz

- 1 Este texto se configura gracias a las muchas conversaciones que hemos tenido a lo largo de estos últimos años con compañeras y compañeros que trabajan en el mundo del arte y la cultura en España. Especialmente, me gustaría nombrar aquí a Carolina Jiménez, Priscila Clementi, Ángela Palacios, Eulalia Rovira, Sofía Coca, Lucas Tello Pérez, Felipe G. Gil, Ariadna Rodríguez, Iñaki Álvarez, Estefanía Pérez, Aitor Finerats y Vicente Ferrer.
- 2 En los debates actuales, se utilizan varios conceptos para describir el trabajo en el que la creatividad, el conocimiento y las actividades cognitivas son el centro de su funcionamiento. Muchos autores han dado diferentes formas y nombres a dicha forma de trabajo, siendo algunos, por ejemplo, «trabajo intelectual», «trabajo inmaterial» o «trabajo cognitivo-relacional» (Gorz, 2003; Vercellone, 2006; Fumagalli, 2008; Chicchi / Roggero, 2009; Fumagalli / Morini, 2009; Armano, 2010; Armano y Murgia, 2012). En este texto en concreto, utilizaré de forma constante el término «trabajo cognitivo», para abordar un tipo de trabajo productivo inserto dentro de los terrenos del Arte y la Cultura y que se integra en una forma específica de economía cultural basada en el autoempleo.

No es nada fácil ubicarse en el presente. No es fácil, entre los muchos mecanismos o procesos de subjetivación entre los que estamos inmersos, encontrar pistas que nos lleven a construir nuevas variables para organizar nuestra vida acorde a los ideales teóricos que manejamos o a los modos de hacer que proyectamos¹. El sujeto precario se alza hoy como el protagonista de la época que atravesamos donde la vida se ha vuelto altamente capitalizable. En el arte y la cultura, entendidos ambos como ámbitos particulares del trabajo cognitivo², el trabajo gratuito se camufla fácilmente con aquello que hacemos por *amor al arte*. Desde el momento en que los procesos laborales abarcan el conocimiento y el afecto, el deseo y los cuerpos, las motivaciones y las opiniones, se hace evidente y visiblemente palpable que gran parte de lo que realmente sustenta hoy nuestro trabajo terminará por no ser económicamente recompensado. A medida que las capacidades emocionales, comunicativas y afectivas se ponen a trabajar y son valoradas dentro de nuestros procesos productivos, se hace difícil trazar una línea clara entre el placer, el amor y la gratuidad.

Maria Mies utilizó el término *housewifization* (1986) para nombrar el proceso clave que potenció la división del trabajo patriarcal y la división sexual del trabajo en particular. En otras palabras, para Mies, la *housewifization* fue un movimiento ideológico iniciado después de la segunda guerra mundial en Europa y Estados Unidos para introducir e instaurar la imagen de «mujer débil, servil y cuidadora» que sirvió al propósito económico de reducir los salarios de las mujeres y crear una fuerza laboral femenina no remunerada capaz de sostener las tareas reproductivas. Silvia Federicci detectó una construcción similar en la figura de la «buena ama de casa» (Federicci, 1975), o lo que también Nancy Fraser señaló como el «ángel

- 3 Gran parte de los discursos políticos radicales contemporáneos asociados al trabajo cognitivo y la labor de *lo afectivo* transitan sobre las bases de escritores como Michael Hardt, Toni Negri, Paolo Virno o Maurizio Lazzarato
- 4 Autoras como Silvia Federicci y el movimiento Wages for Housework, o el extenso trabajo de Nancy Fraser, Nancy Hartsock o Vandana Shiva y Hazel Carby son solo un ejemplo de la extensa genealogía de autoras que han analizado la profunda dependencia que el subsistema económico capitalista tiene de las actividades de reproducción social que son externas al sistema en sí y que, sin embargo, aseguran su buen funcionamiento.

en el hogar» (Fraser, 1975). A través de la transformación del trabajo reproductivo en «un acto de amor» se elaboró un imaginario de género en el que las esferas de producción y reproducción se desasociaron y en el que la construcción de una subjetividad determinada basada en «la feminidad blanca occidental» instauró el trabajo reproductivo no remunerado como un acto intrínseco de todas las mujeres.

La revisión de los parámetros de subjetivación que construyeron la figura del «ángel del hogar» son altamente interesantes, en mi opinión, al lado de procesos de subyugación imperantes dentro del panorama cognitivo español actual. El feminismo ha pasado desapercibido en el análisis operaista marxista de la expansión de *lo afectivo* en la reorganización de formas de producción contemporáneas³, aun siendo las feministas las pioneras en reconocer el trabajo reproductivo no remunerado como una de las principales fuentes de acumulación capitalista⁴. La invasión o la confusión del diálogo trabajo-vida no es una estrategia nueva del capitalismo cognitivo, sino una recomposición productiva que expande las lógicas operativas que los feminismos venían detectando ya en Europa y Estados Unidos desde los años setenta. Las lógicas capitalistas de acumulación siempre han dependido de tareas afectivas, de cuidado e interacción, que producen, reproducen y mantienen los lazos sociales. Las esferas productivas cognitivas han acogido las lógicas del trabajo invisible no remunerado, basadas en la gratuidad y la división sexual y racial del trabajo, como su nicho de acumulación. El trabajo cognitivo se expande, así, como una actividad productiva que ensambla vida y trabajo para tornarse invisible y no poderse medir. Una fórmula de explotación incuantificable e intrínsecamente incorporada en nuestras formas de vida.

Sin duda, el sentimiento generalizado de falta de control sobre el tiempo y el espacio que ocupamos es, ahora sí, una de las incorporaciones actuales en nuestras formas de trabajo cognitivas. El viaje por placer incorpora hoy la oficina nómada en aviones, trenes o hoteles, que facilitan la parada en lugares de tránsito para dar pie a reuniones laborales-afectivas. Lo que hoy rige es el imperativo de un movimiento constante en un espacio que se expande ficticiamente en horizontal para aquellos que tenemos los privilegios de poder mutar de

- 5 Pienso aquí en el aumento de las residencias de artista, las becas de investigación internacionales o las becas Erasmus que, con sus contradicciones, hacen posible hoy día la supervivencia de muchos de nuestros proyectos en el ámbito cultural y artístico español.
- 6 La expresión «cadenas globales de cuidado» (*Global Care Chains*) fue utilizada por primera vez por Arlie Hochschild (2000) para hacer referencia al encadenamiento de cuidados entre familias de diferentes países como fruto de la migración. En otras palabras, quiere señalar el fenómeno en el que mujeres de un determinado país migran a otro para trabajar en tareas de cuidado, dejando a sus hijas/os en su lugar de procedencia al cargo de terceras personas. Nancy Fraser (2016) habla de la «crisis de los cuidados» (*Crisis of Care*) como proceso agudo de las contradicciones reproductivas sociales del capitalismo actual. Para Fraser, la sociedad capitalista está profundamente arraigada en lo que ella llama una contradicción reproductiva social del capitalismo financiarizado.
- 7 Amaia Pérez Orozco afirma como la conformación de las cadenas globales de cuidado «es uno de los fenómenos más paradigmáticos del actual proceso de feminización de las migraciones en el contexto de la globalización y la transformación de los estados del bienestar» (2007:4). Para más información véase el texto escrito por Amaia Pérez Orozco dentro de *Serie Género, Migración y Desarrollo. Documento de trabajo 2: Cadenas globales*

un lugar a otro. Irónicamente, ese flujo permanente, esas mutaciones temporales y espaciales, son las que nos permiten sobrevivir a corto plazo mientras intentamos ir construyendo dispositivos de producción y pensamiento en nuestras propias localidades. Un estar presente que aparece intermitentemente al habitar más lejos que cerca, pero que, sin embargo, es lo que nos permite seguir estando presentes. Un trasladarse fuera que tiene como objetivo alcanzar, algún día, presencia dentro⁵.

La constante reconfiguración estratégica parece ser el aire que insufla hoy nuestra supervivencia en el mundo del trabajo cognitivo. Y nos damos cuenta, cada vez más, así como también inauguraron el amplio corpus de esos feminismos desapercibidos, de la importancia y el peso de la colocación y el posicionamiento de nuestros cuerpos, de lo crucial del conocimiento situado y la urgencia de lo cercano (Haraway, 1991; Mies, 1986). Como sabemos, la *housewifization* ha transmutado hoy en lo que desde algunos ámbitos llaman como la «feminización del trabajo» (Morini, 2010), con la consecuencia de lo que desde la economía feminista se ha venido a denominar como «cadenas globales de cuidado» (Pérez Orozco, 20014; Hochschild, 2000) o la «crisis de los cuidados» (Fraser, 2016)⁶. La economía del afecto, de lo relacional, de los cuidados, sostiene hoy gran parte de los flujos económicos globales⁷. Sin embargo, como si todo eso no estuviera sucediendo, se sigue encasillando la expansión de lo *afectivo* desde lo inmaterial.

Deseo, no obstante, y como he venido señalando, recorrer un camino distinto, acogiéndome al trabajo de Gilles Deleuze y Félix Guattari en el que sostienen:

El afecto no es un sentimiento personal, tampoco un carácter, es la efectuación de una potencia de manada que desencadena y hace vacilar el yo. [...] Es la realización de un cambio de poder de una ontología del ser y la fijación a una ontología de la efectividad y el proceso afectivo en constante movimiento [...], una capacidad de afectar y ser afectado [...], una intensidad [...] que implica un aumento o disminución de la capacidad de ese cuerpo para actuar (Deleuze y Guattari, 1980, pp. 245-249).

Partiendo de cuerpos que afectan y son afectados, debemos entender la paranoia omnipresente o la tendencia esquizoide a la que estamos sometidas y sometidos tanto en su sentido represivo como en su sentido potenciador (Braidotti, 2018). Por una parte, como vemos, lo afectivo, los deseos o los cuerpos nómadas y mutables, juegan un papel clave tanto en la acumulación capitalista como en los procesos de explotación contemporáneos. Las lógicas de la gratuidad sostenidas por *actos de amor* siguen siendo una de las mayores fuentes de acumulación de capital y una de las lógicas imperantes dentro del mundo del arte y la cultura. Por otra parte, como afirma Rosi Braidotti, «la sostenibilidad del futuro se basa en nuestra capacidad de movilizar, actualizar y desplegar fuerzas cognitivas, afectivas y éticas hasta ahora no activadas» (2018:130). Dichas fuerzas tienen que ver con la actividad relacional y afectiva, con la actividad de aprender, transmitir y recuperar conocimientos, con la actividad de producir imágenes y significado, con la actividad de presentar nuestros propios cuerpos y sus sentidos en plural, con poner en juego los sentimientos y las fórmulas de supervivencia que nos permiten seguir adelante sin desvanecer.

Es importante detectar cómo, en la actualidad, muchas y muchos de nosotras y nosotros trabajamos hoy, y desde el arte y la cultura, en la reconstrucción de una geometría de lo afectivo. Esto es, teniendo en cuenta aquello que existe más allá de una misma y uno mismo (Sontag, 2003) para crear coaliciones responsables. Parece importante aprender a pensar y a construir de maneras distintas a través de trazar genealogías no hegemónicas capaces de hacer resistencia a los conceptos que sostienen ese capitalismo cognitivo que tanto nos atraviesa. Resolver lo del *acto de amor*, por ejemplo, tomando como referencia la lectura que Deleuze hizo de la noción nietzscheana de *amor fati*. Pensarnos asumiendo responsabilidad, afirmando, como experimentación vital, la dimensión trágica de nuestra existencia para conducirnos a pensar y a sentir de forma distinta (Deleuze, 1983). Reconducir la negatividad del fatalismo y la resignación de nuestro tiempo hacia una alteridad afirmativa (Braidotti, 2006). Es necesario reconocer las dinámicas latentes como modos de opresión a

8 Hago referencia aquí de nuevo a Deleuze y Guattari (1980) cuando afirman como «Una sociedad se define por sus *líneas de fuga* [...] siempre hay algo que fluye o huye, que escapa a las organizaciones binarias, el aparato de resonancia, la máquina de codificación» (p. 216). Las líneas de fuga desestabilizan el status quo e interrumpen las estructuras de normalización. A su vez, Guattari se refiere a *Micropolítica* a la actualización de los afectos del presente, siempre que la vida así lo exija, en cualquier dimensión de la existencia individual o colectiva.

la vez que como núcleos de potencial creativo y resistencia. Y para ello, es preciso ser conscientes de los tiempos en los que vivimos para no caer en la reproducción pasiva que tanto nos separa y comercializa.

Este argumento debe ser tomado con cautela, no porque no crea en la potencialidad del mismo, sino más bien porque es en la práctica de lo afectivo, entendido como cuerpos que afectan y son afectados, atravesados, como he señalado, por múltiples y distintas fuerzas, desde donde empezarán a surgir métodos de fuga posibles, micropolíticas y alternativas potenciales⁸. Contra-actualizar el «amor al arte» desde el amor fati es crear coordenadas que nos permitan transformar la inmovilidad dolorosa hacia dinámicas relacionales y afectivas responsables (Braidotti, 2018). Como empecé diciendo, no es nada fácil ubicarse en el presente, pero la práctica de otros modos de hacer, de narrar y de afectar y ser afectados, suceden a diario a nuestro alrededor. Ahora ya depende de cada una y cada uno de nosotras y nosotros acogerlas con responsabilidad para poder así ir tirando en común.

BIBLIOGRAFÍA

Braidotti, R. (2006): «Affirmation versus Vulnerability: On Contemporary Ethical Debates», en *Symposium: Canadian Journal of Continental Philosophy*, vol. 10, n.º 1, Spring/Printemps, pp. 235-254.

Braidotti, R. (2013): *Lo Posthumano*, Barcelona, Gedisa.

Braidotti, R. (2018): *Por una política afirmativa*, Barcelona, Gedisa.

Deleuze, G. & Guattari, F. (1980): *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, (trad.) José Vázquez Pérez, Valencia, Pretextos.

Deleuze, G. (1983): *La imagen-movimiento*, Barcelona, Buenos Aires, México, Ediciones Paidós.

Federicci, S. (1975): «Wages against Housework», en *Revolution at Point o: Housework, Reproduction, and Feminist Struggle*, Oakland, PM Press, pp. 15-22.

- Fraser, N.** (2016): «Crisis of Care», en *New Left Review* n.º 100, August. Recuperado de: <https://newleftreview.org/issues/II100/articles/nancy-fraser-contradictions-of-capital-and-care>
- Haraway, D.** (1991): *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*, Nueva York, Routledge.
- Hochschild, A.** (2000): «Global Care Chains and Emotional Surplus Value», en Giddens T. & W. Hutton (Eds.), *On the Edge: Globalization and the New Millennium*, Londres, Sage Publishers, pp. 130-146.
- Meillassoux, Q.** (2010): *After finitude: An essay on the necessity of contingency*, Nueva York, Continuum.
- Mies, M.** (1986): *Patriarchy and Accumulation On A World Scale: Women in the International Division of Labour*, Nueva York, Zed Books.
- Morini, C.** (2010): *Por amor o a la fuerza. Feminización del trabajo y biopolítica del cuerpo*, Madrid, Traficantes de Sueños.
- Pérez Orozco, A.** (2014): *Subversión feminista de la economía*, Madrid, Traficantes de Sueños.
- Sontag, S.** (2003): *Regarding the pain of others*, Nueva York, Picador.

RESILIENCIA COMPARTIDA

Juan Canela

La tarde del 18 de mayo del pasado año entraba en la galería etHall de Barcelona para asistir a *Es que ahora no puedo*, un proyecto de Marc Vives que me tocó como pocas experiencias me han afectado en esto del arte. Recuerdo muy bien el día porque era mi cumpleaños, acababa de volver de estar un tiempo fuera de la ciudad, y era el último día que podía visitarse a través de uno de los grupos reducidos de personas que se habían ido organizando. De hecho, creo que fui la última persona que vivió aquella experiencia. Sin entrar en demasiados detalles, Marc recibía al grupo en la galería y contaba distintas cuestiones que tenían que ver con la práctica artística y la vida. Con su vida, con su práctica, con una forma de entender el hacer en arte (y el sobrevivir en él) muy particular, pero que a la vez es parte de un momento y un contexto común y más amplio.

Tras una explicación en la que relataba, de una forma radicalmente honesta, el punto vital en el que se encontraba y cómo llegaba la posibilidad de esta exposición, repartía un texto –también radicalmente honesto– escrito en primera persona en el que comenzaba por aquello que normalmente se deja para el final: los agradecimientos. «Quiero agradecer a las personas y a las situaciones que han atravesado mi vida en los últimos meses», comenzaba, para después enumerar gente, hechos, momentos, dificultades, alegrías, cicatrices que han ido conviviendo con la producción del proyecto. Jamás había asistido a un ejercicio de exposición en el que alguien se abriera de tal manera. Leyendo aquellas palabras mis ojos se humedecieron. Marc hablaba desde las entrañas, y nos dejaba compartir la intimidad en el proceso artístico en carne viva. «La vida compartida, los miedos que abruman y las certezas que nos hacen seguir caminando. La exposición como voluntad y no como obligación. Huir del oficio». Escribí entonces en un post de Instagram.

Había ahí mucho de su forma de entender esto del arte, pero también mucho de la dificultad de sobrevivir en un contexto como el nuestro, de las dificultades que ofrece un ecosistema artístico con pocas ayudas estructurales, con pocas galerías con las que poder trabajar, con pocas instituciones que acompañen los procesos de trabajo de los artistas, con pocas facilidades para generar diálogos con otros contextos internacionales. Un contexto en el que la idea de generación no es sencilla, en el que los grupos consolidados ya no funcionan, y en el que la deslocalización, el desperdigarse, el trabajar juntos a ratos y luego con otros es algo habitual. En aquel mismo texto Marc hablaba de grupos, equipos y proyectos en los que había estado involucrado en su recorrido profesional, estructuras más o menos formales en las que se crean alianzas con unos y con otros, con gente que en un momento vive en tu ciudad y luego en otra, complicidades inestables pero robustas como rocas que nos acompañan muchas veces de por vida. Estas colaboraciones son sin duda parte de lo que puede definir hoy un contexto en nuestro entorno, atravesadas como están por lo precario, por la movilidad, por las distancias, por los afectos, por las vidas compartidas bajo este sol al sur de Europa. Pero sí, quizá precisamente por eso hoy es todavía más complicado dar una idea de un contexto, de una generación, o de una forma de hacer de un lugar y un momento específico.

En 2010 me tocó curar un proyecto en la galería NoguerasBlanchard, donde trabajaba por entonces, que de algún modo intentaba también tomar el pulso a un momento muy concreto de la ciudad. La crisis había estallado en nuestras caras, los recortes estaban golpeando con fuerza –especialmente en Catalunya–, pero todavía no había acontecido la sacudida que supuso el 15M. Era un momento tenso, intenso, de extraña latencia, y los artistas jóvenes de Barcelona estaban organizándose realizando distintos proyectos con pocos recursos, pero muy potentes, que por una razón u otra tuvieron mucha resonancia. A veces en sus propias casas, otras en galerías y otras en instituciones. No se sabía bien qué pasaba o hacia dónde iba la cosa, pero los más jóvenes estaban relacionándose con otros que no lo eran tanto, y conversando incluso con otros mayores, con el único objetivo de hacer y activar cosas en la ciudad. *Ref 08001*, que fue como

1 *Ref. 08001*, exposición-
libro de artista colectivo
(10/06/2019 - 31/06/2010), Galería
NoguerasBlanchard, Barcelona.
Curador: Juan Canela. Artistas
participantes: David Bestué, Black
Tulip, Sergi Botella, Luz Broto,
Jaume Ferrere, Antonio Gagliano,
Ruben Grilo, Daniel Jacoby,
Fermín Jiménez Landa, Tamara
Kuselman, Fran Meana, Gerard
Ortín, Anibal Parada, Gabriel
Pericàs, Alex Reynolds, Oriol
Vilanova, WeareQQ.

se tituló el proyecto (haciendo referencia al código postal de la galería), nacía con la voluntad de indagar en el terreno próximo y hacer una instantánea del arte emergente de la ciudad. La cuestión no fue hacer una revisión exhaustiva, sino elaborar un rastreo mostrando un apunte del panorama artístico; generar otro punto de encuentro para algunos de los artistas que estaban trabajando en el entorno, así como aportar un espacio que ayudara a componer dicho contexto. La idea fue crear una publicación en la que cada artista invitado trabajaba una idea en un formato muy específico, que luego se expandía en una exposición en el espacio. Repasando la lista de los diecisiete artistas invitados¹, once viven en otras ciudades, y alguno de ellos se dedica a otra cosa. Por hacer un repaso rápido a alguno de ellos: Luz Broto acaba de volver tras una temporada en Colombia; Alex Reynolds y Oriol Vilanova viven en Bruselas; Daniel Jacoby y Tamara Kuselman en Amsterdam; Rubén Grilo en Berlín; Fran Meana y Gerard Ortín en Londres; Gabriel Pericàs en New York; Jaume Ferrere y Arrieta & Vazquez en Euskadi... y de los que quedan en la ciudad, pocos son capaces de vivir gracias a su trabajo artístico.

Esta lista y su historia es sintomática de un contexto como el de Barcelona que, aunque con sus características particulares, podría ser extrapolable a otros territorios del Estado español. Fragilidad. Es complejo afianzar un entorno artístico cuando tantos artistas importantes se van y no regresan. Y lo mismo sucede con curadores u otros profesionales. Es normal que algunos artistas de toda ciudad se vayan a centros importantes buscando oportunidades, el problema es cuando son más los que se van que los que se quedan, cuando son muy pocos los que llegan, y cuando los que se quedan lo pasan muy mal para poder seguir produciendo. Barcelona es una ciudad con un potencial tremendo, con artistas que trabajan a un nivel grandísimo, con una situación geográfica inmejorable y un contexto histórico, social y político muy sugerente. Pero lo cierto es que el entramado institucional y profesional sigue dejando muchos espacios huérfanos que los artistas necesitan para poder crecer, producir y vivir del arte.

No es sencillo ir tirando desde aquí. Tampoco trabajando como curador. O eres uno de los pocos que entra a trabajar en una institución, o lo haces en varios lugares al mismo

- 2 Canela, J. (2014): «Ideas de sobremesa. Una conversación con Nuria Güell y Antonio Gagliano», en *Dardo Magazine* n.º 26 (diciembre 2014).
- 3 Canela, J. (2015): «A propósito de vivir en las esquinas. Una conversación con Diego Santomé», en *Catálogo de la exposición Diego Santomé. Pieza de esquina y otros espacios en conflicto* (comis. Agar Ledo), en CGAC, Centro Galego de Arte Contemporánea., 2015

tiempo, deslocalizando tu trabajo y desarrollando proyectos para distintas instituciones, galerías o artistas en geografías diversas. Tu trabajo se flexibiliza, cuando terminas tu jornada en este lado del Atlántico comienzan a escribirte desde el otro. Los proyectos se solapan y los textos se acumulan. No es fácil pagar las facturas a fin de mes siendo independiente, y en muchas temporadas acabas metido en más proyectos de los que deberías, y por consiguiente dedicándole menos tiempo del que te gustaría a cada uno. Pero desgraciadamente los presupuestos que manejamos casi nunca son lo suficientemente generosos que deberían ser.

Hablando de cuestiones parecidas hace ya un tiempo con la artista catalana Nuria Güell², comentábamos la dificultad de trabajar con los ritmos, las velocidades y las agendas que nos marca la industria cultural, y cómo casi nunca responden a las necesidades de los proyectos o sus contenidos. En su caso había decidido, tras comenzar a exponer en distintos países, producir proyectos nuevos solamente si puede estar el tiempo necesario para poder realizarlos consecuentemente. Cuando no es así, prefiere presentar un proyecto ya realizado, adaptarlo o traducirlo y debatirlo. Desde luego, es necesario buscar formas honestas para intentar adaptar los ritmos frenéticos del sistema arte a nuestros proyectos, y que no nos suceda lo contrario. En ese mismo sentido el artista gallego Diego Santomé me contaba en otra ocasión: «A través de mi manera de trabajar y de los aspectos que tratan mis obras, intento distanciarme de la velocidad que imprime el sistema consumista y hacer yo mismo lo que exijo que hagan los espectadores, no solo para comprender mi trabajo, sino para relacionarse con el mundo, es decir, dedicar tiempo a profundizar, estudiar y construir un pensamiento crítico, no anestesiado por el sistema. Por ello en mis piezas no me interesa la mirada del turista sino trabajar con las cosas que conozco, cosas cercanas a mí geográficamente pero que abordan temas universales y atemporales. El hecho de trabajar con cosas que ocurren cerca de mi casa me parece esencial porque me permite conocer en profundidad el tema que trato, dedicándole el tiempo necesario para poder apreciar los detalles en lo aparentemente insignificante»³.

4 Canela, J. (2017): «Sorceries for Hearing», en *Terremoto Magazine*, n.º 8 (abril 2017).

Diego vive en Playa América, una pequeña localidad costera al sur de Vigo, lo cual agudiza todavía más en esas relaciones entrecortadas y a distancia. Además de trabajar juntos en varias ocasiones, con Diego solemos mantener conversaciones a menudo por teléfono o internet, y nos vemos una o dos veces al año para charlar extensamente sobre arte y vida. Recientemente hemos discutido bastante por ejemplo sobre como un contexto como el gallego ha ido deteriorándose a marchas forzadas en los últimos años.

En otra conversación con Equipo Jeleton y Aimar Arriola⁴, Gelen Alcántara afirmaba, en relación a esas extrañas negociaciones que a veces nos toca hacer: «Pienso en conjuros de autodefensa como antídotos de aquellos otros implantados y recurrentes que te aconsejan y a veces te llevan a jugar al mus en todas las situaciones de la vida, como pedir más porque sabes que te van a rebajar el presupuesto, o cuando te adelantan sin decirte la entrega para asegurarse de que llegues a tiempo».

Y continuaba Gelen:

No puedo más de convenciones, de valores, de las cosas claras.

No quiero las cosas claras que no dejan entrar a las oscuras,

No ver lo que tengo delante porque anhelo llegar al interior.

No querer leer más que lo escrito.

No entender más que lo ya conocido.

Todo esto no es una cuestión meramente económica, claro está que hay lugares más complicados en este sentido en los cuales no existe ningún tipo de ayuda ni soporte desde lo público y en los cuales la precarización llega a límites mucho más profundos que aquí. Más bien es una cuestión de cómo funciona el sistema, de los ritmos de producción, de las ideas alrededor de lo que significan las industrias culturales. Pero también de voluntades políticas, del lugar que el arte y la cultura ocupan en el orden de preferencias de nuestros dirigentes; pero también de cómo se construye contexto y de la responsabilidad individual a la hora de generar estructuras profesionales en este. Desde lo curatorial, pero también desde

las prácticas artísticas, esa responsabilidad tiene que ver con la capacidad de poner en marcha proyectos que respondan a las urgencias de los entramados locales. Espacios de exposición, proyectos de residencias, formatos pedagógicos, programas públicos móviles, intervenciones en espacios no habituales o cualquier forma de proyecto que incida en los aspectos del contexto local que necesitan ser trabajados; que desarrollen programaciones que no suceden en las instituciones o galerías; que pongan en práctica formas de trabajo no habituales; que trabajen desde una flexibilidad u horizontalidad difícil de encontrar en otros lugares; o que generen un diálogo crítico y tirante con otros espacios institucionales del contexto.

Como en otros aspectos de la vida, nuestro entramado artístico está lejos de parecerse a los de nuestros vecinos del norte. Pero a la vez, como apuntábamos, existen geografías mucho más precarias en el sur global, por lo que es prudente y urgente huir de la dinámica de la queja que muchas veces se apodera de ciertos agentes. Algunos quizá acostumbrados a otras épocas donde los presupuestos eran más voluminosos, y en las que no se pudo –o no se supo, o no se quiso– construir una escena y unas instituciones fuertes y enraizadas en lo social que pudieran sobrevivir a las distintas crisis que nos afectan en los últimos años. Y es desde ahí desde donde se construye una escena. Desde la inconsistencia. Desde esas particularidades que definen un contexto artístico en un país del Mediterráneo, en la frontera sur de Europa. Las particularidades propias que nos definen, las distintas nacionalidades que nos componen –las interiores, pero también las que van llegando de otros territorios y excolonias–, las formas de vida que nos atraviesan determinan sin duda las características de este contexto. Estas eran algunas de las ideas e intereses cuando pusimos en marcha BAR project hace seis años en Barcelona junto a Andrea Rodríguez Novoa y Verónica Valentini, una organización curatorial autogestionada, dedicada a respaldar a artistas y comisarios internacionales y a promover el diálogo transdisciplinar, la hospitalidad, la colaboración y el intercambio. *Drinking while walking while hosting while thinking while making together* es el leitmotiv de BAR project, que toma su nombre del lugar popular y de encuentro social de la cultura del sur de Europa con el fin de recontextualizarlo, y de trabajar de forma

flexible, informal y crítica. Y, como este, son numerosos los proyectos que podríamos enumerar que han aparecido en las últimas décadas en las ciudades del Estado español. Pienso en proyectos como Halfhouse, Homesession, El Palomar, Saliva o el propio Hangar en Barcelona, un ejemplo de institución que surge a finales de los 90 a partir del impulso de la Associació d'artistes visuals de Catalunya (AAVC); o proyectos como en la misma ciudad; Salón, Frágil, Planta Alta, Yabi, o Felipa Manuela en Madrid; Consonni o Bulegoa en Bilbao; Fluent o El Poste Carlos en Santander; Trastero 109 o Addaya en Mallorca; Ciclón o DIDAC en Santiago de Compostela; y tantos otros. Muchas veces iniciados por artistas, curadores u otros agentes, sin duda estas iniciativas son esenciales para el avance de sus contextos y que estos puedan seguir conformándose como ecosistemas profesionales de posibilidad. Algunos de estos proyectos resisten a través de los años y se afianzan... otros aparecen y desaparecen al cabo de tres o cuatro años. Pero en todos los casos son definitorios de lo que es el contexto.

Seguramente, muchos de los artistas participantes en esta exposición han pasado por alguno de estos espacios, o incluso han sido parte de ellos. Lugares que, desde una idea de generar comunidad, estar juntas y conformar espacios de trabajo y vida en los que poder poner en marcha proyectos que quizá no tienen cabida en las instituciones y sus formas de hacer. Por ahí es quizá por donde transita el aquí y el ahora. Si es cierto, como apuntábamos, que todo intento de representar lo que está sucediendo con el *arte español* (de hecho, no es ni siquiera coherente utilizar una etiqueta que define por nacionalidad) en un momento concreto, e incluso es complicado hablar de generaciones y grupos de artistas, acaso podamos rastrear en la diferencia algunas características comunes entre algunos de los artistas que trabajan en estos contextos. Pero estas tendrán más que ver, tal vez, con cómo se trabaja y se vive en estas latitudes, cómo nos relacionamos con otras, qué espacios de comunidad líquidos, más alejados o cercanos se entretejen, que con una serie de características formales comunes. Probablemente lo que nos define es la indefinición, lo indiferenciado. Una mezcla abigarrada conformada por gentes en constante movimiento entre distintos lugares de la península y de afuera, vínculos con

territorios próximos como el Mediterráneo, no tan próximos pero cercanos como Latinoamérica. Esa amalgama de agentes y referentes define también lo que algunos llaman el arte español. Y esa movilidad, ese estar juntas, aunque lejos, esa mezcla de alusiones constante entre distintas geografías es quizá una de las señas de identidad de un territorio tan complicado de definir como el nuestro.

Hace un par de días, de nuevo en una performance de Marc Vives en el contexto del Gallery Weekend Barcelona, este comentaba algún referente que estaba leyendo, y un curador de Euskadi que está trabajando con Alex Reynolds me comentaba que justo charlando con ella el otro día hablaban del mismo referente. Era algo sobre el caminar, sobre lo que significa dar un paso, sobre que para hacerlo hay que jugársela un poco. Marc y Alex coincidieron en Barcelona hace ya varios años, pero hace tiempo que no viven en la misma ciudad. Aun así, siempre han estado muy cerca en la distancia. Ambos han dado vueltas por varias geografías, pero desde lejos siguen estando en contacto, compartiendo intereses e influyéndose mutuamente. Esto es sin duda una característica de este territorio heterogéneo situado al final de Europa. Esa forma de hacer grupo líquida, inestable, maleable, difícil de agarrar, pero más difícil todavía de desintegrar. Resiliencia compartida.

HACER CONTEXTO

Aimar Arriola

- 1 La sugerencia de pensar el término *contexto* y la mención explícita a la exposición «Antes que todo» (18/09/2010 - 09/01/2011) estaban incluidas en la invitación que me lanzó Ángel Calvo Ulloa a escribir en este catálogo.
- 2 La periodización que establecimos en esta mirada al *presente* abarcaba el tiempo comprendido entre, por un lado, la celebración de la exposición «Anys 90. Distància Zero» de José Luis Brea (Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona, 1994) y, por el otro, la apertura en 2005 del Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC), que se autoproclamaba como el primer «Museo del Presente o Museo del Siglo XXI». Ambos hitos fueron, cada uno a su manera, productos de cierta pulsión de querer reducir distancias respecto a sus respectivos presentes.
- 3 Exposiciones como «Antes que todo» forman parte de una larga genealogía en la que los estados-nación, y con especial énfasis los antiguos imperios, tratan de identificar y representar la esencia de un *arte nacional*. Una genealogía que va de las antiguas exposiciones coloniales a las más recientes *survey show*, o exposiciones de inspección o reconocimiento de un entorno geográfico o cultural determinado.

Quiero empezar por pensar el término *contexto* a partir de la experiencia que supuso la exposición «Antes que todo» que Manuela Moscoso y yo mismo organizamos por invitación del CA2M Centro de Arte Dos de Mayo de Madrid, hace ahora una década, y que muchos han identificado como un precedente directo de otras exposiciones colectivas de aproximación al *presente* promovidas desde entonces en el Estado español¹. En concreto, quisiera proponer una distinción entre representar y hacer contexto, invitando a pensar el formato de la exposición como un medio para crear contexto más que representarlo. Dada la centralidad que el término *contexto* sigue teniendo en el lenguaje del arte, anotaré también, de manera breve, algunas consideraciones sobre esta noción tal y como aparecen en conversaciones recientes en torno a la práctica del comisariado.

«Antes que todo» trató de dar respuesta al encargo de medir un contexto determinado, de *tomar el pulso* al presente del arte español. La palabra *representación* no estaba en el encargo que recibimos; el énfasis estaba puesto en la idea de *indagación* así como en la adscripción temporal del proyecto, en el *aquí y ahora*, que era la forma que usábamos para explicar el proyecto a otros². No obstante, todas las partes implicadas asumimos la dimensión de representación de este tipo de operaciones. Por ejemplo, en su introducción para el catálogo, Ferran Barenblit, por entonces director del CA2M, sugería que el Estado español parece tener una permanente «asignatura pendiente» consigo mismo, concretada en la necesidad de «examinarse» una y otra vez, «en la representación, el símbolo»³. En el texto curatorial del catálogo, nosotros mismos apuntábamos y hasta, en cierto grado, justificábamos esa necesidad, señalando que el arte requiere de «marcos de referencia», «espejos donde poder mirarse», aunque, matizábamos, para «descubrir no tanto quiénes somos, sino qué hace que seamos como creemos que somos».

4 Malm, M. (Ed.), (2017): *Curating Context: Beyond the Gallery and Into Other Fields*, Estocolmo, Statens konstråd. Las ideas sobre la noción de contexto sintetizadas en este párrafo están extraídas de la introducción al libro a cargo de su editora, Magdalena Malm, así como de las diferentes contribuciones que componen el libro, a cargo de comisarios y gestores como Grégory Castéra, Claire Doherty, Elvira Dyangani, Raqs Media Collective o María Mur Dean, entre otros.

Pese a este coqueteo con la idea de representación, uno de los primeros acuerdos a los que llegamos Manuela y yo fue el de explicitar nuestra renuncia a que la exposición se entendiera como una *diagnosis* del presente del arte español, tomando distancia de la pulsión diagnóstica típica de este tipo de proyectos. En su lugar, quisimos hacer explícito nuestro entendimiento de la exposición como un lugar para generar *relaciones sintéticas*, relaciones formales, semánticas, afectivas, generacionales, que no pasaran por vínculos naturalizados. De lo que se trataba, quisimos dejar por escrito, era de «la diferencia entre identificar relaciones y generarlas, de pensar en una exposición no como la representación de un contexto, sino como una plataforma desde la que incidir en él: es decir, una exposición como generadora de contexto». Sin pretender hacer de «Antes que todo» un caso de estudio singular ni querer modelizar aquella experiencia, quiero aprovechar este texto para mirar atrás y apuntar algunas de las maneras en las que aquella exposición contribuyó a *hacer contexto*, aunque fuese de manera modesta y no siempre fácil de cuantificar. En definitiva, busco insistir en la sugerencia de que un contexto no se representa sino que se hace.

SOBRE LA NOCIÓN DE CONTEXTO

Recientemente, algunas se han referido al contexto como aquello que constituye o rodea un objeto artístico (Malm, 2017)⁴. Así, comisariar un contexto sería «crear una situación completa que constituya o rodee una obra de arte». Bajo este prisma, «la configuración de una obra nunca está dada de antemano, sino que debe crearse de nuevo cada vez». La idea de contexto que se expresa en discusiones en torno al comisariado aparece, muy a menudo, de la mano de cuestiones de localización y enclave físico, es decir, sobre las condiciones espaciales en las que un objeto artístico es presentado, como, por ejemplo, una sala de exposición o un enclave exterior. En estas mismas discusiones la cuestión del contexto se equipara, muy a menudo, a nociones de institucionalidad y esfera pública. Asimismo, en dichas discusiones se tiende a considerar el rol de los públicos y su carácter de especificidad. Lo que funciona en un contexto puede no funcionar en otro. Así, trabajar de manera *contextual* sería hacerlo considerando a las

- 5 Zask, J. (2008): «Situation ou contexte? Une lecture de Dewey», en *Revue internationale de philosophie* 2008/3, n.º 245, pp. 313–328. El análisis filosófico de Joelle no pertenece al ámbito del arte, sino que se enuncia como parte de un trabajo mayor en torno al filósofo y pedagogo John Dewey. No obstante, en el citado libro editado por Malm, el comisario francés Grégory Castéra recurre a la distinción entre contexto y situación de Joelle para sugerir qué es, en opinión de este, una práctica situada.

personas y comunidades que potencialmente serán principales receptoras de un objeto artístico (entendiendo una exposición también como objeto artístico). Y hacerlo de manera empática y con capacidad de escucha para con el entorno.

Casi en oposición a estas ideas, en las que hacer contexto equivale a crear una situación que acompaña y da sentido (físico o de otra índole), la filósofa Joëlle Zask –citada en el libro sobre comisariado arriba referido– ha establecido la diferencia que separa la idea de contexto de la idea de *situación*⁵. En su distinción, y a partir de metáforas organicistas, Zask llama *situación* a los momentos en los cuales la interacción entre un ser vivo y un medio tiene lugar en forma de influencia recíproca. Así, el término *contexto* se referirá a los momentos que conducen a la conformación pasiva del primero a las condiciones del segundo. Para Zask, un contexto es un entorno en el que tiene lugar este o aquel comportamiento: un discurso, una acción, una creencia, etc. Si bien determina los significados y características de ese comportamiento, a cambio no se ve afectado por él. Por su parte, una situación implicaría una acción mutua, una interacción. Mientras que una situación se define por el hecho de que algunos aspectos del entorno son propicios para la acción y pueden usarse como herramientas para perseverar en la vida, un contexto más bien expresa todas las condiciones que limitan la acción. La primera aumenta las posibilidades, la segunda restringe su número. Mientras que un contexto es una condición dada, una condición previa, una situación es un resultado. La primera es inmutable, la segunda cambia.

Atendiendo a la distinción de Zask, la noción de contexto que quiero defender aquí, a partir del recuerdo de «Antes que todo», está cerca de la idea de situación, en cuanto que un momento donde las partes implicadas se influyen y afectan unas a otras.

DESPUÉS DE AQUELLO

Entendida como una situación localizada en un tiempo y espacio concreto, las maneras en las que las partes implicadas en «Antes que todo» –artistas, institución, la exposición, Manuela y yo– nos afectamos unas a otras son varias y no todas fáciles de cuantificar. Entre las afecciones tangibles,

- 6 Asimismo, de manera significativa, otros artistas consultados recordaban «Antes que todo» como su primera exposición en Madrid, olvidando experiencias anteriores como haber expuesto en el certamen Injuve. De entre los artistas citados arriba, cabe puntualizar que Erick Beltrán había expuesto anteriormente en Madrid en la feria ARCO.
- 7 Todos ellos incluidos en la exposición «Pop Politics» (2012-2013) comisariada por Ivan López Munuera.
- 8 Asimismo, años más tarde y coincidiendo con el décimo aniversario del centro, el CA2M volvería a repetir el gesto implícito en «Antes que todo», invitando a los comisarios Beatriz Alonso y Carlos Fernández-Pello a indagar, esta vez, en el contexto madrileño. Exposición «Querer parecer noche» (10/10/2018 - 27/01/2019).
- 9 Ejemplo de lo cual es el proyecto a largo plazo *Anarchivo sida*, desarrollado junto a Nancy Garín y Linda Valdés.

estarían las formas en las que para muchos de los artistas participantes aquella experiencia contribuyó a modificar el rumbo de su práctica y, en especial, su visibilidad en un territorio tan centralista como el español. Así, «Antes que todo» supuso la primera vez que exponían en Madrid artistas jóvenes (y no tan jóvenes) vinculados entonces a otros contextos del Estado, tales como Lorea Alfaro, Erick Beltrán, June Crespo, Tamara Kuselman, Gabriel Pericàs o Erlea Maneros Zabala⁶, algunos de los cuales suenan hoy a nombres establecidos. Con lo que respecta al propio CA2M, «Antes que todo» ofreció a la programación venidera del centro un marco de sentido y oportunidades de continuidad. Por ejemplo, en el par de años inmediatamente posterior a nuestra exposición, muchos de los artistas incluidos en la muestra volverían a repetir en exposiciones colectivas del centro, como fue el caso de Lorea Alfaro, Red Caballo, June Crespo, Jeleton, Daniel Jacoby, Daniel Llaría, Momu & No Es, Francesc Ruiz y Azucena Vieites⁷. Mientras que otros, como Wilfredo Prieto, Patricia Esquivias, Julia Spínola o Paloma Polo, han disfrutado de muestras individuales en la década que ha seguido a la exposición. Asimismo, de entre la quincena de autores que habían sido invitados a escribir en el catálogo, varios, como Juan Canela, Martí Manen, Tania Pardo, Manuel Segade (actual director del centro) o Ivan López Munuera, han comisariado exposiciones en el centro⁸.

Entre los efectos no tangibles o difíciles de medir, están las afectaciones personales, aquellos aspectos de la situación que propiciaron pequeños-grandes cambios y desplazamientos en los modos de hacer. En lo que a mí respecta, la experiencia de «Antes que todo» me dejó cierta *resaca* que me llevó a transitar a una práctica más vinculada a la investigación y el trabajo a fuego lento. Acaso como reacción a la ambición y escala de aquel proyecto –participaron cincuenta y seis artistas, ocupando la totalidad del edificio–, mi trabajo curatorial en la década que ha seguido ha estado más vinculado al trabajo desde el archivo y la historicidad, así como a cierto *provincianismo* entendido como un intento de trabajar de manera situada en relación con casos y preguntas más concretas⁹. La resaca de «Antes que todo» me ayudó a entender que la medida importa y que, posiblemente, mi

10 La idea de que una resaca puede ser algo productivo la tomo prestada de la comisaria Borbála Soós, que en años recientes ha desarrollado una serie de exposiciones en torno a esta idea. Ver: <http://tenderpixel.com/series/hangover>

metabolismo curatorial es lento, haciendo que el organismo de mi hacer necesite de una menor cantidad de energía y estímulos para llevar a cabo sus funciones. Así, en años recientes he seguido *haciendo contexto* pero a partir de generar situaciones en torno a un número menor de elementos, permitiendo que una idea o intercambio con un artista me acompañe durante un tiempo más prolongado, afectándonos de manera recíproca. Otro síntoma de las resacas suele ser la amnesia o pérdida parcial de la memoria. En este sentido, mi trabajo curatorial y de investigación en los últimos años se ha desarrollado, más bien, bajo el paraguas de la cultura visual, olvidando en gran medida que provengo del arte y que hay cuestiones específicas del hecho artístico –como la atención al ámbito de la forma y lo sensible–, que fueron centrales en «Antes que todo», a las que estoy volviendo de manera paulatina independientemente de la *resaca* que puedan dejar. Porque un clavo con clavo se saca.

Las resacas pueden ser, como sugiero aquí, estados de elaboración productiva¹⁰. Una resaca no solo implica cambios en el metabolismo sino también alteraciones en el sistema de percepción, que se intensifica y muta en más claro. Entre las cosas que la resaca de «Antes que todo» nos ayudó a ver más y mejor es que una exposición que pretenda *representar* un contexto determinado está abocada a generar una imagen que nunca podrá ser nítida, sino que será turbia y nebulosa. «Antes que todo» no generó una imagen representativa, o al menos no una única imagen en torno a la que poder identificarse. En cuanto que un posible espejo al que mirarse, una exposición nos devuelve siempre una imagen difusa, fragmentada del arte de un contexto y un momento determinados, así como de quiénes somos y qué hace que seamos como creemos que somos.

LA CUESTI
ÓN

ES IR

La cuestion es ir tirando

la cuestion es ir tirando
LA CUESTION ES IR TIRANDO
ir tirando es ir tirando

La cuestion es ir tirando

LA CUESTION ES IR TIRANDO
La cuestion
LA CUESTION ES IR TIRANDO

la cuestion es ir tirando
LA CUESTION ES IR TIRANDO
La cuestion es ir tirando
LA CUESTION ES IR TIRANDO
LA CUESTION ES IR TIRANDO
La cuestion es ir tirando

LA CUESTION ES

La cuestion es ir tirando
La cuestion es ir tirando
LA CUESTION ES
IR TIRANDO

ALAIN URRUTIA

(Bilbao, 1981)

Actualmente vive y trabaja en Berlín. Su trabajo se inscribe dentro de la denominada pintura-pintura, desde donde busca crear nuevas lecturas y narrativas a partir de imágenes preexistentes que forman parte de su imaginario personal pero también de la memoria colectiva. Para ello lleva a cabo una fragmentación o decodificación de estas imágenes que, una vez desprovistas de su carga simbólica e histórica previa, pueden ser reconstruidas para que funcionen de manera independiente como nuevas referencias visuales y conceptuales. En su práctica, la pintura se convierte en un juego de luces y sombras en el que, a través de recursos como el reencuadre, la ocultación y los detalles, produce imágenes sugerentes y casi evanescentes que exigen atención por parte del espectador.

Urrutia ha realizado exposiciones individuales en espacios como el Guggenheim, Bilbao; Sala Rekalde, Bilbao; Centro Cultural Montehermoso, Vitoria; DIDAC, Santiago de Compostela; Appleton Square, Lisboa, o Kunsthalle, São Paulo. Ha participado en muestras colectivas en espacios como La Casa Encendida, Madrid; CA2M, Madrid; Artium, Vitoria; Boston Center for the Arts, Boston; Fundación Barrié, Vigo; MAC, A Coruña, o DA2, Salamanca. Ha recibido la beca de la Diputación Foral de Bizkaia, así como las ayudas a la creación del Gobierno Vasco; también ha participado en la residencia del MA Studio de Beijing (2011) y en la residencia del Rogeland Art Centre de Stavanger (Noruega, 2008), entre otras.

Maite ditut maite geure bazterrak, lanbroak izkutatzen dizkidanean, zer izkutatzen duen ez didanean ikusten uzten, orduan hasten bainaiz izkutukoa...nere barruan bizten diren bazter miresgarriak ikusten.

Amo nuestros rincones cuando la niebla me los esconde, cuando no me deja ver qué es lo que oculta es entonces cuando comienzo a desvelar lo guardado... aquellos rincones que comienzan a surgir dentro de mí.

Mikel Laboa, 1974.

En esta ocasión Alain Urrutia vuelve la mirada sobre una canción popular euskalduna («Gure bazterrak»; Mikel Laboa, 1974) que versa sobre la experiencia subjetiva de proyectar imágenes desde el interior de uno mismo cuando por algún motivo es imposible contemplar el paisaje que nos rodea. A partir de este poema del folklore vasco, surge *Maite ditut maite* (Berlín, 2019), un conjunto de cuatro pinturas de pequeño formato concebidas para ser mostradas por separado en un mismo espacio expositivo.

El fin de colgar cada una de las pinturas en una sala diferente es el de recrear un paseo para el espectador. Esta idea de transitar la exposición, en la que ha trabajado con anterioridad en otros proyectos como *20 minutos de pensamiento abstracto* (Londres, 2016) o *der Spaziergang* (Berlín, 2019), sienta sus bases en la necesidad de llevar a cabo un recorrido físico y no solo visual para comprender la obra en su totalidad. Así mismo, implica que el espectador invierta un tiempo indeterminado y atraviese un espacio real para poder ver cada una de las pinturas y, más tarde,

*Maite ditut maite geure bazterrak,
lanbroak izkutatzen dizkidanean,
zer izkutatzen duen ez didanean
ikusten uzten,
orduan hasten bainaiz izkutukoa...
nere barruan bizten diren bazter
miresgarriak ikusten.*

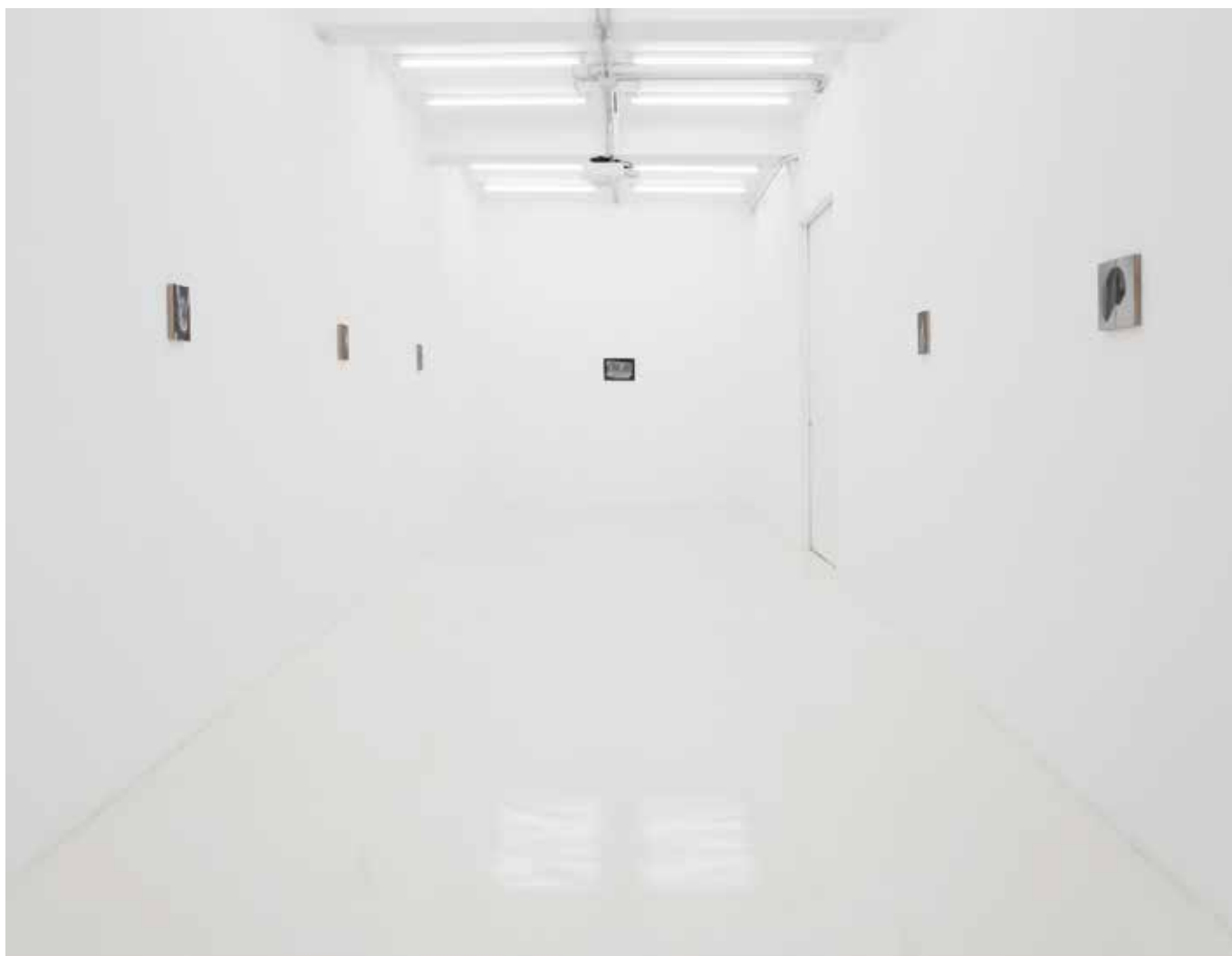
Mikel Laboa, 1974.



pensarlas en conjunto. La cartografía creada mediante la disposición de los cuadros en las distintas salas da lugar a un paseo imaginario que puede realizarse de manera libre y sin directrices. De este modo se elimina la posibilidad de que exista un único orden o diálogo preestablecido entre las distintas piezas.

Las imágenes de *Maite ditut maite* están codificadas, bloqueadas u ocultas por las distintas capas de significado que poseen. Lo que busca Urrutia con este reto para el espectador es que este genere sus propias imágenes mentales individuales a partir de la imagen sugerida, otorgando así un sentido propio a cada uno de los cuadros; *es entonces cuando comienzo a desvelar lo guardado, aquellos rincones que comienzan a surgir dentro de mí.*

Texto específico de Carolina Puigdevall Claver para el proyecto *Maite ditut maite*, Centro Cultural de España en México, Ciudad de México, 2020.



20 Minutos de Pensamiento
Abstracto, 2016.
Vista de exposición.
Galería Casado Santapau,
Madrid.



Maite ditut maite. (1/4), 2019.

Óleo sobre lino.

21x15 cm.

Obra en exposición.



Maite ditut maite. (2/4), 2019.

Óleo sobre lino.

21x15 cm.

Obra en exposición.



Maite ditut maite. (4/4), 2019.

Óleo sobre lino.

21x15 cm.

Obra en exposición.

ALEX REYNOLDS

(Bilbao, 1978)

Reside y trabaja entre Bruselas y Berlín. Ha desarrollado una trayectoria alrededor de la exploración y testeo de estructuras cinematográficas, y cómo estas afectan y son encarnadas por el cuerpo del espectador. Su obra ha tomado cuerpo en palabras de bocas desconocidas, cartas en un buzón, llamadas telefónicas o persecuciones callejeras, para finalmente rendirse ante la imagen en movimiento, generando situaciones, juegos y narrativas que se construyen ante la cámara, dando pie a un cruce entre retrato y ficción.

Se licenció en Bellas Artes por la Central Saint Martins College of Art and Design de Londres. Su obra se ha exhibido en destacados museos de arte contemporáneo, galerías y festivales a nivel internacional, como Sogn og Fjordane Kunstmuseum, Førde (Noruega); Hollybush Gardens, Londres; Galería Marta Cervera, Madrid; Koldo Mitxelna y Tabakalera, San Sebastián; Komplot, Bruselas; CA2M, Madrid; Galería Mite, Buenos Aires; Bonniers Konsthall, Estocolmo, o Fundación Joan Miró, Barcelona. Ha recibido premios y becas como los de la feria ARCOmadrid, Akademie Schloss Solitude o la Fundación Botín. Sus películas se han incluido en programas y festivales como FIDMarseille, Aesthetica Film Festival, Les Rencontres Internationales o Cinematek en Bruselas.

Alma escucha una grabación de sí misma que es apenas perceptible para el espectador. En la grabación habla de su hogar de infancia. Siguiendo las indicaciones de la artista, se concentra en la búsqueda de la melodía en las palabras que escucha hasta encontrar una canción.

Hace mucho tiempo que no voy a esa casa. Y es muy curioso que me lo preguntes porque, porque... Acabo de ver esa misma casa, ¿te lo he mostrado? Que ahora se vende, y ha cambiado tanto.

Alma's Song, 2019.
Vídeo HD.
9 minutos.
Still de vídeo en exposición.





Con: *Alma Söderberg*

Imagen: *Tim Sidell*

Sonido: *Laszlo Umbreit*

Montaje: *Alex Reynolds*

Producción: *Anna Manubens*



ANA H. DEL AMO

(Cáceres, 1977)

Licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona, vive y trabaja en Cáceres. Su investigación, a través de la forma, se centra en la expresión mediante el color, la línea y los materiales, dando lugar a piezas de carácter abstracto y formalización diversa que se inscriben en un espacio entre la geometría intuitiva y lo gestual, trabajadas por medio de las relaciones y diálogos con los materiales. El proceso de trabajo no es nada ortodoxo, por esta razón el método utilizado varía dependiendo de las características de cada material y su contexto. Es a través del juego y del diálogo como van resolviéndose las obras, a veces utilizando la gestualidad de la incorporación del color y otras respetando las características o cicatrices de los materiales y objetos.

Ha expuesto en espacios como Can Felipa, Barcelona; Casa de Velázquez, Madrid; MAC, A Coruña; Centre del Carme, Valencia; Galería Luis Adelantado, Valencia; Sala Josep Renau, Universidad de Valencia; Galería Rosa Santos, Valencia; Museo de Cáceres; Parlamento de Extremadura, Mérida; Museo Pérez Comendador-Leroux, Hervás, Cáceres; Galería Rafael Pérez Hernando, Madrid; Set Espai d'Art, Valencia; o Galería Fran Reus, Palma de Mallorca, y en Cáceres Abierto 2019.

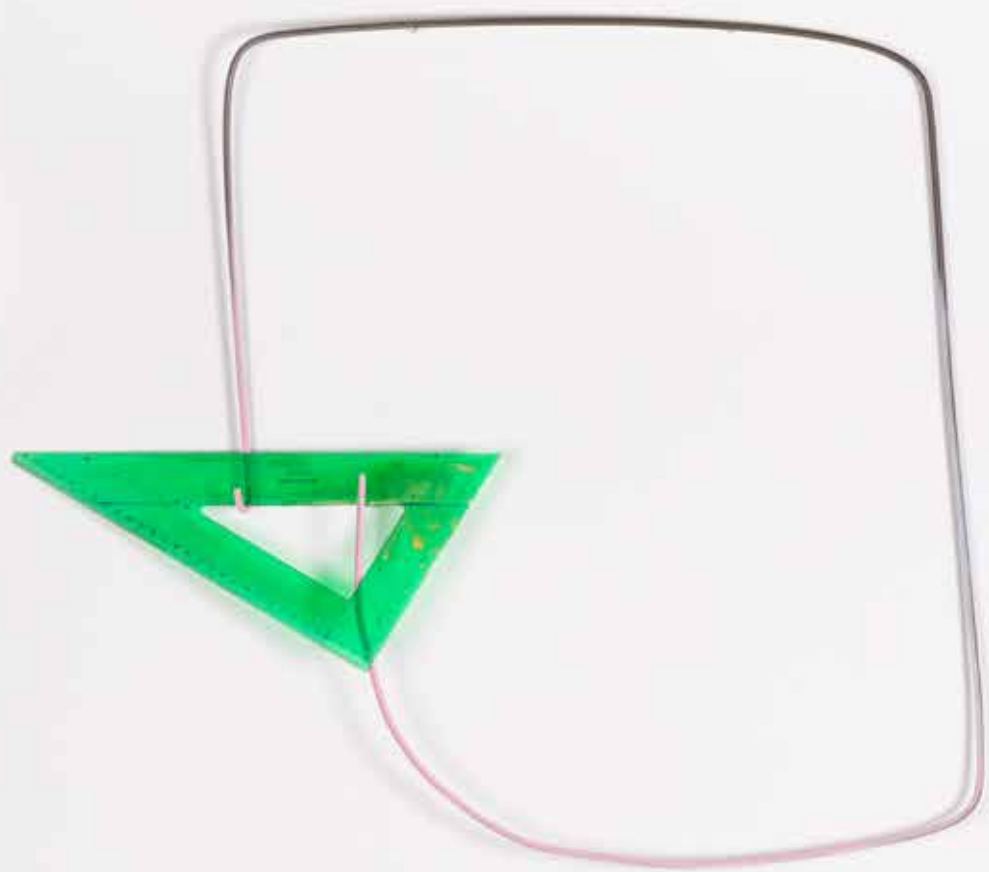
Becaria de la Academia de España en Roma en 2005; en 2006, 2008 y 2018 le concedieron la Ayuda de Artistas Plásticos Francisco de Zurbarán por la Junta de Extremadura. Ha sido Premio Adquisición DKV, premio Colección Nocapaper y premio Casa de Velázquez en Estampa en el año 2016. En 2019 fue becada por la Pollock-Krasner Foundation de Nueva York.

CUANDO EL COLOR SE HACE FORMA

Ana H. del Amo es, sobre todo, una artista de taller que centra su labor en el trabajo diario de la experimentación y ofrece al espectador distintas posibilidades relacionadas con el deleite, el deseo y la sensibilidad. Adjetivos estos que parecen alejados de la supuesta frialdad que se le atribuye a la estética minimal y a la geometría, pero que tienen mucho que ver con esa irregularidad de las formas que lo hacen próximo y cercano. Obras sencillas, sobrias y simétricas que aguardan el equilibrio pero, a la vez, tienen ese punto de alegría que relacionamos con el proceso de trabajo de esta artista, en el que las ideas fluyen libremente para crear diferentes posibilidades de composiciones posibles.

Y es que esta artista evidencia con el quehacer de su trabajo que lo mínimo es el lugar de la resistencia o, mejor aún, que con poco, todo. Pintura, color y abstracción geométrica para dejar la puerta abierta a la libre interpretación. Esa es la actitud, que diría Szeemann.

Fragmento del texto *Cuando el color se hace forma*, de Tania Pardo. Incluido en el catálogo de la exposición «Blue Note», Parlamento de Extremadura, Mérida, 2014.





H.I., 2017.

Hierro y pintura.

74x96x4 cm.

Obra en exposición.



H.2., 2017.
Hierro y cartulina.
45x77x3 cm.
Obra en exposición.



H.3., 2017.
Hierro y pintura.
90x60x16 cm.
Obra en exposición.



H.4., 2017.
Latón y pintura.
104x40x1,50 cm.
Obra en exposición.



H.5., 2017.
Hierro y metacrilato.
64x56x10 cm.
Obra en exposición.

ANTONIO BALLESTER MORENO

(Madrid, 1977)

Vive y trabaja en Madrid.

Ha realizado exposiciones individuales en el Museo Patio Herreriano, Valladolid; La Casa Encendida, Madrid; MAZ, Guadalajara (México); MUSAC, León; Galería Maisterravalbuena, Madrid; Pedro Cera, Lisboa; Christopher Grimes, Santa Mónica (EE.UU.), y en Peres Projects, tanto en Berlín como en Los Ángeles.

También ha participado en exposiciones colectivas en la 33.^a Bienal de São Paulo; CA2M, Madrid; «Antes que todo» y «Colección III y V», en el MUSAC, así como en la galería The Hole de Nueva York y en Peres Projects de Berlín y Los Ángeles, entre otras muchas.

Su trabajo está en las colecciones públicas de MUSAC y CA2M.

Ha sido incluido como el único artista español en el libro *Vitamin P2* de la editorial Phaidon Press.

El trabajo de Antonio Ballester Moreno gira en torno a la idea de creación, la creación como discurso. Busca en los elementos más básicos de nuestra naturaleza y cultura sus contenidos creativos para replantear la mirada.

Considerando como premisa fundamental que todos somos iguales, el trabajo de Ballester Moreno trata directamente con manifestaciones artísticas y creativas consideradas como arte menor o amateur, poniendo estas al mismo nivel del llamado arte culto. De esta manera lo que se está planteando es la validez y legitimidad de cualquier manifestación creativa, independientemente del conocimiento técnico que se tenga, la creatividad no depende en absoluto de la destreza, ni de un saber intelectual, porque en la creación, al igual que operan los fenómenos naturales, no debería haber intención, ni propósito, ni finalidad, porque son fenómenos espontáneos.

Un arte de la creación y una vida creativa son los puntales sobre los que se sostiene una aptitud libre y emancipatoria.







Fields, 2016.
Acrílico sobre yute.
92x73 cm.
Obra en exposición.



*The question is not whether we
like it or not, 2015.*

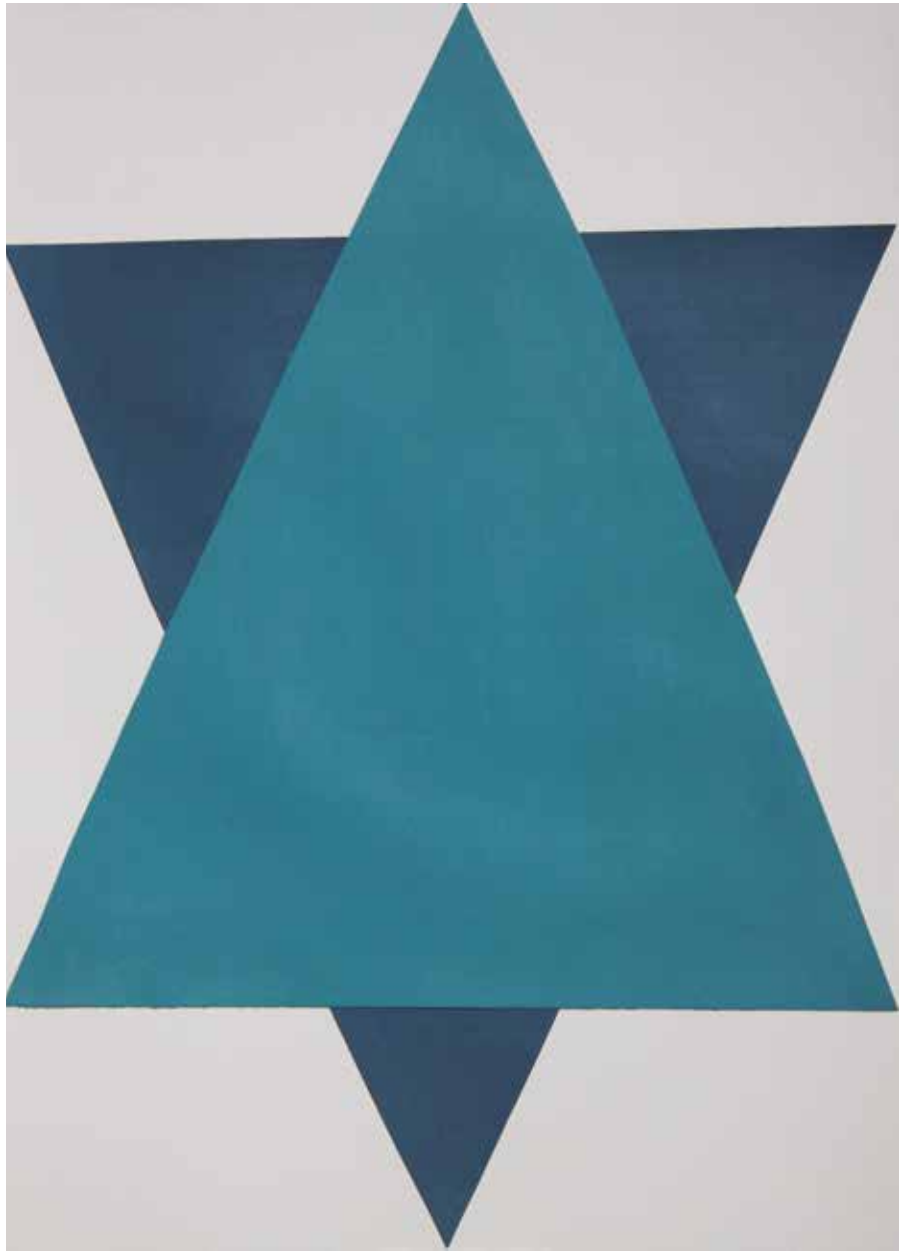
Acrílico sobre yute.

92x73 cm.

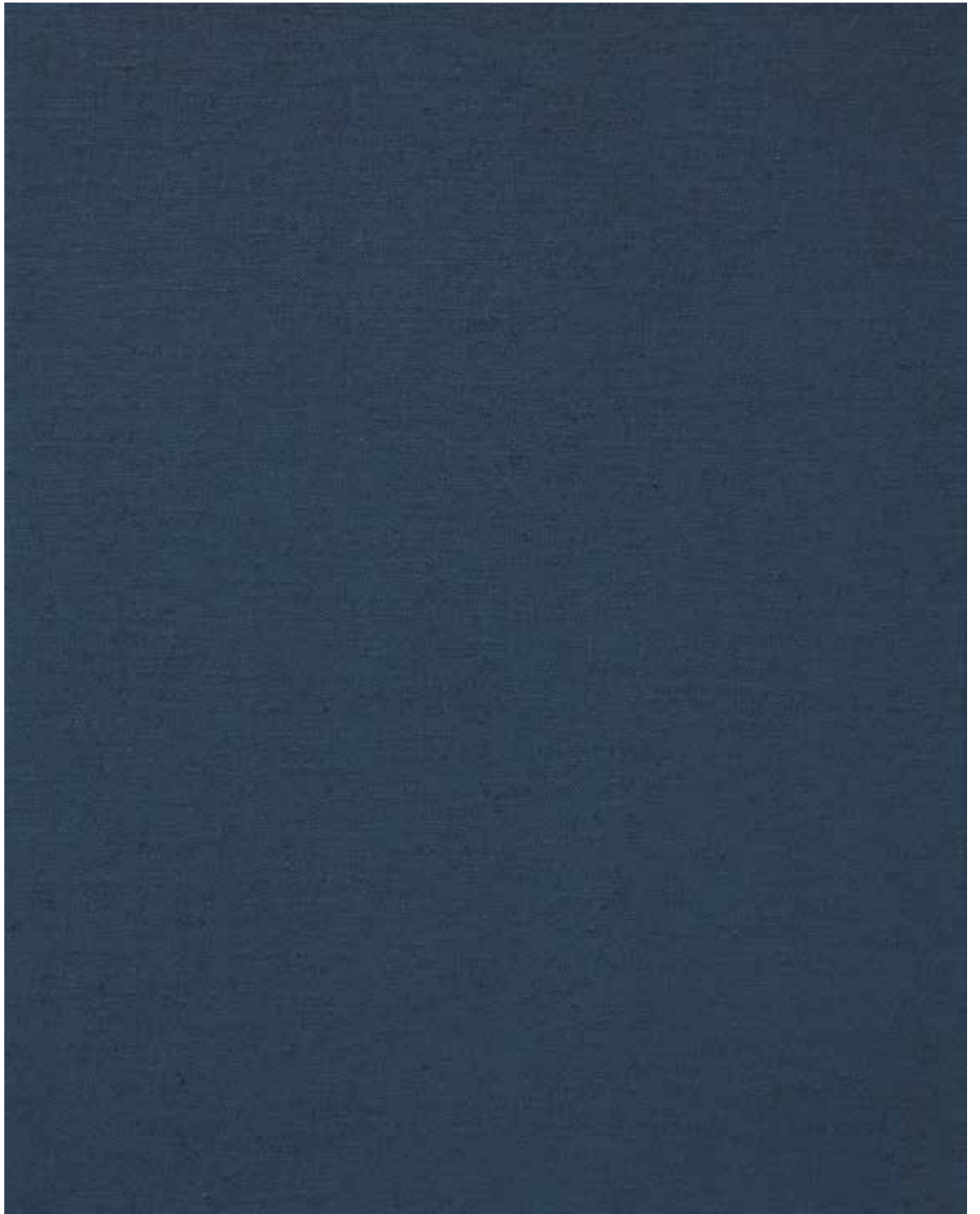
Obra en exposición.



Star (Black and blue), 2016.
Collage sobre papel.
45x34 cm.
Obra en exposición.



Star (Blues), 2016.
Collage sobre papel.
45x34 cm.
Obra en exposición.



Water #2, 2016.
Acrílico sobre yute.
92x73 cm.
Obra en exposición.

BELÉN RODRÍGUEZ

(Valladolid, 1981)

Magíster en Arte por la Academia de Bellas Artes de Viena, donde estudió con el profesor Heimo Zobernig, y licenciada en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid.

Ha formado parte en diferentes Programas de Artista en Residencia internacionales como Flora ars+natura, Bogotá; Artista X Artista, La Habana; Hooper Projects, Los Ángeles; Academia de España en Roma, y BMUKK, Tokio.

Algunas de sus exposiciones individuales son «I turn Chilli Red», en Josh Lilley, Londres (2019); «Paintung», en Patio Herreriano, Valladolid (2018); «Circa», en Das weisse haus, Viena (2011), y «XXXXX», en Galería Parra y Romero, Madrid (2010).

Ha recibido la Beca del Estado y la STARTstipendium, ambas del Ministerio de Cultura de Austria, el Primer Premio Ciutat de Palma Antoni Gelabert, el Premio Generaciones de Caja Madrid, la Beca de Arte y Derecho, y el Premio de Artes Plásticas de la Universidad Complutense de Madrid, entre otros.

En los últimos tres años, el trabajo pictórico de Belén se ha centrado en los procesos de teñido y desteñido de telas de diferentes formatos y disposiciones espaciales. En este proyecto, tanto en las piezas que muestra colocadas sobre bastidor como en las que cuelgan libres en el espacio, la pintura no es ya una capa superpuesta sobre el lienzo, sino un proceso molecular que ha penetrado en el interior de la tela, con la que forma un cuerpo único. Frente a la materia pictórica, la textura y la componente táctil de la pintura, estos trabajos están dominados por la lógica y la dinámica de lo *líquido*. El pigmento líquido fluye en grandes masas saturadas sobre la superficie de la tela –entre indeterminación y control, entre azar y necesidad– tanto en el proceso aditivo del teñido como en el abrasivo del desteñido, y la pintura se desborda hacia los extremos en un hedonismo acuoso. Es una pintura realizada por adición, pero también por sustracción, por roce, por erosión, por erotismo.

El trabajo incluye piezas de formato monumental, formadas en alguna ocasión por diferentes telas cosidas, junto a otras de tamaño más contenido; algunas con referencias figurativas identificables junto a otras en las que lo real parece haberse disuelto en *patterns* abstractos: en cualquiera de las variables se muestra la efectividad del dispositivo fluido.

Entre el flujo de tinte y el diseño blando, la línea fronteriza entre abstracto y figurativo se desvanece inundada por el caudal de pintura. Las referencias más inmediatas –amarillo sol, naranja atardecer, fruta verde, piscina azul– son el testimonio de un amor al mundo que no se agota en estas equivalencias, sino que las hace rotundas como fuente del deseo.





En los telones colgados o en los libros con hojas de tela, la superficie reniega del plano estable, de la superficie tensada en el marco normativo del bastidor, para reivindicar el pliegue y la movilidad, la gravedad y la gracia. Sobre estas superficies inestables y cambiantes, el color vuela libre en el espacio como las alas de un ave tropical. Las telas pueden observarse por ambos lados, uniformemente impregnadas de color. Pero en otras piezas la artista recurre al formato rectangular, a la tela tensada y el límite ortogonal, seguramente como desafío a su propia experimentación, pero sobre todo como forma de evaluar el efecto de su apuesta de ruptura en el marco más convencional del *tableau*.

Texto de Francisco Javier San Martín para la exposición de Belén Rodríguez «I Turn Chilli Red» en la Josh Lilley Gallery, Londres, 2019.

Multiplicación cruzada, 2015.

Instalación, cuatro cuadros reversibles. Acrílico sobre tela roja, lejía sobre tela verde.

Bastidores de madera de haya.

195x130,171x114,150x100,132x88cm.

Obra en exposición.





Multiplicación cruzada, 2015.



Multiplicación cruzada, 2015.
Detalle.



*Bogotá es una ciudad dura,
y la fruta es una experiencia
blanda, 2018.*

Libro escultura. Lejía y tinte
sobre popelín.

170x21,5x5 cm.

CARLOS MACIÁ

(Lugo, 1977)

Vive y trabaja en Madrid. Su obra mantiene un estrecho vínculo con la arquitectura. Proveniente del campo de la pintura, su trabajo pasa en ocasiones a desarrollarse sobre los muros del espacio expositivo, rebasando así el soporte bidimensional y estableciendo un diálogo con la arquitectura, que envuelve al espectador. La entrada de luz modifica el entorno y capta esos momentos precisos en los que algo mágico parece estar ocurriendo, como una excusa perfecta para detenerse y esperar.

Ha participado en muestras colectivas como «Volver sobre una sugerencia sugerida», EACC, Castellón (2019); «Modelo X Armar», CGAC, Santiago de Compostela (2017); «Casa-Estudio-Calle-Barrio», CentroCentro, Madrid (2016); «El Público», Centro Federico García Lorca, Granada (2015); «Del rombo al cuadrado hay solo dos líneas», Galería Rosa Santos, Valencia (2015); «Hospitalidad», CGAC, Santiago de Compostela (2014); «On Painting», CAAM, Las Palmas de Gran Canaria (2013); «Sin motivo aparente», CA2M, Móstoles (2013); «Acontraluz», Centro del Carmen, Valencia (2012); «Que de lejos parecen moscas», Museo de Arte Carrillo Gil, Ciudad de México (2011), o Look Up! Natural Porto Art Show, Oporto (2010).

Entre sus exposiciones individuales destacan «El Otro», Fundación Marso, Ciudad de México (2019); «A necessidade da cor», Fundación Luis Seoane, A Coruña (2017); «Brea Flúor», Galería Luis Adelantado, Valencia (2016); «Cidade Cinza», Sala Projeto Fidalga, São Paulo (2015); «249 Litros», MARCO, Vigo (2015); «Pavillon Suisse», Fondation Suisse, París (2013), o «ST. Provisória», Carpe Diem, Arte e Pesquisa, Lisboa (2011).

Ha sido becado por la Fundación Pollock-Krasner de Nueva York (2012), la CAM de Artes Plásticas (2009), Generaciones 2007 de Caja Madrid, o la Beca de Creación Artística en el Extranjero de Unión Fenosa (2006).

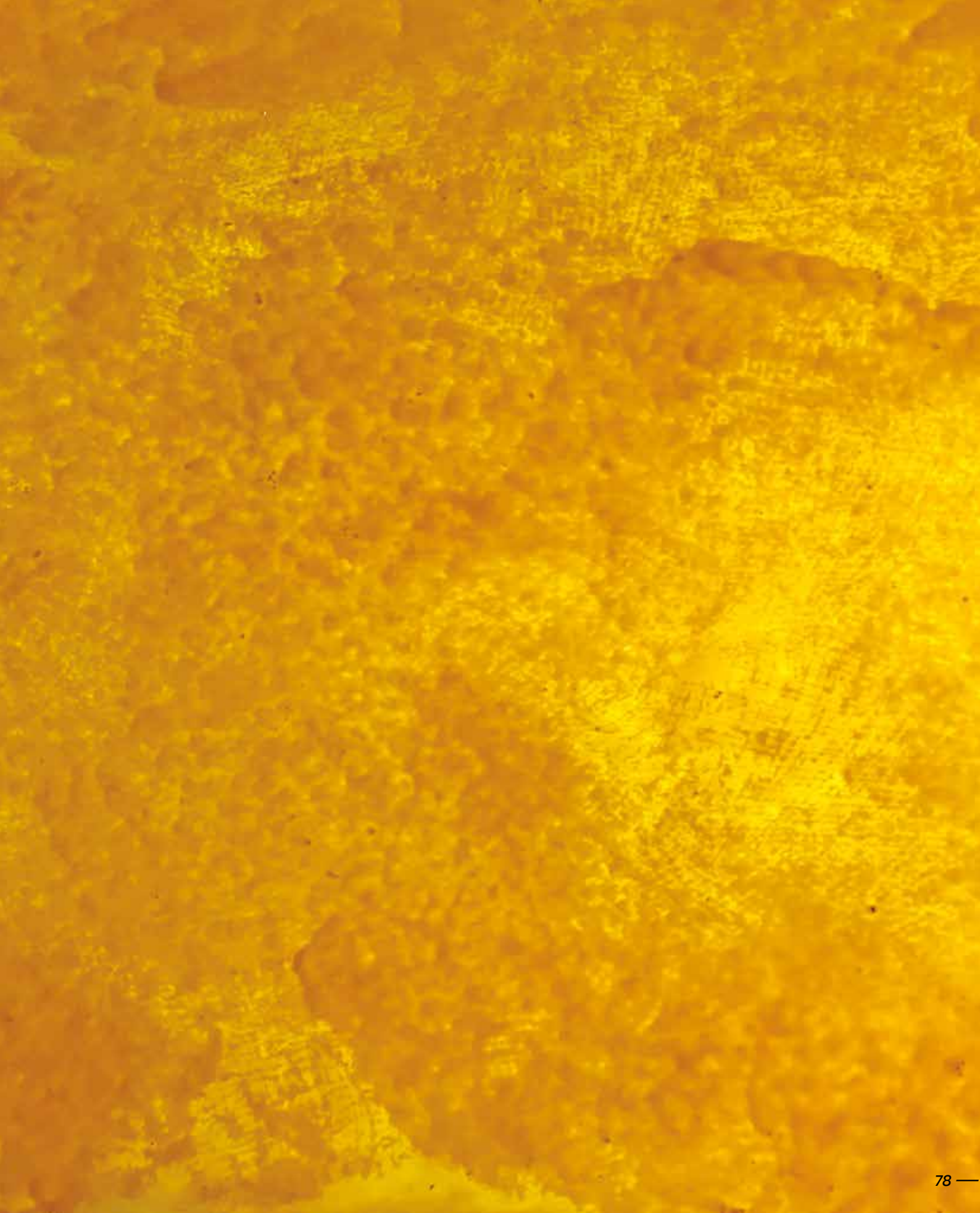
Mi interés por la arquitectura surgió de forma natural cuando mi pintura necesitó en un momento determinado apropiarse del espacio que la circundaba. En un principio, ese espacio que era una mera excusa en donde acoger el trabajo fue ganando protagonismo hasta consumarse como una entidad propia y en algo ya indisociable de la obra. Es por tanto mi acercamiento a la arquitectura la propia de un neófito, y creo sinceramente que esto conlleva ciertas ventajas. La aproximación es más fresca y carece de los prejuicios del docto en la materia. Me ocurre a la inversa que con la pintura, con la que siento demasiado lastre. Soy riguroso y estricto, lo que me entumece a la hora de trabajarla.

Tal vez tengo el músculo pero me falta la flexibilidad, es por esto que cuando encuentro el amparo de la arquitectura siento un cierto grado de ligereza y libertad con la que me siento cómodo.

Las intervenciones que propongo para el Centro Cultural de España en México parten de la fascinación que siento por el trabajo del arquitecto Luis Barragán. Concretamente, por su uso de la luz y el color.

En abril de 2019 pude ver y tocar las ventanas pintadas de color amarillo de Casa Gilardi (Ciudad de México, 1976). Había visto muchas veces imágenes de su uso en el célebre Convento de las Capuchinas, o en sus casas de Robles León, González Luna, Cristo, o en esta misma; pero, como escribe Álvaro Siza sobre la arquitectura de Barragán, esta es *imposible de describir o fotografiar*.

Sin duda el misticismo que confiere a sus trabajos es difícilmente entendible si no es *in situ*, literalmente respirando la densidad de estos espacios.



Mi propósito será el de trabajar en torno al concepto de color filtrado. Es cierto que en estos espacios que describo de Barragán existe un aura espiritual que nos sobrepasa. Sin embargo, y en contraposición a tal elevación, me sorprende la sencillez del efecto lumínico que lo propicia. Un mero y mal pintado monocromo sobre un vidrio. Siendo una obviedad, algo previsible, asumido o agotado, no deja de fascinarme la sencillez de tal proyección. Quizás aquí radica su belleza.

Marquesina, 2019.
Fundación Marso, Ciudad
de México, México.
Pintura esmalte sobre vidrio.
90 m².





Siesta, 2017.

Fundación Luis Seoane,

A Coruña.

Pintura acrílica sobre vidrio.

330x660 cm.



DAMIÁN UCIEDA

(A Coruña, 1980)

En 2004 completó sus estudios en Ilustración en la Escola Massana de Barcelona. Se graduó con un BA Hons en Fotografía por el Edinburgh College of Art en 2007.

Su trabajo ha sido expuesto internacionalmente en instituciones como Moscow Museum of Modern Art, Moscú; National Portrait Gallery, Londres; Royal Scottish Academy, Edimburgo; Patio Herreriano, Valladolid, o Cidade da Cultura, Santiago de Compostela, entre otros.

Ha recibido la Beca Injuve 2008 y ha sido seleccionado en premios organizados por la Fundación Aena, Auditorio de Galicia, MAC, Nikon y Purificación García.

Sus obras forman parte de las colecciones públicas del Ministerio de Cultura, Ayuntamiento de A Coruña, la Colección Arte Contemporáneo, Colección DKV, Fundación Aena, Fundación Luis Seoane y Fundación María José Jove.

1 Right to Buy es una legislación, propuesta y aprobada en 1980 por el gobierno conservador británico, que proporciona a los arrendatarios de residencias de protección oficial el derecho a la compra de sus viviendas.

Los edificios de protección oficial, herederos de la Ville Radieuse de Le Corbusier, construidos a mediados del siglo XX para albergar el aumento de población que estaban experimentando las grandes ciudades británicas, se convirtieron rápidamente en un modelo de éxito que se expandió por todo el Reino Unido.

Pronto la integración que se buscaba para sus inquilinos fracasaría. Las construcciones con materiales baratos y la mala planificación urbanística, junto a la apertura al libre mercado y al Right to Buy¹, serían los causantes del comienzo del declive de un modelo social.

Torres de viviendas en zonas alejadas y sin comunicación con los núcleos urbanos, barrios creados de la nada y en la nada, hacían casi imposible la regeneración de un sentimiento de comunidad y creaban aislamiento, soledad y depresión entre sus habitantes. El aumento del desempleo tras la desindustrialización de las grandes urbes, con el consecuente aumento de la criminalidad, pondría a los barrios de protección oficial en el punto de mira de la sociedad británica, aislándolos aún más del resto de la red urbana.

Desde 1980, cuando el Right to Buy fue aprobado, el número de vivienda social en el Reino Unido ha descendido en un sesenta y nueve por ciento. Más de cuatro millones de casas han desaparecido. Se construye una casa por cada cinco que son vendidas bajo el derecho a compra, como apunta Benjamin Kentish en un artículo publicado en noviembre de 2017 para el *Independent*.

Estas fueron inicialmente las bases conceptuales del proyecto: un sistema que podría haber funcionado pero que por diversos factores se encuentra actualmente en su peor





momento, desapareciendo no solo de la red urbana sino también de las mentes de las personas como alternativa de ocupación viable.

Me desplazé entonces a la ciudad de Glasgow, conocida por ser una de las primeras en construir bloques de viviendas y con la que ya estaba familiarizado desde mi época de estudiante en Escocia.

Conmigo llevaba una cámara de 4x5” y una idea clara: fotografiar durante seis días viviendas de protección oficial, como representación de un sistema social que está en vías de extinción.

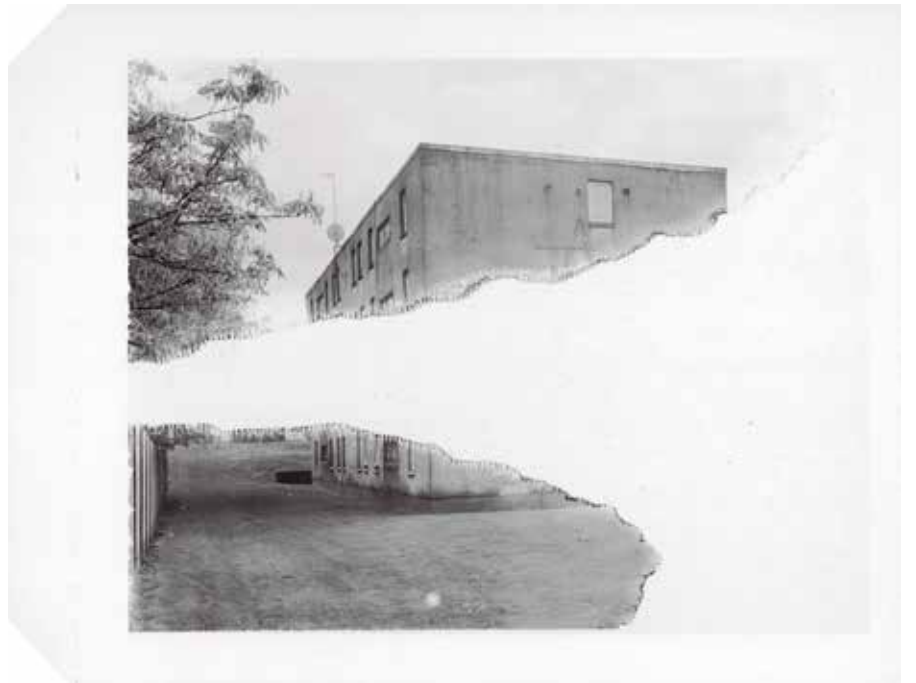
Para ello utilizaría tres cajas de polaroids, formato que interrumpió su fabricación en 2008, y que ya había utilizado con regularidad en mi etapa de estudiante en la escuela de arte. Entendía este ejercicio como la posibilidad de fotografiar algo que estaba desapareciendo, en relación a un formato que ya lo había hecho. Así mismo sabía que las polaroids podrían aportar connotaciones formales al proyecto, ya que en muy rara ocasión la imagen salía en perfecto estado.



Glasgow falls, 2019.
Polaroids B/N.
10x12 cm. c/u (44 unidades).
Obra en exposición.







DIEGO DELAS

(Aranda de Duero, 1983)

Diego Delas estudió Arquitectura y Bellas Artes en Madrid antes de mudarse a Londres para obtener una maestría en Pintura por el Royal College of Art. Actualmente se encuentra finalizando sus estudios de doctorado en el Ruskin School of Art de la Universidad de Oxford, donde es becario premiado por el AHRC (Art and Humanities Research Council).

Mediante el uso de instalaciones específicas, sus piezas giran en torno a cuestiones tales como la memoria subjetiva y el uso de la arquitectura y programas ornamentales para contar historias. Como arquitecto, artista e investigador, su trabajo gira alrededor de la práctica en el estudio y en la fabricación, en lo que respecta a la reconstrucción, la repetición y la reinterpretación de una cultura premoderna y rural en rápida regresión.

Su obra considera ciertos motivos arquitectónicos vernáculos –los relacionados con la narración de cuentos y el pensamiento mágico– que incorporan nociones de un cierto impulso modernista, el del optimismo y la renovación que hacen que la casa sea considerada como un cuerpo familiar sustentado por recuerdos, ritos, hechizos y amuletos.

A summer game inside a light stage propone un diálogo entre composiciones abstractas coloristas realizadas con textiles y pequeños objetos modelados en arcilla sin cocer.

Bebiendo de un gran número de referencias meridianamente conectadas con Mallorca, tales como el Catálogo Nacional de Patrimonio, los diseños de interior de Renzo Mongiardino, el Castillo de Randolph Hearst en California, así como las grabaciones de campo de Alan Lomax, Diego Delas juega con lo que hay de ficcional y mágico entre las capas de las narrativas históricas.

Así, el trabajo viene a proponer un entendimiento de la memoria como reconfiguración a tiempo presente de lo pasado y que referencia la metodología medieval de utilizar la representación del espacio como una herramienta mnemotécnica. La Historia aquí es transformada en una constelación pictórica de símbolos y sombras que aluden a diferentes caracteres, eventos y periodos. Las piezas de barro y las telas, sujetas en el aire por invisibles mecanismos, nos hablan de la maleabilidad de sus significados o, quizás, apuntan hacia la autonomía de su presencia.

Texto de João Laia para la exposición «A summer game inside a light stage» de Diego Delas en Trastero 109, Palma de Mallorca, 2016.





A summer game inside a light stage, 2016.
Textil (lonas) y piezas de barro cocido.
160x100 cm. c/u (3 unidades).
Obra en exposición.









*A summer game inside a light
stage.*

Detalle de obra en exposición.



*A summer game inside a light
stage.
Detalle.*

ELENA ALONSO

(Madrid, 1981)

Licenciada en Bellas Artes y máster en Arte, Creación e Investigación por la Universidad Complutense de Madrid. Como parte de su formación académica realizó también estudios en Estocolmo y Helsinki. Actualmente vive y trabaja en Madrid.

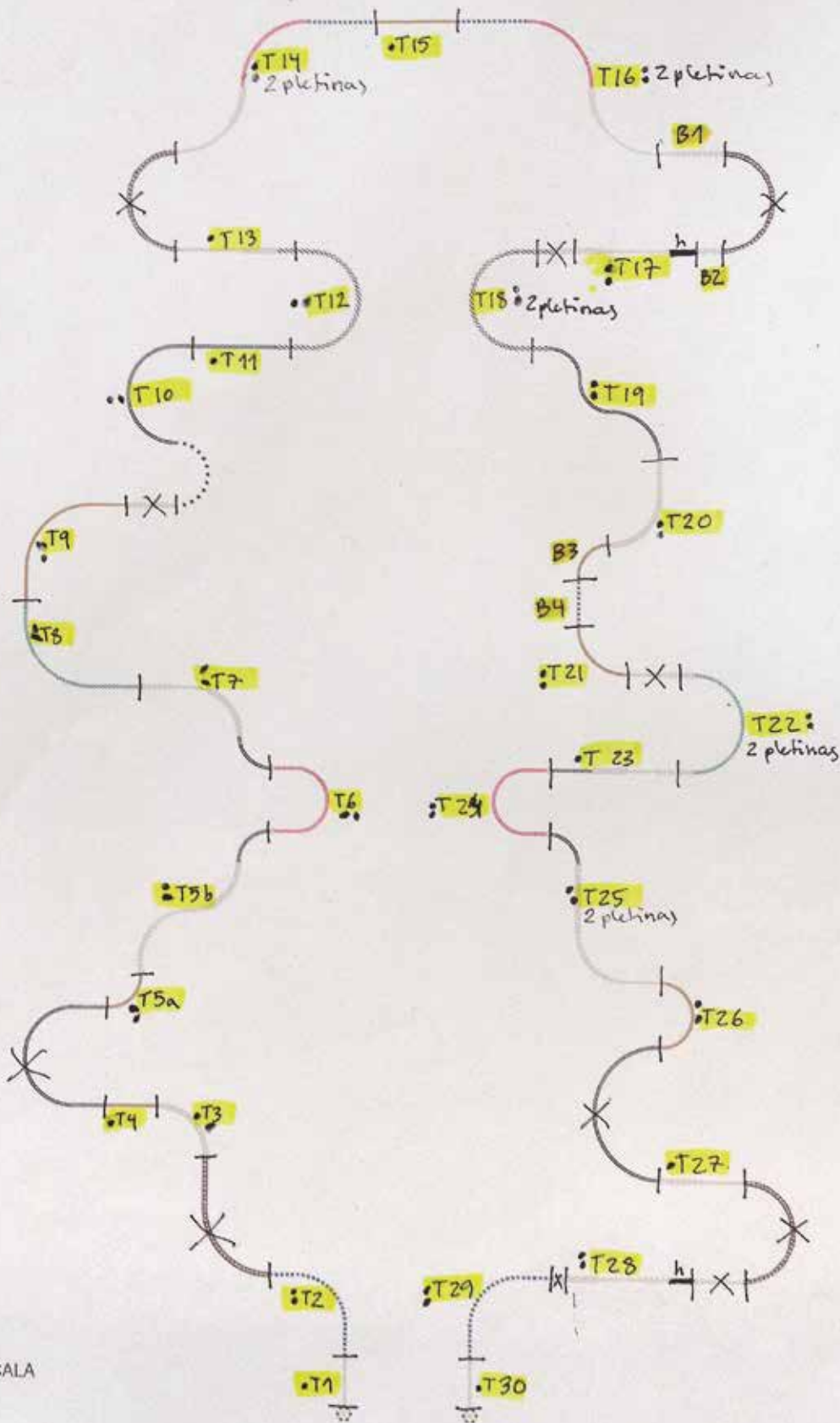
Desarrolla su trabajo principalmente mediante el dibujo, una práctica que como método de construcción y herramienta de pensamiento se puede contemplar en sus proyectos más escultóricos, instalativos o *site-specific*. Mantiene una estrecha relación con otras disciplinas como la arquitectura, la artesanía o el diseño, apropiándose de sus códigos, metodologías y acabados. Su obra se caracteriza por prestar especial atención a las problemáticas vinculadas a la afectividad con el entorno y a las relaciones de proximidad en la producción de su trabajo.

Ha expuesto de forma individual en Abierto x Obras de Matadero, Madrid (*Visita guiada*, 2017); Centro de Arte la Panera, Lleida (*Visita guiada, tercer movimiento*, 2018); Museo ABC, Madrid (*El espacio alrededor*, 2015); Espacio Valverde, Madrid (*Truco*, 2019; *Canto blando*, 2016; *Composición de lugar*, 2014; *La tapadera*, 2012); Sala de Arte Joven de la Comunidad de Madrid, dentro del programa «9, un proyecto sobre dibujo contemporáneo» (2011); A.C. Mediodía Chica (*Condiciones y efectos personales*, 2010), y en la Cable Factory de Helsinki (*Paredes de piel*, 2007). Su trabajo ha podido verse también en La Casa Encendida, Madrid; CaixaForum Barcelona; Centro Cultural Conde Duque, Madrid, o Casal Solleric, Palma de Mallorca, así como en numerosas ferias nacionales e internacionales. En 2018 recibió el Premio de Cultura de la Comunidad de Madrid de Artes Plásticas y el Premio ARCO de la Comunidad de Madrid, y en 2014, el premio Generaciones otorgado por La Casa Encendida.

ELENA ALONSO, EL PASEO LEVE

En *Visita guiada*, el proyecto con que Elena Alonso ocupó en 2017 el Abierto X Obras de Matadero (Madrid), la artista planteaba un recorrido tutelado entre columnas, evitando desviar la atención, centrándose en lo que el propio espacio contaba y destacándolo por medio de un largo pasamanos que transitaba de modo asimétrico la antigua cámara frigorífica. Esta estructura dirigía y limitaba el recorrido mediante un delicado juego de formas y texturas que entroncaban a la perfección con otros trabajos de la artista, esos en los que la manera tan pulcra que ella tiene de afrontar el dibujo ha terminado por salirse del plano para objetualizar la redondez, la suavidad, la angulosidad o la aspereza de unos motivos que confirman que el saber hacer del artesano jamás puede estar reñido con un propósito que va más allá de su función y del gusto por los materiales que plantea la artista.

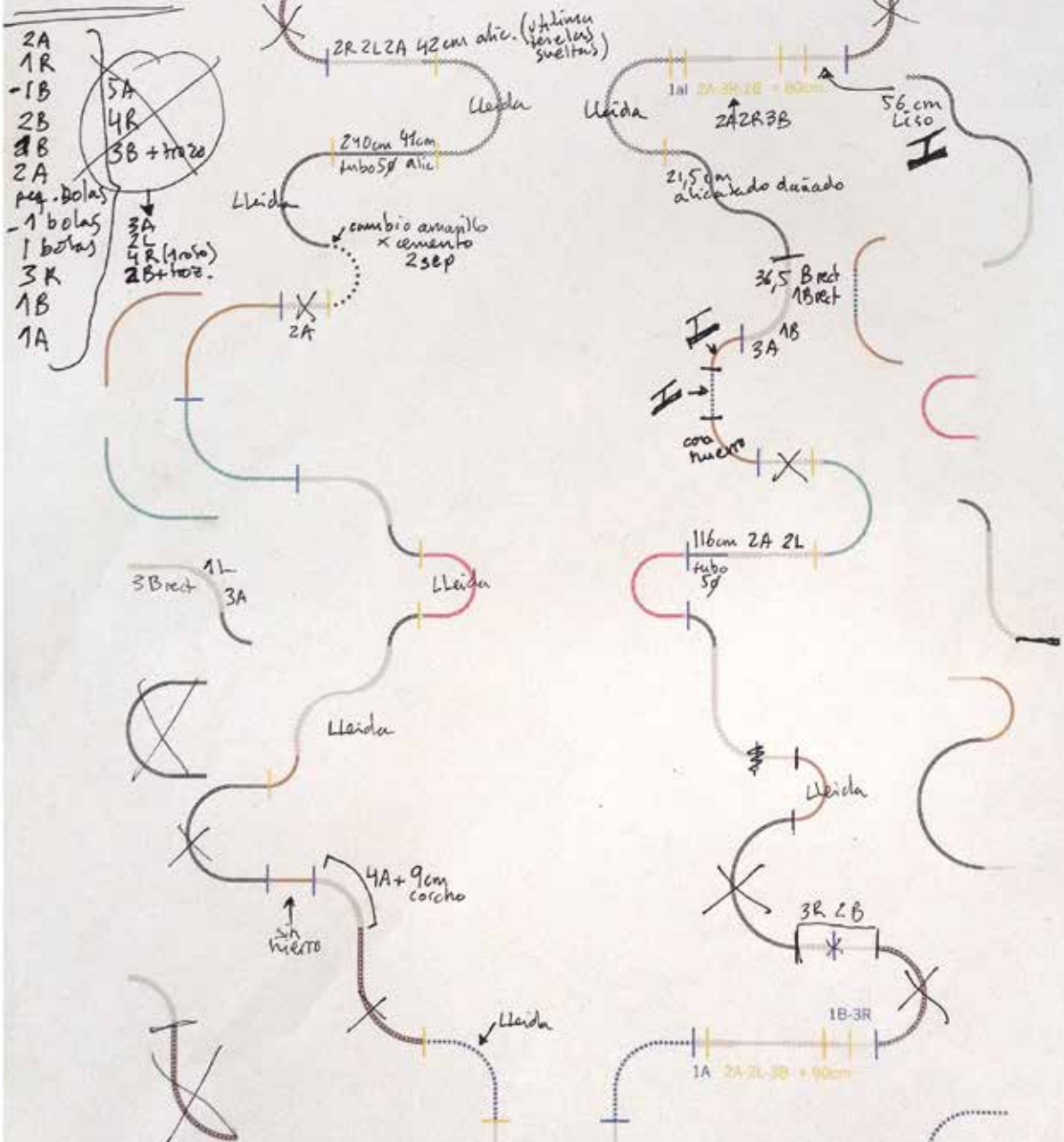
Dice Richard Sennett: «Desde los orígenes de la civilización clásica, los artesanos fueron maltratados. Lo que les permitió mantener su humanidad fue la creencia en su trabajo y la implicación personal con sus materiales». A eso llamará Sennett «la conciencia material», que es una idea que inevitablemente latía en el recorrido táctil y visual de aquella visita guiada. Si por aquel entonces yo ya sentía verdadera curiosidad por ver cómo, en los casi seis meses que la instalación iba a pasar abierta al público, responderían a la prolongada caricia de los espectadores todos aquellos materiales utilizados –corcho, madera, cerámica, cobre o cemento–, de lo que no cabía la menor duda era que la experiencia, más que virtual, era algo ineludiblemente presencial.



SIN ESCALA

- 2A
- 2A rect
- 2B rect - 2B recta (robo)
- 1 rayas (robo punta)
- 1B rect
- 3 rayas
- 1A
- 1B

- 2A
- 1R
- 1B
- 2B
- 2A
- 2A
- peq. bolas
- 1 bolas
- 1 bolas
- 3K
- 1B
- 1A



Sep - semi esfera peg
 Seg - semi esfera grande
 119cm
 2ex-2L-7sep.

Sonaba a genial excusa que Alonso planteara este trayecto con el fin de observar una serie de huecos abiertos en el techo de la sala, que habían llamado su atención en una de sus múltiples visitas al espacio. Los tragaluces, tapiados en una antigua reforma del espacio, conectaban la sala principal con otra galería superior cerrada al público y, reabiertos para la ocasión, servían para introducir la reducida iluminación que permitía en algunos tramos observar con mayor o menor detalle la pulcritud de la inmensa escultura. Resultaba curioso descubrir cómo la artista había desviado la atención, confirmando que lo importante, tanto en aquel espacio superior cerrado como en el pasamanos que nos dirigía, era en realidad lo que no veíamos.

Alonso establecía un paseo leve y aterciopelado por el espacio, que recuperaba su función original para enfriar una solución reposada. Aquella fue una de esas experiencias que endulzan la saliva y avivan la mirada. De ella me sorprendió especialmente su capacidad para no sucumbir ante el efecto ni dejarse cegar por un buen momento. No nos engañemos, si aquello emocionaba, era por su sutil modo de analizar el espacio, por demostrar un saber hacer impecable y por rescatar como pocas el pasado para el presente.

Fragmento del texto *Elena Alonso, el paseo leve*, de Ángel Calvo Ulloa. Escrito para *El Cultural* con motivo de la exposición «Visita guiada», Abierto X Obras, Matadero, Madrid, 2017.

Visita Guiada. Tercer movimiento, 2017.

Tramo 7a/2R. Cemento y hierro.
95x200x15 cm.

Tramo 2I. Madera de haya y hierro. 95x180x40 cm
Obras en exposición.





Visita Guiada, 2017.
Vista parcial de la instalación.
Site specific Abierto x Obras,
Matadero, Madrid.



Antojo, 2018.
Vista de la instalación.
Museo CA2M, Madrid.
Escayola, arena, cerámica e
incrustaciones de madera.



Sin Título (Frontón 8), 2019.
Técnica mixta sobre papel.
190x137 cm.

FERMÍN JIMÉNEZ LANDA

(Pamplona, 1979)

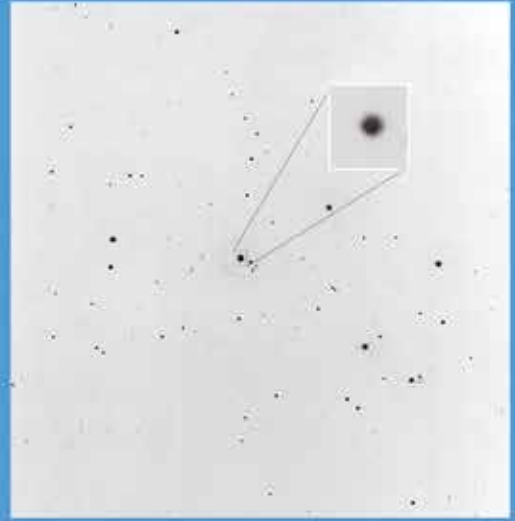
Parte de lenguajes diversos –dibujo, fotografía, instalación o vídeo– para indagar en planteamientos cotidianos que extrae de las rutinas diarias del espacio público y social: básicamente, la calle e Internet. Un ilusionismo eufórico carente de todo poder que, desde el uso productivo del absurdo, la precariedad entusiasta (que no ingenua) y la superación de lo normativo, plantea una obra definida por un conceptualismo descreído y bromista que centra su atención en la capacidad de incidencia micropolítica del arte. O, por decirlo de otro modo, su obra fuerza conscientemente lo ridículo bajo la misión paródica y antiheroica de generar fisuras temporales en nuestros ritmos de vida y alterar así aquello que creíamos seguro.

David Armengol

Ha expuesto en la bienal Manifesta 11; en los museos MAZ de Zapopan (México), Artium de Vitoria, MUSAC de León, y CA2M de Madrid; en Künstlerhaus Bethanien (Berlín), en el Centro Botín (Santander), La Casa Encendida (Madrid), y en galerías como Travesía Cuatro (Madrid), Nogueras Blanchard (Hospitalet de Llobregat) y Bacelos (Madrid). Ha trabajado con Consonni, 1646 de La Haya y HIAP de Helsinki.

El turno de noche es aquel normalmente menos valorado en cualquier tipo de trabajo; es también el resultado de la economía capitalista maquinizada, del opuesto metafísico del mundo aquel en el cual las máquinas trabajarían por los hombres. Paradójicamente, en nuestro mundo globalizado, mientras Occidente duerme, en otras partes del mundo se fabrican las materias primas que consumiremos.

En la exposición, los vigilantes del museo del turno de noche serán los únicos que puedan contemplar esta pieza. El techo blanco de la sala está cubierto de estrellas también blancas que se iluminan en la oscuridad, y que se cargan con la iluminación utilizada para contemplar el resto de las obras. Al convertirlo en el único público de algo, la pieza se convierte en un homenaje a ese vigilante nocturno; pero también juega con la posibilidad de activar algo que sucede cuando (casi) nadie puede verlo.





Turno de noche, 2015.
Pegatinas fluorescentes.
Dimensiones variables.
Documentación de montaje
en Artium, Vitoria.
Obra en exposición.



Turno de noche, 2015.
Documentación de montaje
en Artium, Vitoria.



FERNANDO GARCÍA

(Madrid, 1975)

Vive y trabaja en Barcelona. Ha establecido una firme conexión entre sus espacios de trabajo y las obras resultantes del período durante el cual ha permanecido en cada uno. Desde 2002 ha pasado por diferentes talleres de Madrid, Berlín, Ciudad de México, Jyväskylä, Miraflores de la Sierra, Montreal y, actualmente, Barcelona. Cada uno de esos lugares han condicionado de un modo decisivo —en sus dimensiones y materiales— el trabajo realizado en ellos, y su nombre permanece habitualmente en el título o subtítulo de muchos de esos trabajos o exposiciones, generando de ese modo una memoria que lo adscribe a un momento y un lugar concreto de su vida. Su trabajo podría inscribirse en un espacio a medio camino entre la pintura y la escultura que él reivindicará siempre desde la tradición y la estrecha relación con un tributo permanente hacia artistas a los que admira.

Entre sus exposiciones individuales más recientes cabe reseñar «INTERIORES», Centro de Arte de Burgos (2018); «Vino sobre Seda», Galería Heinrich Ehrhardt, Madrid (2017); «Fleurs et Escargots», Museo del Romanticismo, Madrid (2016), o «Cañaveral», MARCO, Vigo (2015); y entre sus exposiciones colectivas destacan «Bajo el brazo: entre la palma de la mano y la axila», CaixaForum Barcelona (2018); «El curso natural de las cosas», La Casa Encendida, Madrid (2017), o «Cachet de la paste faisant foi», Villa Mallet-Stevens, París (2016).

Si los mismos juicios y consideraciones que se han manifestado para aproximarse a la obra anterior de Fernando García se reutilizasen de nuevo, el acercamiento a su trabajo, cambiando el lugar y el tiempo, sería muy similar. Hay una poderosa continuidad en su relato. La forma, a primera vista, distingue unos trabajos de otros; detalles que, como extensos mantos, cubren la forma para no tocar el fondo.

Así, los ornamentos, los procedimientos y los elementos invisibles, que en su obra son innumerables, obedecen a ejercicios absortos de éxtasis manual y reposadas reflexiones. La metódica técnica, en el polo opuesto a la concepción de lo sublime, es para el artista una herramienta imprescindible a la hora de abordar la dedicación del tiempo. Su trabajo se ordena y se desmonta; se deslocaliza, y a pesar de estar fuertemente condicionado por el lugar, evita ser situado. Cuadernos, apuntes y anotaciones mutan y se intercambian. Juegos y ejercicios, poéticos y prosaicos, banales y trascendentes, mundanos y filosóficos se liberan a través de pistas y recuerdos perdidos.

Fragmento del texto para la exposición «Vino sobre Seda», Galería Heinrich Ehrhardt, Madrid, 2017..





Veleta González, 2019.
5 esculturas de hierro.
Instalación.
Medidas variables.
Obra en exposición.





Veleta González, 2019.
Vistas de la instalación en
Tribuna Pública, A Coruña.





IRENE GRAU

(1986, Valencia)

Vive y trabaja en Santiago de Compostela.

Doctora en Bellas Artes por la Universitat Politècnica de València. En 2010 recibió una beca de Excelencia Académica y, de 2011 a 2015, la beca FPU concedida por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte para desarrollar sus estudios de doctorado. Reconocida nacional e internacionalmente por premios como Generaciones 2018, las Becas de Creación Artística en el Extranjero Gas Natural Fenosa 2017 MAC, A Coruña, el Premio Mardel Artes Visuales 2017, o el premio PhotoEspaña Off Festival en 2015. En 2016 fue incluida en la lista Forbes «30 artists under 30 - Europe». Su trabajo se ha mostrado en exposiciones individuales en instituciones y galerías europeas y americanas, como el Abrams-Engel Institute for the Visual Arts, Birmingham (EE.UU.); Madison Museum of Contemporary Art (MMoCA), Madison (EE.UU.); Projeto Fidalga, São Paulo; la galería Heike Strelow, Frankfurt, y en el Centro de Arte Alcobendas, Madrid; así como en exposiciones colectivas en La Casa Encendida, Madrid; CaixaForum Barcelona; CA2M, Madrid, y Centro de Arte y Naturaleza, Huesca. Recientemente ha mostrado proyectos específicos en Bombón Projects, Barcelona; IVAM CADA, Alcoi, y en DIDAC, Santiago de Compostela. Para el 2020 tiene proyectos programados para Appleton Square, Lisboa, y en la Fundación Cerezales Antonino y Cinia. Su trabajo se encuentra en colecciones como el MMoCA; CA2M; Fundación Masaveu Peterson, Madrid; Fundación DKV, Valencia, o Fundación Otazu, Navarra, entre otras, y en numerosas colecciones privadas de Europa, Asia, y Estados Unidos.

Todo el trabajo de Irene Grau nos habla de pintura y paisaje, de proceso y desplazamiento. Lo hace a través de una rigurosa investigación sobre las posibilidades de la pintura monocroma y de cómo esta se relaciona con el paisaje, como género y como marco, pero sobre todo como experimentación, como modo de ver que implica el desplazamiento mismo, la acción de caminar. Todo lo cual se entremezcla siguiendo las tradiciones de la pintura radical monocroma, la pintura mural, los procesos performativos y el paisaje (entendido este último género de una manera amplia). Con frecuencia su trabajo se desarrolla en series que son el resultado de una larga investigación específica en la naturaleza –in situ–, seguida de un extenso período en el estudio, donde experimenta con diferentes materiales y técnicas, para finalizar en el espacio de exposición, donde el trabajo es nuevamente transferido y transformado para crear una entidad con la especificidad del espacio. El título de su reciente tesis doctoral, *The painter on the Road*, resume perfectamente sus intereses y actitud respecto a la pintura, podríamos así decir que Irene Grau es una plenairista conceptual que asume que la obra es solo «lo que resta» de una experiencia más amplia que va más allá de un paisaje recorrido o una arquitectura estudiada, pues transmitir lo vivencial conlleva asumir una falta; aun así, su obra deja las suficientes pistas para que los espectadores sean capaces de reconstruir el camino y orientarse en su propia percepción.

IG / Aquí la línea alude a esa relación entre las partes y a esa dilatación de la obra en el proceso, pero especialmente se refiere a ello desde la línea como caminar. César Aira hace una referencia a esta idea de recorrido en *Un episodio en la vida del pintor viajero*, novela en la que relata una etapa de los viajes que Johan Moritz Rugendas realizó a Chile y Argentina como pintor documentalista del paisaje: «Sobre este rastro partieron. Sobre esta línea. Era una recta que terminaba en Buenos Aires, pero lo que le importaba a Rugendas estaba en la línea, no en el extremo». De aquí surgió el título. Y aunque omita la figura de Rugendas, precisamente esta me funcionaba muy bien para conectar esta cuestión del recorrido y el paisaje a través de la pintura.

AN / Parece que acercas el proyecto hacia una depuración donde el paisaje queda como fuente y origen al que se alude por reminiscencia, pero ya oculto. Es ahora el espacio expositivo el que juega el papel del territorio, lo cual induce a pensarlo como el lugar a experimentar desde una percepción espacial entre lo pictórico y arquitectónico.

Tengo la sensación de que a diferencia de tu serie anterior, *Color Field*, donde predominaba la visualidad de la fotografía, quieres ahora acentuar el mapa, la línea, el transcurso, evitar la lectura directa de lo representado o documentado, incidir en el proceso hasta identificarlo de modo que el espectador se va a encontrar con una obra en gerundio, es decir, sucediendo.

Fragmento de «Sobre lo que resta de *Lo que importaba estaba en la línea, no en el extremo*. Una conversación entre Irene Grau y Álvaro Negro». Incluido en Grau, I. (2008): *Irene Grau*, Valencia, Maus Contemporary.

En lo más pequeño, está contenido la belleza. Como si se tratara de una meditación activa –sostiene el antropólogo galo David Le Breton–, Grau camina y crea con cada paso que da para expandir su pintura al aire libre, fuera del estudio. El uso de la pintura se estira y contrae en cada proyecto; no es lineal, va de la mano de la experiencia.

Fragmento del texto «El Sendero. Sobre la pintura de Irene Grau», de Belén Palanco. Incluido en *V Premio Mardel Artes Visuales 2017. Catálogo*, Valencia, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciá.

Hay en todo esto una vuelta al origen, un regreso al lugar del que sale el paisaje. Irene Grau ha descubierto que lo que ella quiere pintar está allá arriba y por eso se empeña en salir a buscarlo. De las paredes de la Neue Galerie, en la ciudad alemana de Kassel, pende un inquietante paisaje de Courbet, titulado *Praderas cerca de Ornans –Prairies près d’Ornans*, que data de 1862. No puedo evitar encontrar en él toda la intención de Irene Grau. La representación no concede ni siquiera una leve presencia humana que nos dé una idea de su escala, pero el aire fresco y el olor a hierba parecen colarse en la sala. Courbet era un pintor de estudio, pero quizás estas praderas regresaron en su momento, bajo el brazo del pintor, al lugar del que fueron arrancadas. O quizás no.

Fragmento del texto «Salir a buscar la pintura», de Ángel Calvo Ulloa. Incluido en Grau, op. cit.







< p. 95

GR 94 km 5 (del proyecto *Lo que importaba estaba en la línea, no en el extremo*), 2015.

Copia Ultrachorme sobre papel fotográfico brillo montado tras metacrilato.

20x30 cm.

^

Lo que importaba estaba en la línea, no en el extremo. Vista de la exposición en Galería Ponce+Robles, Madrid, 2015.

IRMA ÁLVAREZ-LAVIADA

(Gijón, 1978)

Licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Vigo. Su trabajo utiliza simultáneamente todos los recursos a su alcance para definir un lugar al tiempo físico y conceptual. Ha buscado la aplicación experimental acerca de los modos en que el arte contemporáneo se ha aproximado al vacío. En esta labor, la fusión de pintura, escultura e instalación se combinan, a menudo, de manera inseparable, bajo la presión de un principio artístico de mayor rango: el de la construcción. Un diálogo entre disciplinas y obras que se remiten entre sí, a la vez que desdibujan los límites que las separan.

Su obra configura una compleja malla de fuerzas contrapuestas que es quizá, en sí y vista desde una perspectiva conceptual y procesual, el armazón permanente de una obra cambiante pero que vibra entre los pares plenitud-vacío, presencia-ausencia, concepto-fisicidad, construcción-destrucción. Sus trabajos evidencian un vacío que está siempre por desvelar.

Ha sido becaria de la Residencia de Estudiantes de Madrid (2004), Colegio de España en París (2008), Academia de España en Roma (2012), Casa de Velázquez (2014), Fundación Botín (2017) y Cité Internationale des Arts de París (2017).

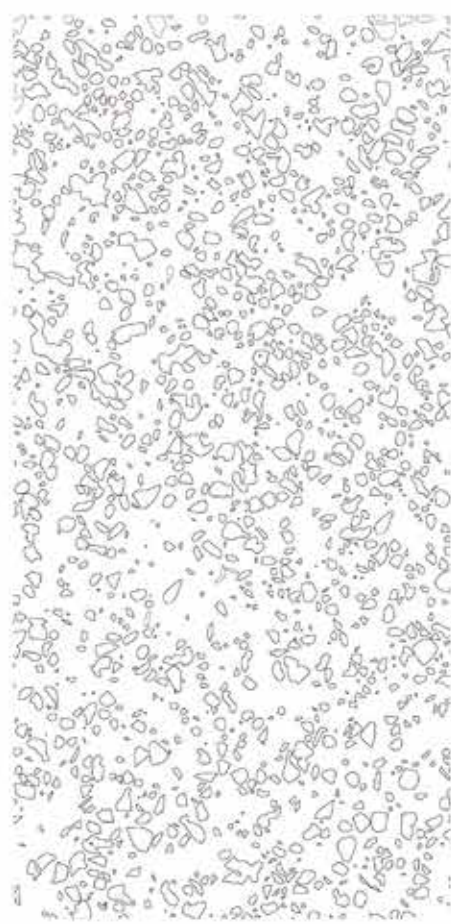
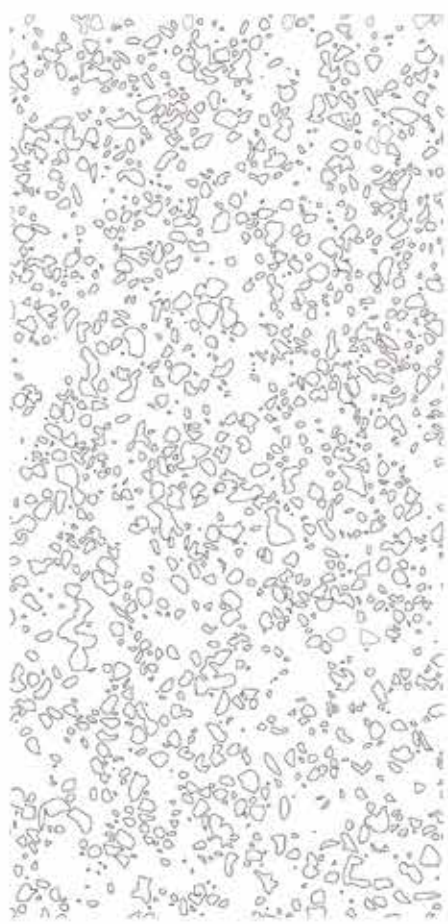
Recientemente ha expuesto de manera individual en la Galería Rita Urso (con Miren Doiz), Milán (2019); Fundación Cerezales, León (2019); Galería Luis Adelantado, Valencia (2017); Fundación RAC, Pontevedra (2017) o Cidade da Cultura, Santiago de Compostela (2017).

Su obra está presente en las colecciones Pilar Citoler, Ministerio de Cultura, AECID, Fundación Masaveu, Ayuntamiento de Madrid, Fundación Talens, Museo de Bellas Artes del Principado de Asturias, Academia de España en Roma o Berezdivin Collection (Puerto Rico) entre otras.

La obra de Irma Álvarez-Laviada parte de la relación entre pintura, escultura e instalación, planteando un cuestionamiento del vacío a través de los modos de hacer del artista así como del espacio que ocupan y dejan de ocupar las obras en el taller, los materiales utilizados, soportes y sobrantes. Este trabajo se encuentra indiscutiblemente ligado a su proceso, en muchas ocasiones buscando que términos como *obra, estudio, espacio expositivo y material* se confundan o cambien su lugar de enunciación.

Al ver una exposición de Álvarez-Laviada, se genera una sensación intermedia entre el principio y el fin de algo que sucede; un vacío evidente que busca ofrecerse al espectador para ser llenado. Diferentes han sido las teorías acerca de este concepto en el arte, en su caso le interesa como elemento de construcción y medio para el diálogo con el espacio, pero también supone una forma de concebir un trabajo plástico que, tomando base en la pintura expandida, se acerca cada vez más a los modos de hacer y pensar de escultura e instalación.

Desde una perspectiva formal, las obras de Irma Álvarez-Laviada se caracterizan por una simplicidad compositiva, por el uso de materiales cercanos a las prácticas artísticas tratados de forma cruda, es decir, sin intervenir; materiales que son adquiridos y llevados al estudio donde entran en un «estado de espera» para ser observados durante largos períodos. La artista deposita su mirada sobre ellos, los cambia de lugar, los junta o separa y es, a partir de esta interacción, cuando se inicia la posibilidad de la articulación. Estas decisiones iniciales de selección de materiales y observación en el estudio forman parte del primer estrato de la obra, ya que, en este proceso, se hacen





evidentes los diferentes juegos de espacios: el espacio del taller, el espacio expositivo y el espacio del material, que, como nos cuenta la artista, «da lugar al espacio de la imagen y finalmente al espacio de la obra».

Fragmento del texto de Diana Rangel para la exposición «Circunstancias Materiales» de Irma Álvarez-Laviada en Ana Mas Projects, Barcelona, 2019.

S.T. (Lo necesario y lo posible IV),
2019.
Espuma aglomerada, marco de
MDF, cristal museo.
200x300x9 cm.
Obra en exposición.





S.T. (*Lo necesario y lo posible IV*),
2019.
Detalle.



S.T. (*El espacio entre las cosas III*), 2019.

MDF

43x43x390 cm.

JOSÉ DÍAZ

(Madrid, 1981)

La pintura de José Díaz bebe del informalismo actualizando sus intereses y lenguaje, aunando la tradición pictórica española con estéticas contemporáneas, para hablar desde el ahora.

Con una perspectiva local, su trabajo nos habla sobre los compases diarios y la rutina, así como del ritmo y el ambiente de la ciudad en la que vive. Una deriva de cotidianidad sobresaturada, física y virtual de mecánica futurista, propia de la ciudad tecnológica: el asfalto, los GPS, el ruido, la espeleología urbana o las repeticiones estroboscópicas propias de los clubs.

José Díaz es licenciado en Bellas Artes y master en Arte Creación e Investigación por la Universidad Complutense de Madrid. Actualmente es profesor de pintura en la Academia de Arte Espositivo en Madrid.

Su trabajo se ha podido ver en diversos espacios como Matadero, Madrid; CA2M, Madrid; Generación 2018 en La Casa Encendida, Madrid; Can Felipa, Barcelona, o Patio Herreriano, Valladolid, así como en exposiciones individuales como «Baba de caracol, enjundia de gallina, moco verde de sapo» (2014), «Motorik» (2016) o «La mañana» (2019), en Galería The Goma, Madrid.

Complementa su trabajo artístico con otras actividades como Autoplacer, colectivo dedicado a la difusión de música independiente y Poderes Unidos, archivo artístico centrado en los saberes ocultos e internet.

Después de soñar, el techo desenfocado, entre almohadas y mundos planos.

Una abstracción al contraluz. Según lo reconozco se escapa.

Todavía no ha llegado la consciencia. Casi un suelo, casi una pared, casi una esquina. Una línea, un segundo y llega el «hack» de la mañana.

Pasta de dientes, gel, movimientos circulares, espuma, solido, sólido en el grifo. Ha pasado el tiempo, siempre hay algo que se escapa.

Rojo teja, rojo tierra, rojo atardecer, el cielo a la derecha del cielo a la izquierda y en medio el cielo en estéreo. Signos que les pasan cosas, esa clase de signos, por la violencia, por el tiempo, unos se borran, otros se aplanan, unos se extienden y forman fronteras, otros con olor a menta, otros con sabor a fresa, otros que saltan y se escapan. Del tubo de Signal, pasando por 5 tejados, a los papeles que he firmado hasta la guirnalda de luces.

Es casi esto, parecido, pero siempre cambiando. Es en una discoteca, en una cama detrás del humo, está en la disformidad y es entre los bombos.

Poesía de José Díaz para la exposición «La Mañana», Galería The Goma, Madrid, 2019.





Mesetario, 2019.
Óleo sobre lino.
116x89 cm.
Obra en exposición.



↑↓→ #3 , 2016.
Óleo sobre lienzo.
16x89 cm.
Obra en exposición.





La Mañana, 2018.
Vista exposición.
Galería The Goma,
Madrid.

JUAN LÓPEZ

(Alto Maliaño, Cantabria, 1979)

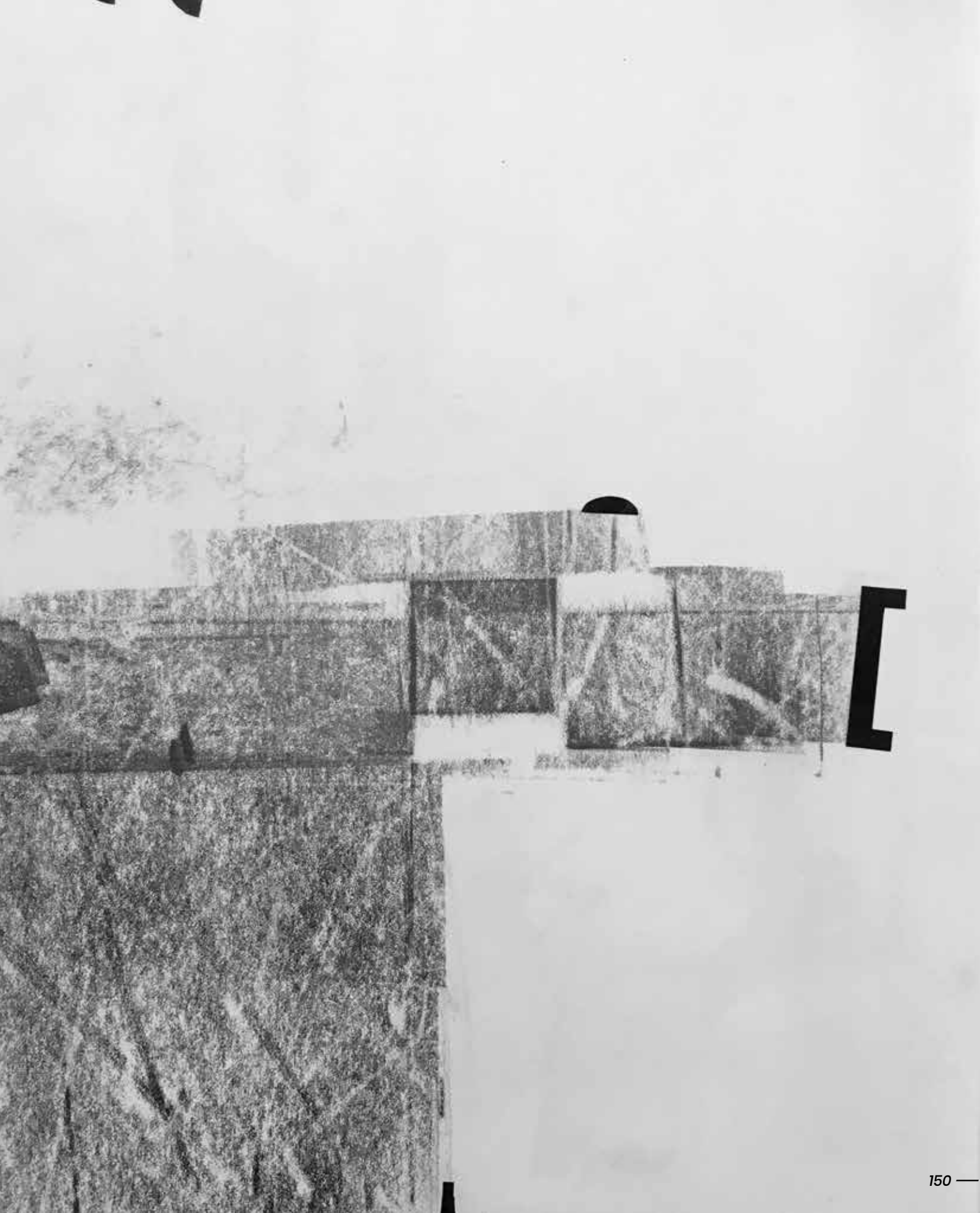
En el marco de la reflexión que en su día emprendí en torno al modo en que la experiencia de habitar delimita nuestra percepción del espacio y el tiempo, mi trabajo acude a elementos de carácter arquitectónico asociados a las estructuras de poder para tratar de vislumbrar alternativas a las relaciones sociales normativas. Mediante el recurso de la metáfora y siempre desde la intervención específica en espacios dados, pretendo quebrar y luego recomponer los vínculos entre los tres elementos que conforman la ecuación de mi trabajo: ciudad, subjetividad y poder. La idea de «quebrar» es esencial en mi práctica. Me permite vincular la objetividad del «afuera» con la percepción individual. En muchos casos, este tránsito se realiza a través del lenguaje, que es sistemáticamente sesgado y recompuesto para alumbrar nuevos significados. Su eco reverbera en el collage, que enfatiza una relación compleja y ambigua entre textos e imágenes. En los intersticios (en la fractura) que esta produce, anida la tensión entre lo privado y lo público y la reevaluación del espacio social.

Ha expuesto en La Casa Encendida, Madrid; Galería Nogueras Blanchard, Barcelona; MUSAC, León; Fundación Joan Miró, Barcelona; Artium, Vitoria; La Panera, Lleida; MARCO, Vigo; O.K. Centrum Linz, Austria; Museu Nacional de la República, Brasilia; Tokyo Wonder Site, Japón; Den Frie, Copenhague; Galería Juan Silió, Santander; Matadero, Madrid; Galería Tiro al Blanco, Guadalajara, México; CA2M, Madrid, o Centro Botín, Santander. Ha sido becado y premiado por Hegnspl-Award Byens Hegn, Region 0 Video Art Festival New York, Generaciones 2013, Beca CAM de Artes Plásticas, Premio ABC de Arte, Premio Altadis de Artes Plásticas, Beca Fundación Botín, Premio Gobierno de Cantabria o Muestra de Arte INJUVE.

En estos momentos de incertidumbre, es evidente que necesitamos nuevas lenguas para enredarnos con las cuestiones que enfrentamos en el horizonte. Dicen que fue en la antigua China, cuando un sabio, observando las huellas de las gaviotas en la arena mojada de una playa, comenzó a leer por primera vez. Cuentan también que fueron los dioses los que enseñaron a leer a los humanos, cuando los adivinos interpretaban la naturaleza y sus figuras.

Después nos alejamos de aquella lectura visual para desarrollar una escritura verbal, que termina convirtiéndose en una poderosa tecnología de control sobre el mundo. Aquel que tenga el poder, manejará el sentido de las palabras, y con ellas será capaz de administrar patrones de percepción y pensamiento. Los conjuros, los signos místicos gravados en la roca, las conversaciones con los animales o las escrituras secretas son lugares de resistencia donde lo no dicho genera un espacio a salvo, donde lo incomprensible se hace resistente. Muchos poetas y artistas lo entendieron, y buscaron pulverizar los límites del lenguaje para subvertir el poder y lo establecido, proponiendo diversas escrituras ilegibles que ponen en evidencia la relación entre el signo y su referente, entre los pares opuestos que se alojan en la base del pensamiento moderno.

Juan López lleva años caminando por las calles de nuestras ciudades, deteniendo su mirada en lugares en los que el lenguaje deja de funcionar como debe, atendiendo a momentos en los que el signo se rebela. Como si este fuera un verso suelto. Como si ya no tuvieran que explicar el mundo, y ahora pudieran hacer lo que quisieran. Carteles rotos, pintadas a medio borrar, letras descolgadas, luminosos



reflejados en un cristal. Este interés por lo lingüístico y sus confines ha ido siempre acompañado de un trabajo en torno a lo arquitectónico, al espacio, a la percepción.

Fragmento del texto de Juan Canela para la exposición «T>X`T/» de Juan López en la Galería Tiro Al Blanco, Guadalajara, México, 2018.

Pruebas de taller previas a la intervención site-specific para el edificio del CCEMEX

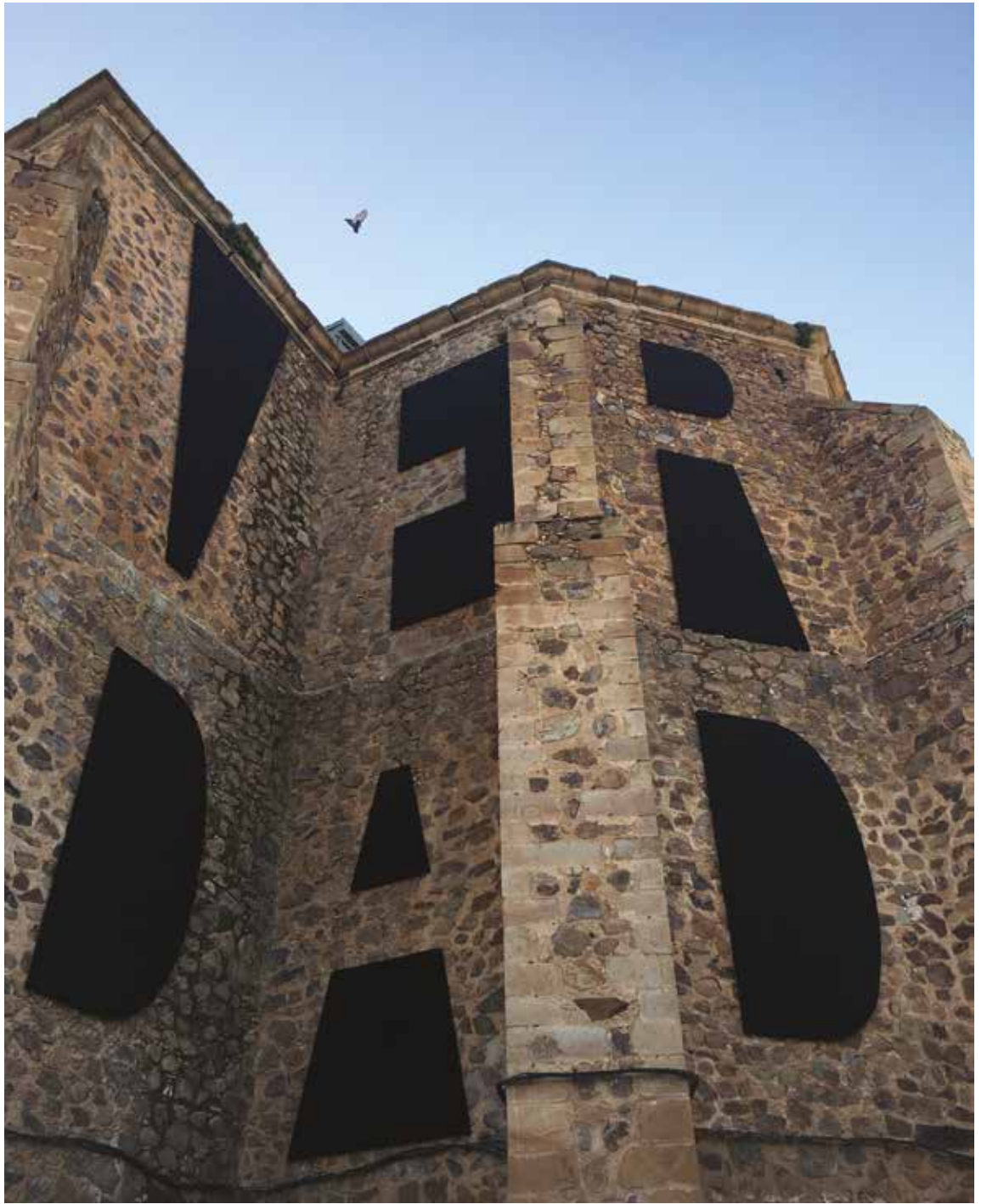




^
*Cada día todo parece
más otra cosa_10*, 2019.
Cementos sobre pladur.
20x25 cm.

>
Los Afijos, 2017.
Poliexpan, fibras, pintura.
Medidas variables.
Vista de instalación en
Abierto X Obras, Matadero,
Madrid.





VERDAD, 2017.
Hierro y tela.
Medidas variables.
Vista de instalación.
Apartes, Festival
Internacional de
Teatro Clásico
de Almagro, 2017.

JULIA SPÍNOLA

(Madrid, 1979)

El trabajo de Julia Spínola se desarrolla sobre todo en el ámbito de la escultura y del dibujo. Una constante de su trabajo es la relación entre material y gesto, tomando el gesto como una imagen no fijada y previa al proceso de trabajo que tiene que ver con el deseo de mover la materia de una u otra forma. Otro elemento recurrente en su trabajo es la búsqueda de una trama o la invención de un sistema por el cual pueda encadenar una serie de acciones y así atravesar la pieza a través de esa gimnasia. Esta necesidad de atravesar la pieza no se debe entender en sentido literal, sino figurado; tiene que ver con estar alerta, atenta, preparada, no pensar (pero sí), olvidarse del medio y dejar que la pieza se transforme durante el proceso, de manera que esa transformación quede fijada a la pieza final. Actualmente su investigación se centra en materiales que permitan pensar el gesto por acumulación y en hacer piezas que sean el pasaje de un estado más inarticulado de la materia, de algo a punto de deshacerse, hacia algo nítido y concreto, incluso objetual.

Licenciada en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid, estudió también en la Faculdade de Belas Artes de Lisboa, y recientemente ha podido disfrutar de un año de residencia en Berlín con el programa de becas DAAD. Ha expuesto su trabajo en diversas muestras individuales y colectivas como por ejemplo «Lubricán», CA2M, Madrid (2018); «Cien rostros iguales», eTHALL, Barcelona (2017); «Roca», con David Bestué, Halfhouse, Barcelona (2016); «Âo túnel-cabo pelo braço», Kunsthalle, São Paulo (2015); «Hablo, sabiendo que no se trata de eso», CaixaForum Barcelona (2015/2016); «Stiff hip gait», (con Alex Reynolds), Komplot, Bruselas (2015); «Uno zurdo y uno diestro, y uno zurdo y uno diestro», Galería Heinrich Ehrhardt, Madrid (2014).

Si se tratase de una forma de escritura –como los trazos en un cuaderno de apuntes–, la obra de Julia Spínola carecería de una gramática preestablecida, oponiéndose al lenguaje y generando una sensación de desbordamiento, en una suerte de caligrafía en la que resultan inseparables lo sensible y las ideas, y cuyos procesos (como sucede en toda su producción) implican la imposición de reglas y ritmos a los movimientos del cuerpo y a sus rutinas. En cualquier caso, nos encontramos en la búsqueda de fenómenos y de metodologías que permiten entender la densidad de la imagen, sus vínculos materiales con la expresión corporal y el tiempo.

Fragmento de «Lubricán o de cómo 'meterse en un jardín'», de Beatriz Herráez. Incluido en Spínola, J. (2008): *Lubricán. Catálogo de la exposición*, Madrid, CA2M.

MN / Te sirves del color para interrogar aquello que vemos, y con esto también nuestras formas de percibir. ¿Cómo te aproximas a esa escisión entre la visión y la percepción?

JS / Es casi como si las cosas tuviesen una cáscara. Lo dice Gambarotta en un poema: «la cáscara de esa cáscara». También tiene que ver con la idea de presencia de la que habla Tiqqun. Explican que el sujeto moderno da su presencia por hecha, por garantizada. Que precisamente estamos viviendo una crisis de presencia porque esta se nos ha sustraído y no nos hemos dado cuenta. El caso es que nunca hemos pensado que tuviésemos que





pelear por ella, nunca la hemos puesto en crisis. Tiene que ver con este pensamiento racionalista, que siempre ha entendido el mundo como algo exterior, objetivable, el cuerpo como un límite y la caja pensante, perfecta, encerrada dentro de ese cuerpo. Dicen algo muy bonito sobre el lenguaje: cuando decimos «la rosa es roja», ese es no tiene nada de inocente. Porque la rosa no es roja, sino que parece roja. No nos incluimos en la frase, no nos ponemos en duda. Decimos «la rosa es roja» y no nos mezclamos con ella.

Fragmento de «Sombra cáscara. Una conversación en Madrid», de Marc Navarro y Julia Spínola. Incluido en Spínola, op. cit.



Brazos, chorros, mismo, 2018.
Cartón y varillas de metal.
130x110x90 cm. c/u.

Zurdo-cáscara, 2018.
Madera y pintura.
102x117x58 cm.





LAIA ESTRUCH

(Barcelona, 1981)

Vive y trabaja en Barcelona. Es licenciada en Bellas Artes por la Universitat de Barcelona. Estudió su último año de licenciatura (en 2010) en la universidad Cooper Union de Nueva York.

Su práctica centra el interés en el lenguaje del cuerpo en relación con la voz. Utilizando el *spoken word*, la canción, los objetos y las publicaciones, sus proyectos analizan las posibilidades emotivas de la voz *a cappella* abriendo un espacio de reflexión en torno al carácter performativo del registro sonoro y el archivo oral.

De sus proyectos seleccionados destacan «Serendipity», en la Sala de Arte Joven de la Generalitat de Cataluña (2011); «Jingle», Espai Cub, en el marco de BCN Producción (2011); «En lloc d'actuar fabulo», proyecto deslocalizado, presentado en el teatro La Villarroel, en el marco de BCN Producción (2012); «Moat», proyecto seleccionado en Artistas en Residencia de La Casa Encendida y el CA2M, Madrid (2017).

Ha presentado sus proyectos, entre otros lugares, en el MACBA, Barcelona (2012); JuneFirst gallery, Berlín (2014); Fundación Antoni Tàpies, Barcelona (2014-2015); en la galería Adn Platform, Barcelona (2015); Centro Párraga, Murcia (2016); Teatro Pradillo, Madrid (2016); Fundación Joan Miró, Barcelona (2016); Antic Teatre, Barcelona (2016); Chapelle des the Beaux-Arts, Paris (2017); CA2M, Acento, Madrid (2017); Museo Picasso, Barcelona (2018); Fundación Botí, Córdoba (2018); CentroCentro, Madrid (2019), o Fundación Joan Miró, Espai13, Barcelona (2019).

Colabora con el programa educativo del MACBA desde 2016 y ha participado en el programa En Residencia, Creadores en los institutos de Barcelona (2016).

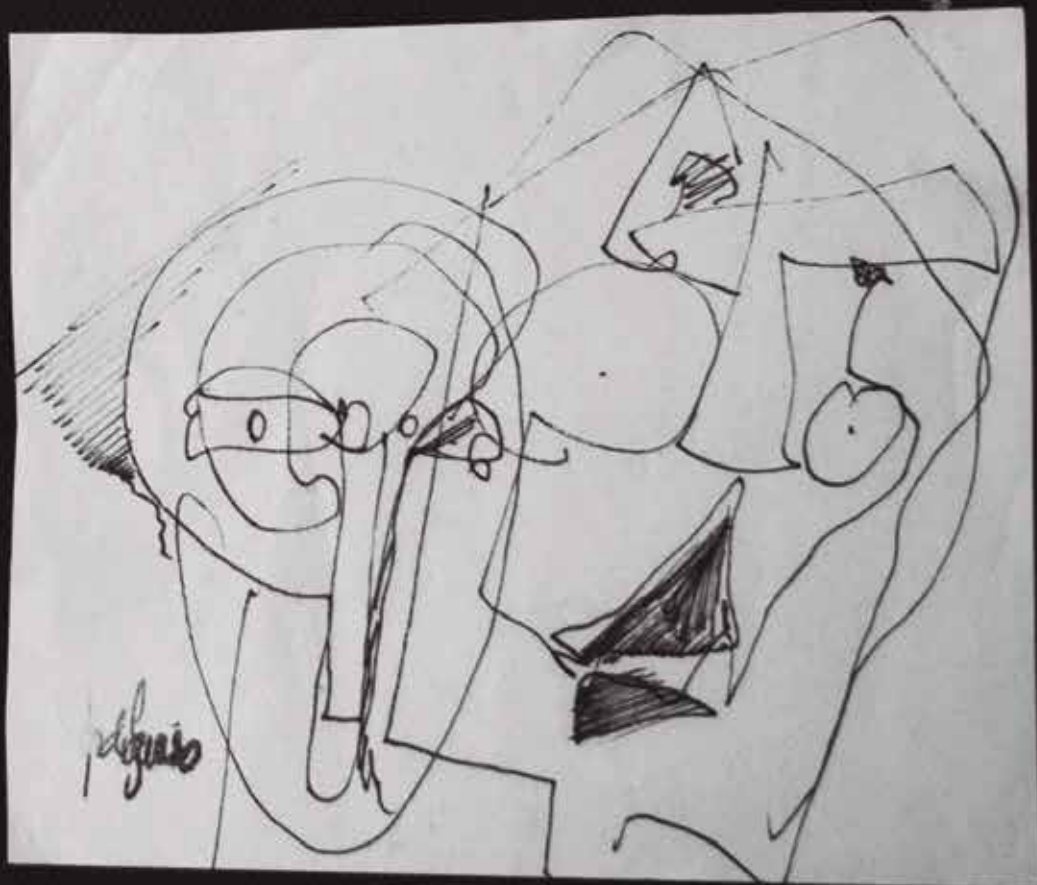
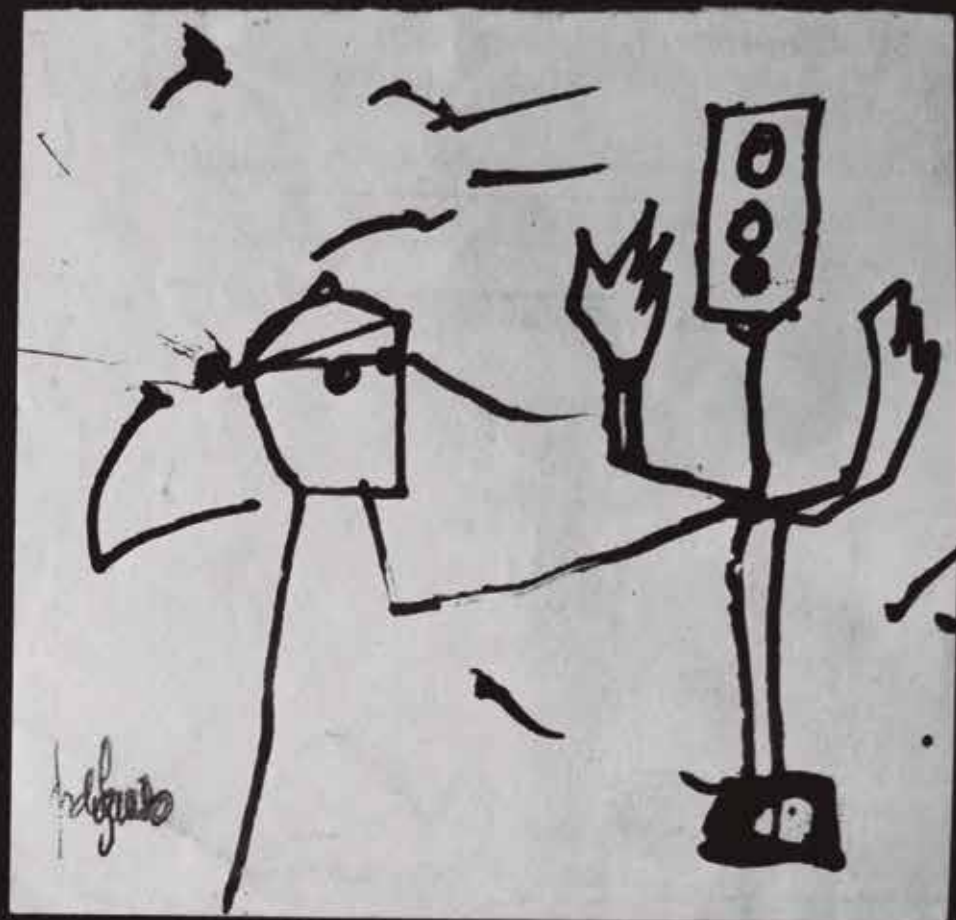
Mi práctica artística profundiza en el lenguaje del cuerpo explorando el comportamiento intangible de la voz, sus gestos y movimientos, en relación con el cuerpo físico, material y político del individuo. Me interesa trabajar el concepto de la voz como otro cuerpo en movimiento, que puede generar nuevos territorios.

Al tratar la voz como el principal dispositivo e instrumento para desarrollar mis proyectos, estoy interesada en encontrar nuevas formas de trabajar con la oralidad y la escucha mientras habito y transito las estructuras que yo misma creo. Diseño sets escénicos basados en objetos y esculturas concebidas como laboratorios abiertos al público, espacios para la experimentación sonora que me permiten llevar el cuerpo y la palabra al terreno de acción a través de la voz, sonora y gestual. Por lo tanto, una de las principales características de mi trabajo se basa en explorar las partituras en el ámbito físico del escenario.

Utilizando la palabra hablada, la canción, los objetos y las publicaciones, mis proyectos analizan las posibilidades emotivas de la voz *a cappella* y el cuerpo sin dramatizar, abriendo un espacio de reflexión en relación al carácter performativo del lenguaje, el registro sonoro y el archivo oral.

En mi trabajo más reciente, he investigado cómo los espacios urbanos y sus estructuras físicas juegan un papel importante en nuestra vida cotidiana. He estado experimentando y reinterpretando el diseño escultórico de los *parques infantiles* de los niños y las *piscinas* como espacios de resistencia que acentúan el potencial de vulnerabilidad en la exposición total del cuerpo y su espíritu de supervivencia a través de la voz.





Su obra se encuentra presente en colecciones privadas y públicas, como la colección del Banco Sabadell, la colección del Centro de Arte Fundación Palau i Fabre de Caldes de Estrac y la colección Patrim, de la Universidad de Bellas artes de Barcelona.

En los últimos años he colaborado con profesionales de otras disciplinas, como músicos, diseñadores gráficos y poetas, los cuales han sido una fuente constante de conocimiento para mí. Estas experiencias me han permitido explorar diferentes facetas dentro de mis proyectos. Por esta razón, algunas de las características que han terminado dando forma a mi trabajo tienen consecuencias tangibles a nivel de diseño gráfico, publicaciones, instalaciones y música.

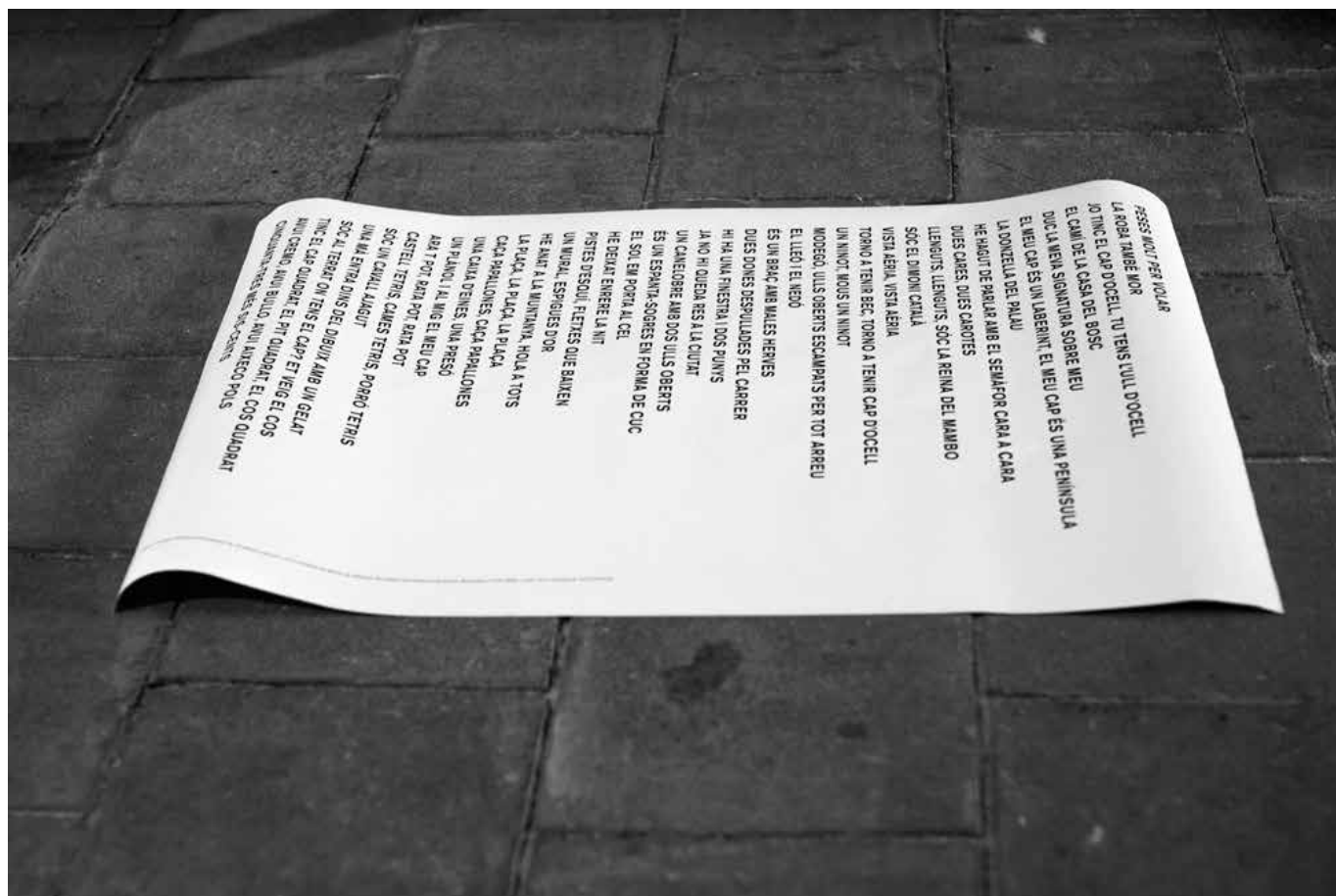
Album Victòria, 2016.
Performance en la Fundació
Joan Miró, Barcelona.



*Peses molt per volar, per això voles
arran de terra, peses molt per
volar, per això voles arran de terra,
t'he enlaira't tan amunt com he
pogut, ara no caiguis i m'aixafis,
eh. Ets com un peix, ets com una
nau, ets com un escuradents
gegant, fas dos com jo, fas dos com
jo. Peses molt per volar, per això
voles arran de terra.*

Extracto de *Album Victòria Lyrics*, 2015.

«Pesas mucho para volar, por eso vuelas a ras del suelo, pesas mucho para volar, por eso vuelas a ras del suelo, te he elevado tan arriba como he podido, ahora no caigas y me aplastes, eh. Eres como un pez, eres como una nave, eres como un palillo gigante, haces dos como yo, haces dos como yo. Pesas mucho para volar, por eso vuelas a ras del suelo».



Album Victòria, 2015.
Póster partitura para
performance.

LEONOR SERRANO RIVAS

(Málaga, 1986)

Estudió Arquitectura en la Universidad Europea de Madrid (2004-2012) y Bellas Artes en la misma universidad (2004-2011). Realizó un máster en Bellas Artes en Goldsmith's University en 2015 y actualmente está realizando su doctorado en Slade, UCL (Londres). Su trabajo explora diferentes medios y estructuras para crear escenarios que imbrican arte y arquitectura, teatro y movimiento. Su trabajo implica la investigación de teorías históricas sobre la comunicación a través de la forma, la relación entre el cuerpo, sus movimientos y el diseño.

Serrano Rivas ha sido nominada para el Jarman Award (2018); ha disfrutado de la residencia Tokyo Wonder Site en Japón (división del Museum of Contemporary Arts Tokyo) con el apoyo de Matadero de Madrid (2017); ha desarrollado una video performance *site-specific* para Swiss Church de Londres con el apoyo del Arts Council of England Grants for the Arts. Tuvo su primera presentación en vivo en 2014 en el pabellón de verano de Serpentine Galleries, Londres. Ha tenido el honor de ser galardonada con el premio Cervezas Alhambra 2019; Beca Internacional de Arte Visual de la Fundación Botín 2016; Premio ARCO 2016 Joven Artista Solán de Cabras; New Contemporaries ICA London, y Beca Generación 2014, Caja Madrid.

Ha expuesto individualmente en el C3A Centro de Arte de Creación Contemporánea de Córdoba, con *Dream Adventure* (2019), Arcade Gallery Londres con su solo show *Above the Eye Level*, y *Teatro sin fin* para Intermediae, Matadero, Madrid.

Museos y colecciones que han adquirido su obra son CA2M, Fundación Botín, Fundación Monte Madrid, DKV, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (CAAC), Colección Solán de Cabras, Fundación Masaveu Peterson, o Colección Estrellita y Daniel Brodsky.

THE DREAM OF THE MOUTH

Estas piezas son variaciones de algunos de los prototipos utilizados en el video perteneciente a la obra previa *The Dream Follows The Mouth (of the one who interprets it)*, 2017: videoinstalación compuesta por dos pantallas y serie escultórica de la que estas esculturas forman parte. En esta pieza precedente, los videos funcionan como reflejo, uno con respecto al otro, donde las acciones del primero se ven amplificadas y deformadas en el segundo, de mayor tamaño. Ambos acogen una narración no lineal pero sí de causa y efecto, donde acciones de un personaje se ven replicadas por una suerte de coro de bailarines, y estas a su vez resuenan en el espacio donde acontecen.

En esta ocasión, estos cuerpos escultóricos, que se animan mediante luces y reflejos, adquieren movimientos que les otorga cierta autonomía y singularidad, ejerciendo movimientos mecanicistas que podrían compararse al de marionetas. Ahora, la escenografía se ha convertido en personaje, donde los espectadores deben encontrar medios no verbales para aproximarse a estas piezas en un intento, quizás, de reconstrucción del guion de la película. Se inicia entonces una coreografía improvisada que requiere de la presencia de un público que comparte agencia actoral con las piezas. En este teatro de cuerpos y sombras, las relaciones clásicas que dividen las categorías de actor/espectador, fondo/figura, escenario/coro se diluyen en un estado que se concibe como ensoñación.

Se crea pues una suerte de confusión entre lo real e imaginado, lo que es reflejo y objeto, haciendo que las paredes y suelo del lugar se muevan entre contenedor y actor. Así, un tarareo –guion o matriz del proyecto– resuena como órgano escondido en uno de los muros del espacio.





El cristal soplado que compone los volúmenes de estos cuerpos remite a conceptos de vacío y transparencia: masas huecas vaciadas mediante el soplido, donde el aire del pulmón moldea un hueco sobre vidrio líquido dando forma a una piel exterior. Así, formas y colores hacen las veces de disfraz de cuerpos inertes que se animan, amplían y deforman mediante la incidencia de luz sobre su superficie. Recordemos que la boca precede al sueño, lo verbal interpreta la realidad, la construye, la moldea y (de)forma, haciendo de esta algo tangible y no al revés.

The Dream of the Mouth (1 y 2).

2017.

Escultura. Madera
contrachapada, gomas,
cuero y cristal.

Dimensiones variables.

Obra en exposición.







The Dream of the Mouth (1 y 2),
2017.
Detalle.



*The Dream Follows the Mouth
(of the one who interprets it),
2017.*

Videoinstalación y serie
escultórica.

Medidas variables.

Detalle film still.

MARC VIVES

(Barcelona, 1978)

En su investigación artística reciente, Marc Vives se fija en las formas y protocolos de las actividades de ocio, en los tiempos que articulan la dicotomía entre rutina, vida regular y fiesta, lugar de excepción. Sus últimas propuestas le han llevado a poner el foco en enclaves concretos como la montaña de Montjuic o la Costa Brava, que son visitados desde el mar, a través de ejercicios nadatorios y de canto.

Principalmente centrado en las cuestiones que rodean la producción artística, inicia proyectos independientes como YProductions, Hamaca, Por La Vena, Radiobucket; ha comisariado exposiciones como el ciclo diseñado para la Galería SIS o se enrola en espacios colectivos como Azpi Kultur Elkartea (San Sebastián). Ha realizado colaboraciones con diversas instituciones como un grupo de investigación de la Fundación Antoni Tàpies, formando parte del patronato de HANGAR o poniendo en marcha y dirigiendo el programa de residencias en performance y artes visuales en L'Estruch (2014-2017).

En el área de la práctica artística, formó parte del dúo Bestué / Vives (2002-2012), cuya obra está en las colecciones de MNCARS, MACBA, CGAC, entre otras, y que llegaron a exponer en la 53.^a Bienal de Venecia. A título individual su trabajo bascula entre las artes visuales y las artes en vivo, así como desde la docencia, presentando en espacios como Redcat, Los Ángeles; Rogaland Kunstsenter, Stavanger (Noruega); EACC, Castelló; Fundación Joan Miró, Barcelona; etHALL, Barcelona; Mercat de les Flors, Barcelona, y Antic Teatre, Barcelona, entre otros.

Actualmente, es socio fundador de la cooperativa de artistas Tractora Koop.E. y codirige GRAF.cat.

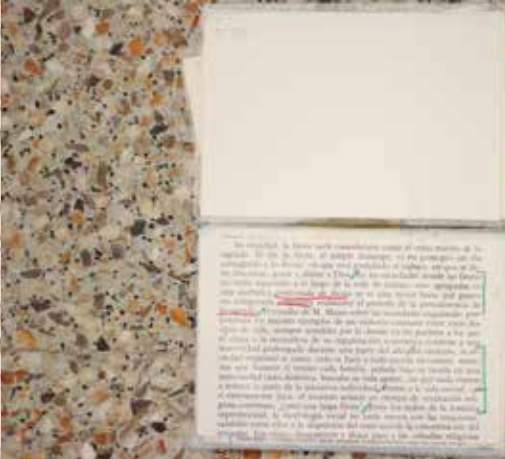
La Fiesta, sesión de trabajo, que se llamó de diversas maneras y se puso en la arena de diversos escenarios, surge de la necesidad de encontrar tiempos para leer y trabajar en relación a lo textual tramitado desde la voz y el canto. De esta manera cada vez que surgía una invitación para activarse, la performance se ensayaba todas las horas que fuera necesario, fuera de foco y bajo la mirada secundaria de un público que pasaba por ahí. Cinco años más tarde todo ese material se formaliza en un dispositivo tipo concierto, sin repertorio definido y que solo reconoce los lugares de tensión desde los que se enuncia cada vez.

Entonces, *La Fiesta, el concierto* es una pieza en formato escénico que toma como punto de arranque una conferencia de Roger Caillois del 1939 con título homónimo. Fragmentos de dicho texto, su lectura y relectura en voz interior y exterior, la búsqueda de un lugar dentro del espacio, una postura que propone una emisión de voz, o un movimiento que resultará ser un ritmo percutido son algunos de los disparadores para hallar la formulación improvisada de una serie de cánticos. Las frases son deglutidas, incorporadas y devueltas de manera sintética y fragmentada a través de la voz y cierta gestualidad sincopada. Las frases toman nuevas corporeidades despegadas de su referente original. El ritual consta en repetir este acontecimiento una y otra vez, con otras frases que llaman a labrar melodías desconocidas desde el sudor y el esfuerzo. El objetivo no es otro que tratar de vencer a una temporalidad y convertir todo en un continuo.

«Dentro de la dramaturgia se dan intentos herméticos de impotencia, en una entropía determinista, y la transformación parece que no llega. Pero rompiendo la estructura dramática, y desde fuera, sentadas en las gradas o en el suelo, yo te miro pero no te veo desde fuera, las

do. Por lo tanto, se procede solemnemente a la disolución de una organización que jamás había dejado olvidar sus orígenes, a saber, haber salido completamente organizada de la cabeza de un hombre. Por último, muy decepcionado, se dirige a París donde el doctor Cousin le recibe. Emigra luego a Estocolmo. En 1848, tarde se escribió la caricatura de esta caricatura.

Los Epígonos.
 Ahí se detiene la historia de los principios de la unificación en Alemania. La lucha por la unificación de la «nación geográfica» y no política continúa hasta 1864, 1866, 1870-1871, para no citar más de los años todos. Lo cierto es que toda la historia ulterior conduce nada análogo a las formas, ritos y ceremonias que acabamos de tratar. La nueva etapa de la unificación inmediata de las revoluciones de 1830, aparece diferente. Se asemeja en todo a las corrientes análogas del liberalismo europeo. En la fiesta de Hambach del 27 de septiembre de 1832, que con razón o sin ella se suele oponer a las ceremonias de Wartburg,



antes de febrero de 1848, y la noche de la Wartburg, los estudiantes, aclaman en Hambach al liberalismo, pero no agresivo ha evolucionado. Los Estados Nacionales. Nuevamente el liberalismo, el burgués son que el liberal tradicional: la tribuna del puñal y el éxtasis de la muerte. El liberal y nacional, ese nacionalismo, tendencias, desde el inicio se caracteriza la política de la unificación cambió el 9 de noviembre

1918. Entonces es cuando comienza de nuevo el espectáculo extraño de una nueva prueba de la ley de conservación de la energía, ese retorno de los ritos, métodos y conceptos que se habían creído definitivamente desaparecidos. Preparado ya con anterioridad a la guerra, resucitado por la repugnancia que experimentaba la juventud de antes de la guerra

ver el lo...
 mo II y...
 y por la...
Zarathustra...
 de nuev...
 Ahora b...
 eternam...
 germáni...



de Guillel...
 bewegung...
Fausto y...
 extendese...
 n directa...
 no lo es...
 federación

LA FIESTA

por
Roger CAILLOIS

Martes, 2 de mayo de 1939

[Esta conferencia acompañaba a la que el 19 de febrero de 1938 pronunció Bataille sobre el poder en ausencia de Caillois, pero siguiendo sus instrucciones. Las dos corresponden en efecto a los capítulos centrales de *L'Homme et le sacré*: la conferencia sobre «El poder» en el capítulo «*des interdits*»), la conferencia sobre el sacré de transgresión: *théorie*

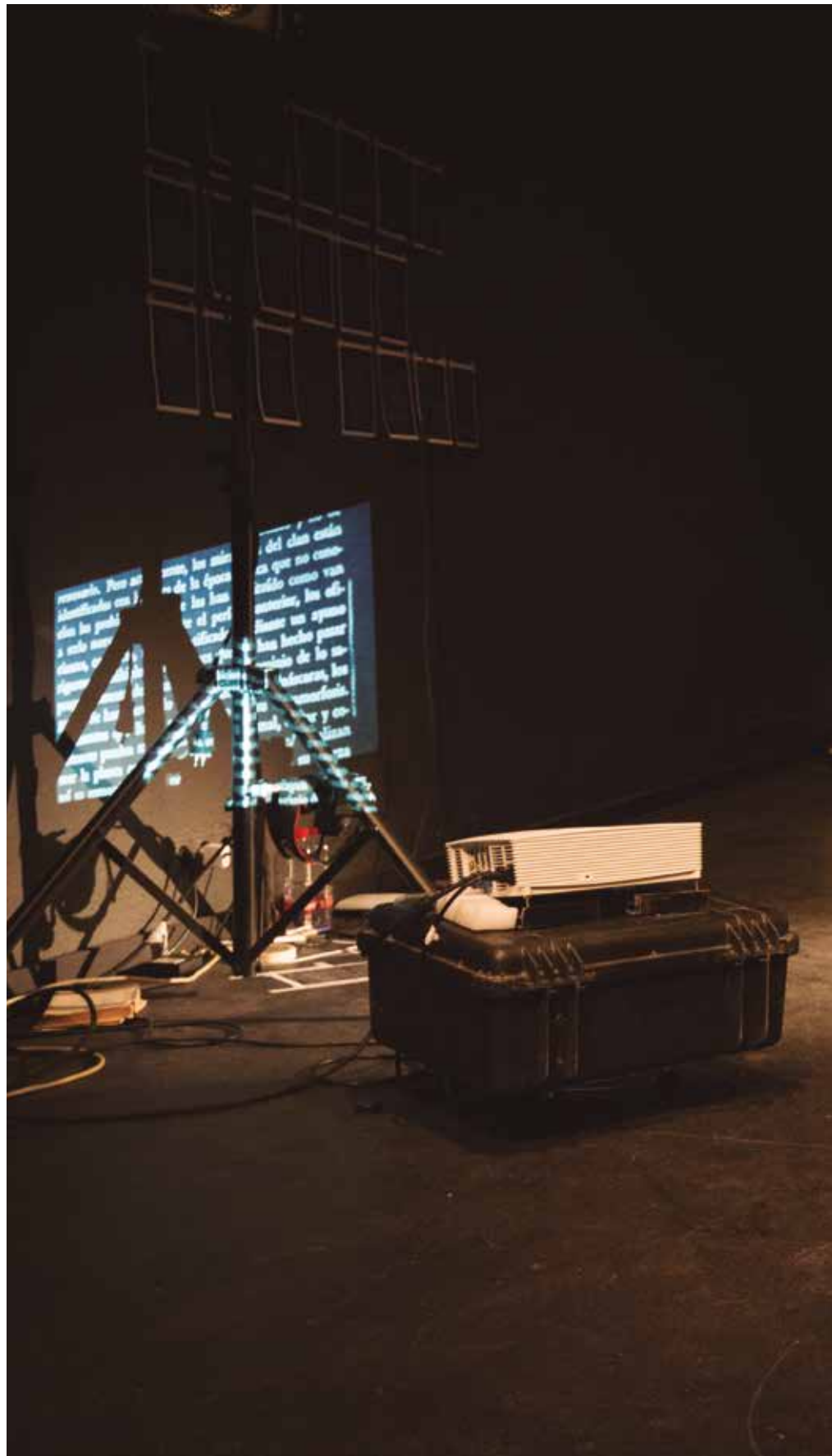
o. Es probable que haya con-
de este último capítulo, que
l'homme et le sacré aparecerá
la colección «Mythes et reli-
brairie E. Leroux, cuyo primer
de Dumézil. No lleva colofón,
de 1939, va seguido de una
aillois, «por haberle impedido
e a América del Sur», agrade-
ese ingrato trabajo.

aparecerá también, indepen-
de 1939 y enero de 1940, con

el título «Teoría de la fiesta».

En 1950, *L'Homme et le sacré* será nuevamente publicado por Gail-
limard en una edición aumentada con diversos apéndices. A propósito
de uno de sus apéndices que trataba de la guerra, Bataille escribiría su
artículo «La guerre et la philosophie du sacré» (*Critique*, febrero de
1951).

Publico aquí el texto del capítulo tal como figura en la edición de
1939 (HS, 1939). Como su final difiere sensiblemente de la versión de
la N.R.F. y de la edición de 1950 (HS, 1950), doy sucesivamente las
tres posiciones de estas últimas líneas. Se verá que su pesimismo cam-



La Fiesta, concierto, 2018
Antic Teatre, Barcelona.





La Fiesta, concierto, 2019.
 Antic Teatre, Barcelona.

miradas se cruzan unas con otras, es una mirada silenciosa de reconocimiento. Este apuntar en la obra de Beckett hacia la transformación de la visión humana es la cualidad de ese trance sobre el que intentaba elaborar. En esta fiesta y concierto se participa de un trance que se salta los pasos teresianos de quietud, unión y éxtasis, se salta el cuerpo sin órganos. Es un trance de creación de nuevos mitos internos para todas, las que nos reconocemos en esa mirada silenciosa. Es una experiencia del cuerpo y es una experiencia del espíritu en la forma de volumen y pulsaciones, en un plano de intensidad raso y abierto».

Fragmento del texto *Es que es un trance*, de Alba Mayol Cursí, en relación a *La Fiesta, el concierto*, estrenado en Antic Teatre y coproducido por Tractora el pasado mayo de 2019



La fiesta, sesión de trabajo, 2018.
Oskola Parau, Getxo.



La Fiesta, sesión de trabajo, 2016.
La Bianyal. Vall de Bianya.

MIGUEL ÁNGEL TORNERO

(Baeza, Jaén, 1978)

Licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Granada, actualmente vive y trabaja en Madrid.

Ha realizado residencias artísticas en la Künstlerhaus Bethanien en Berlín (2010) y la Academia de España en Roma (2012/2013), y ha sido galardonado con premios de fotografía como el ABC (2003), Purificación García (2007) o Grünenthal (2011), el Generaciones (2009) para proyectos artísticos, así como el Premio Nacional al mejor libro de Arte editado en 2015.

Entre sus individuales destacan «Sin atajos», en la Universidad de Jaén (2019); «Looking was Serious Work but also a Kind of Intoxication», en el DA2 de Salamanca (2017); «La noche en balde» (2017) y «Querido imprevisto», en la Galería Juan Silió de Santander (2012); «The Random Series», en lugares como el Centro de Arte de Alcobendas (2014), Les Rencontres de Arles (2015) y festival de Biel/Bienne; o «The Random Series -berliner trato-», en Künstlerhaus Bethanien de Berlín (2010).

Mi trabajo suele partir de lo fotográfico para acabar merodeando en lugares a menudo difíciles de describir donde los límites del medio se estiran, se cuestionan, se vuelven endebles y se ponen a disposición de un componente emocional. En la naturaleza híbrida y contradictoria de mi obra, conviven el interés por las posibilidades de la fisicidad de la imagen impresa y la fascinación por el flujo vertiginoso de imágenes que redefinen constantemente la experiencia fotográfica y, en definitiva, nuestra manera de relacionarnos. Una peculiar vulnerabilidad, ante la que utilizo el collage como un ecosistema donde intentar coser las capas, conciliar los estímulos, digerir la información... y encontrar la manera en que convivan y cobren sentido las partes de un todo que a veces desborda.

The Random Series es un proyecto abierto donde se propone un particular ejercicio fotográfico que será repetido en diferentes ciudades. El primer capítulo, *The Random Series -berliner trato-*, fue realizado durante una residencia artística de un año en Künstlerhaus Bethanien, Berlin, en 2010; el segundo, durante una estancia de nueve meses, entre 2012 y 2013, becado en la Academia de España en Roma, y el tercero, en 2014, en Madrid, la ciudad donde vivo desde hace más de una década.

En estas series encontramos una extraña aproximación a la fotografía, a la ciudad y a uno mismo. Durante mi estancia en cada ciudad, he ido fotografiando mi día a día intensa e instintivamente, recopilando una serie de imágenes que serán la materia prima de los collages digitales finales. En mi actitud ante la fotografía –y ante la manera de relacionarme con el entorno–, pretendo que primen la curiosidad y el instinto; una donde se mezclen



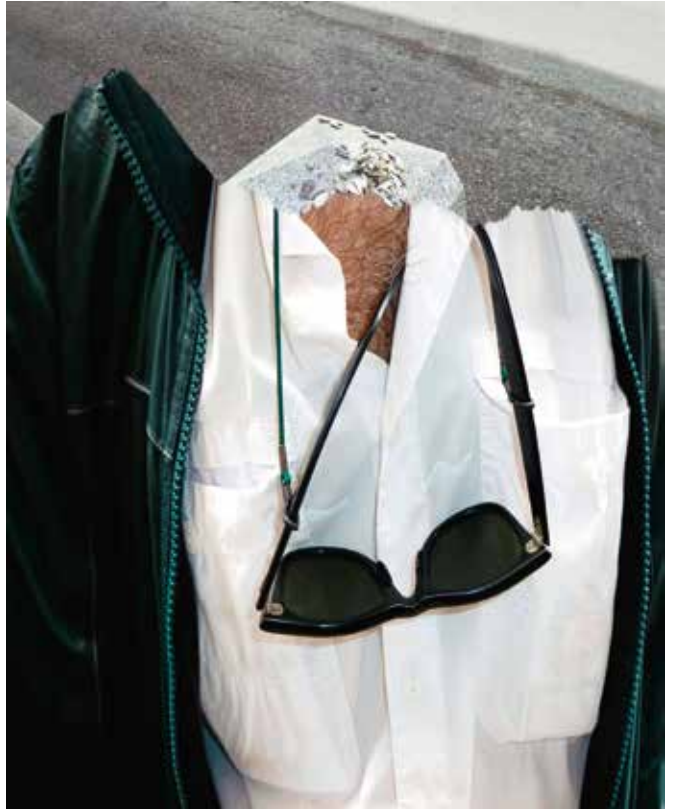


los rasgos del flâneur, del turista japonés obsesionado por documentarlo todo y –tal vez lo más interesante– la mirada caótica del bebé que se rige aún por una vida inconsciente ajena a convencionalismos, que se enfrenta a las cosas por primera vez.

En el proceso de creación de estos inquietantes collages, utilizamos el error de un software que no está programado para coser imágenes sin relación aparente. Desconozco los parámetros de corte y unión que el programa va a seguir y, por lo tanto, lo imprevisto pasa a ser protagonista y a marcar el ritmo de la serie. Como vemos, el resultado final es en gran medida dejado al azar.

En el libro –reconocido con el Premio nacional al mejor libro de arte editado en 2015–, esta actitud se expande y se intensifica. Por un lado, el texto de Carlos Fernández-Pello es un elaborado collage textual que, a su vez –en un proceso paralelo al de la creación de las imágenes– ha sido manipulado, traducido y retraducido sin piedad a diferentes idiomas usando el Google Translate. Por lo tanto, al igual que en las imágenes, encontraremos multitud de exageradas y azarosas incongruencias sintácticas que dificultan la lectura convencional, quizás avisándonos de que esta vez debemos prestar especial atención a los lugares donde el lenguaje no es suficiente. Paralelamente, la maquetación de las páginas del libro se ha hecho aleatoriamente y, además, antes de encuadernarse, los pliegos han sido desordenados, de manera que podríamos hablar de un libro deconstruido en el que cada ejemplar es prácticamente único.

The Random Series
–madriileño trip–, 2014.
Collage digital.
Obra en exposición.





The Random Series
-romananzo-, 2013
Collage digital.



*The Random Series -berliner
trato-*, 2010.
Collage digital.



The Random Series.
Vistas de instalación en la
exposición «Experimenting
Continuity», Cosmos Arles Books.
Le Rencontres d'Arles, 2015.

MIREN DOIZ

(Pamplona, 1980)

Tras su paso por la Escuela de Artes y Oficios de Pamplona, se licencia en Bellas Artes por la Universidad del País Vasco en el año 2003. Amplía sus estudios en la Escola Massana d'Art i Disseny de Barcelona. Entre los premios que ha recibido destacan los de Jóvenes Artistas de Pamplona (2003), Encuentros de Jóvenes Artistas de Navarra (2005), Premio Estampa DKV (2015), la beca de la Fundación Pollock-Krasner (2014-2015) y la de la Real Academia de España en Roma (2018). Desde hace varios años vive y trabaja en Madrid.

Entre sus numerosas exposiciones colectivas destacan «Querer parecer noche», CA2M, Madrid (2018), comisariada por Beatriz Alonso y Carlos Fernández Pello; «Art Situations», Villa Croce, Genova; MACRO, Roma, y Matadero, Madrid (2015), comisariada por Vicente Todolí, María de Corral, Lorena Martínez de Corral e Ilaria Gianni; «8 cuestiones espacialmente extraordinarias», Tabacalera, Madrid (2014), comisariada por Virginia Torrente; «Antes de irse. Ideas sobre la pintura», MAC, A Coruña (2013), comisariada por David Barro; «¡A vueltas con la maldita pintura!», Museo ICO, Madrid (2011), comisariada por Juan Ugalde; «Un disparo de advertencia», Lalín (2011), comisariada por Ángel Calvo Ulloa, o «En la cuerda floja», Galería Heinrich Ehrhardt, Madrid (2009), comisariada por Pablo Flórez. Ha realizado dos exposiciones individuales en la galería Moisés Pérez de Albéniz, y participado en muestras en las galerías Rita Urso Artopia de Milán y Carlos Carvalho de Lisboa en 2019.

Su obra está presente en las colecciones de la Fundación Coca-Cola, Colección de Arte Contemporáneo de la Comunidad de Madrid, Colección de Arte Contemporáneo del Ayuntamiento de Pamplona, Colección Museo Colecciones ICO o Colección DKV.

Podríamos decir que en mi práctica artística he intentado subvertir los modos tradicionales de la pintura, una investigación sobre sus límites que me ha llevado a la pintura expansiva, muchas veces en forma de grandes intervenciones, y a realizar una obra multidisciplinar en la que la pintura me ha acercado a la fotografía, la instalación o la escultura.

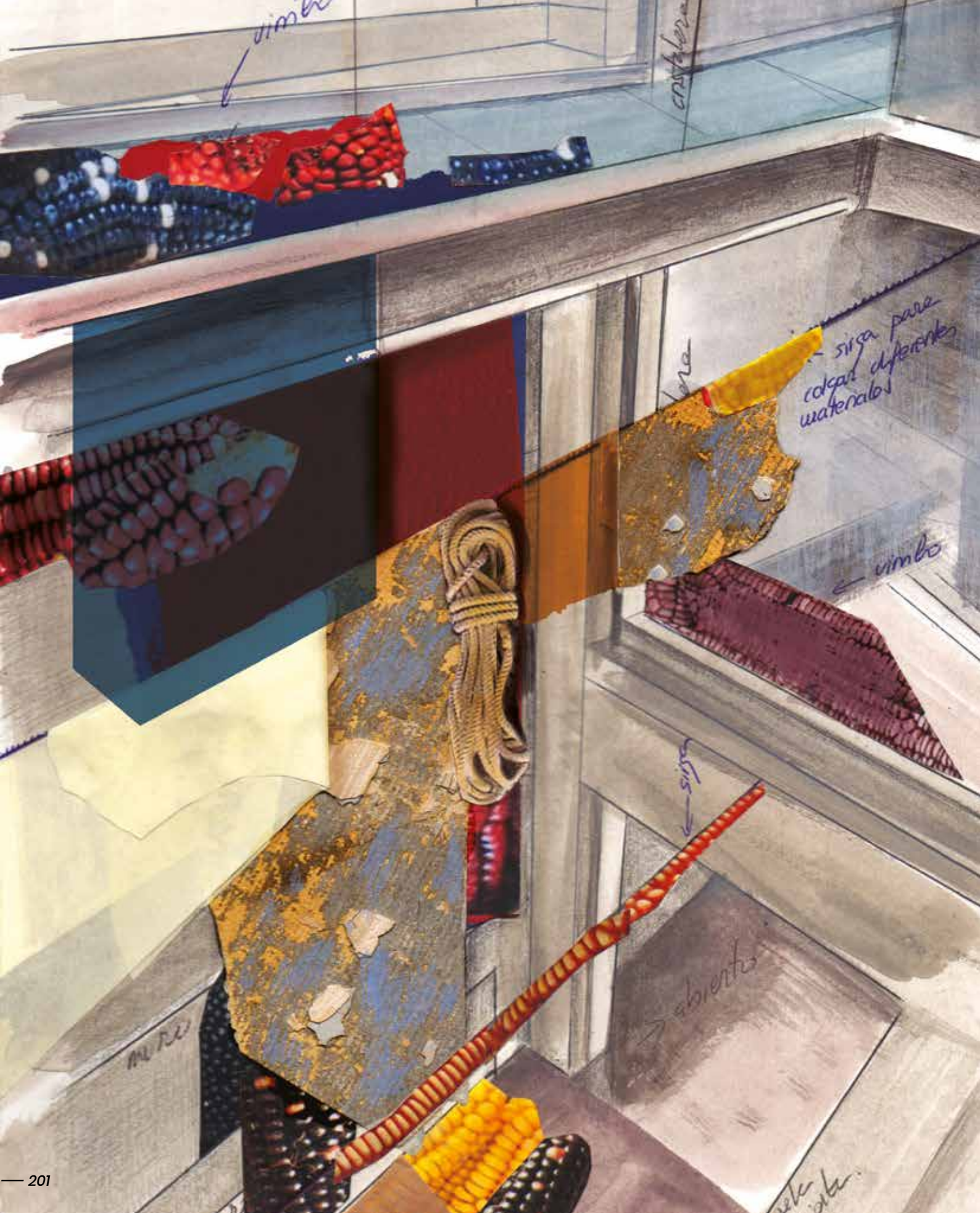
El interés por la especificidad y la percepción de cada espacio ha sido constante en mi trabajo. He intervenido en diversos lugares no expositivos que eran fotografiados y que planteaban interrogantes sobre lo real, lo recreado, la habitabilidad o lo singular, y también he realizado intervenciones o instalaciones en las que incorporo al espectador a mi pintura, convirtiéndolo en parte del cuadro y primando en ellas lo efímero, la acción y el suceso.

Últimamente mi investigación se ha centrado en cambiar mi modo habitual de hacer, mi manera aprendida de pintar. Esto me ha llevado, por un lado, a otro tipo de intervenciones en las que abandono esa pintura expresiva, alucinada y colorista, para enfrentarme al espacio de otra manera, unas veces disolviendo mi pintura hasta volverla casi invisible, sin renunciar por ello a una transformación total del lugar, y otras incorporando diversos materiales y elementos conceptuales. Y por otro, a una amplia línea de trabajo desarrollada en el estudio, en la que he suprimido el material pintura, para eliminar a su vez el uso de determinados recursos y registros pictóricos, como el gesto o la pincelada, y que formaban parte de ese estilo aparentemente natural pero en el fondo aprendido que pretendía superar. A partir de ahí, el uso de materiales como plásticos, cartones, telas, papeles, además de *objets-trouvés*, normalmente de mi entorno cercano, que se han convertido para mí en materiales más habituales que la propia pintura y me han llevado a una obra cada vez más objetual e incluso escultórica.





Zea Mays, 2019-2020.
Boceto para la intervención
específica en *La cuestión es
ir tirando*, Centro Cultural de
España en México, Ciudad
de México.



vímbo

castorino

sirga para colgar diferentes materiales

lana

vímbo

sirga

abierto

vela



^
7 formas y una cucharilla, 2018.
Madera, dibond, tela, metal,
papel, pintura y cinta adhesiva.
Vista de instalación.
Tabakalera, Centro
Internacional de Cultura
Contemporánea, Donostia.

>
Underground, 2011.
Objetos encontrados en el
propio espacio y pintura.
Vista de intervención
específica para «Un disparo
de advertencia», Lalín
(Pontevedra).





Trampantojo, 2014.
Técnica mixta sobre muro.
5x31,5 m.
Vista de instalación.
Tabacalera, Madrid.

MISHA BIES GOLAS

(Lalín, Pontevedra, 1977)

Artista plástico, formado en el campo de la fotografía y del diseño. Su obra abarca ámbitos de distintas disciplinas, centrando sus últimos trabajos en torno a la acumulación de desechos, libros y objetos de diversa índole. Artista de mínimos, que utiliza la modestia de los medios claramente a su favor para crear una obra plagada de referencias a un mundo terrenal, absurdo y en ocasiones abyecto pero desde la óptica del observador agudo y perspicaz que anda siempre buscando dar la puntada en lo que se vive como su diario.

Ha realizado exposiciones individuales en espacios como el CGAC, Santiago de Compostela; Fundación Luis Seoane, A Coruña; Appleton Square, Lisboa; DIDAC, Santiago de Compostela; SALÓN, Madrid; Nadie Nunca Nada No, Madrid; Ateliê Fidalga, São Paulo, o en las galerías Luis Adelantado, Valencia; Adhoc, Vigo, o Trinta, Santiago de Compostela. Ha participado de colectivas en espacios como MARCO, Vigo; Museo Lázaro Galdiano, Madrid; Sala de Arte Joven, Madrid; Centre del Carme, Valencia, o LABoral, Gijón.

Lo cierto: el año pasado –1956– fui a París, le conté a Jean Cassou, que regresaba de México, el encuentro. Se quedó estupefacto:

— ¡No me digas! ¡Jusep Torres Campalans? ¡Pero es fantástico, hombre!

Y alzaba los brazos con su acostumbrada generosidad ante la vida. Le brillaban los ojos:

— ¡Jusep Torres Campalans! ¡Mira...!

Revolvió papeles en una habitación vecina, sacó triunfante un cuaderno:

— Mira. Notas tuyas. Espera.

Volvió a entrar y a salir, con un folleto en inglés.

— Mira: un catálogo de los cuadros todavía existentes. De Henry Richard Town. Murió en un bombardeo en Londres. El que se va a caer de culo es Picasso. Lástima que no esté en París. Tienes que ver a Sabartés, a Camps, a Roselló. Yo mismo tengo muchas notas. Además, Alfonso Reyes debió conocerle bastante bien. ¿De verdad no sabes quién fue?

— No.

Ahora lo sé: me metí de hocico en su vida. Este libro es prueba.

...

... van de ...
... van de ...
... van de ...



LO PRIMM
HAY QUED
CON UN
ES FIRMA

Thomas Rentmeister
Der Staatsanwalt
6. Februar 2011
Eröffnung: 18-21 Uhr
Sachverhalte
Charlottenstraße 2
10889 Berlin
T: +49 (0)30 25 93 86 07
F: +49 (0)30 25 93 86 08
office@rentmeister.com
Dienstags-Sprechtag 11-18 Uhr
und nach Vereinbarung
A D U D A

CUADERNO VERDE

Doy esta denominación al cuaderno escolar (23×18 centímetros), encuadernado en cartón verde, foliado de 1 a 240 (lo que da un total de 480 páginas, rayadas en azul), que me entregó Juan Cassou. Aparece escrito de la página 1 a la 113 y, empezando por el final, de la 240 a la 228. Los primeros textos van fechados, por años, de 1906 a 1914. Lo escrito al final del cuaderno no tiene fecha, aunque es, sin duda, de 1906 a 1907; lo más –como se verá– son textos de Kropotkin, lo que me hace suponer que lo reunido allí bajo el título de «Los elementos» son citas y no escritos propios; si no, ¿por qué no lo incorporé a lo principal?

Los textos marcan no solo la evolución de su obra –su pasajero gusto por los *fauves*, su participación en el primer cubismo, su enemiga por el arte abstracto, al que va a dar; su reacción final, en 1914–, sino los cambios de su entendimiento que la determinan.

Respeto las repeticiones. El texto, en catalán, tiene, desde 1908, párrafos en francés; luego en español y hasta palabras alemanas.

La primera página escrita (fol. 2) se refiere a su visita inicial al Louvre. Ya la reproduje. En la inicial se lee: «No copiar».

Aub, M. (1958): *Jusep Torres Campalans* (cap. 1. «Prólogo indispensable» y cap. 5. «Cuaderno verde»).



*Aproximación a la pintura
desde Josep Torres Campalans,
2015.*

Témpera sobre afiches de
papel.

Aproximadamente 200 láminas.

Medidas variables.

Obra en exposición.



*Aproximación a la pintura
desde Josep Torres Campalans,
2015.*

Vista de instalación en el
antiguo Colegio Público
Nacional Manuel Rivero, Lalín
(Pontevedra).

PARA PINTAR NO RETOCAR
NO PENSAR HAZER DE NUEVO
EL ARTE ES UN ACOPLO MIENTRO
PINTAR
UNA PARE UN CUAD

ME REBELO
LO NO PINTADO
NO PUEDE SER PINTURA

QUE TIENEN LAS PUTAS LOS PA
YASOS LOS JUECES QUE SON
LOS TEMAS FUNDAMENTALES DE
LA PINTURA VALLEDERA DE NU
ESTRO TIEMPO

LA PERSPECTIVA
ES RETORICA
FACIL ADEMAS



BORRACHO

A LO MAS QUE PUEDE TENER EL QUE COPIA ES AIMITAR

TODOS LOS QUE PINTAN CAMPESINOS COMO SI FUESEN SANTOS IRAN AL INFIERNO

CA VECES LOS TRES TEMAS A VECES DOS A VECES UNO GOYA DAUMIER FORIN ROUAULT PICASSO ETC

BRAQUE ME DICE QUE PINTA A LA GRACIA DE DIOS

DESLEGAR DE UNA VEZ LA PINTURA DEL HOMBRE

LAUTREC SENORITO
DEVIDAR DE TODO PINTAR COMO SI NO HUBIERA NADA

EL ARTE POR EL ARTE IMBECILIDAD

SOLO EL ARTE ES PROBLEMA

A LA GRACIA DE DIOS PINTA CUALQUIERA EDIFICIO ES PINTAR CON LA GRACIA DE DIOS

CON LA MATERIA NADA PODEMOS QUEDA LA FORMA PARA JUGAR

COGER EL LIENZO DE SOBRESA

VENDER ES VENDERSE

NI ES NI OTRO ESTA HI CHO PAR QUE SE TIENDA

NO PINTAR IDEAS JAMAS DE AHI A LA PINTURA DE HISTORIA NI UN PASO

NOS LO PUSIERON AHI PARA VER QUE HACEMOS

PARA MONDRIAN SOLO EXISTE AHORA EL MAR

CON LA MATERIA NADA PODEMOS QUEDA LA FORMA PARA JUGAR

LOS GRANDES EXITOS SOLO PUEDEN AL CANZARLOS LOS GRANDES IMBECILES LOS GRANDES HIPOCRITAS LOS GRANDES SENTIMENTALES (QUE SON MEZCLA DE HIPOCRITAS E IMBECILES)

Y EL QUE NO LO ENTIENDA QUE SE MUERA

MODIGLIANI QUE GRAN PINTOR JAPONES

BRAQUE SEBA SIEMPRE COMO SU PADRE UN PINTOR DE BROCHA GORDA A LO SUO DE TRES



EAERSE LA ELZRAA

OBRA DE PAPEL PAPERWORK
CASA M...
C
L
R
C
C
E
E
E
N
F
I
E
-
Q
U
E
E
L
C
O
L
O
R

T
O
D
O
L
O
R
E
S
U
E
L
-
V
E
N

REPO
X

NACHO MARTÍN SILVA

(Madrid, 1977)

Licenciado en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid, ciudad donde vive y trabaja. Su obra se articula en torno a una pintura proyectada desde inquietudes vinculadas a conceptos como lo fragmentario, el simulacro y la representación o lo verosímil. Tomando la Historia del Arte y de la humanidad o el propio proceso creativo como ejes, Martín Silva, mantiene una preocupación constante por cómo enfrentarse con la temática de fondo a través de la pintura, lo que da como resultado una obra polisémica que toma diferentes direcciones en su formalización.

Entre sus proyectos individuales más recientes destacan *Piece of Trash*, Fundación Miró Mallorca (2019), *Carcoma en la madera*, Galería Max Estrella, Madrid (2019), *Il futuro non è ciò che era*, comisariado por Tolo Cañellas, Box 27, Palma de Mallorca (2017), *Tirar del hilo hasta quedar ciego*, Galería José de la Fuente, Santander (2017) y *El Gran Estudio*, comisariado por Ángel Calvo Ulloa, Centro de Arte de Alcobendas (2016). Ha participado en exposiciones colectivas en museos, galerías e instituciones internacionales como el CICA Palais El Abdelliya, La Marsa (Túnez); Spring Break Art Show, Nueva York; la Galerie Sobering, París; Espacio Odeón, Bogotá; Centro Párraga, Murcia; CentroCentro, Madrid; Matadero, Madrid, y OTR Espacio de Arte, entre otras. Ha sido galardonado con el Premio Pilar Juncosa y Sotheby's a la Creación artística (2017), con el Soporte a las Artes Visuales de la Comunidad de Madrid, Beca Estampa Casa de Velázquez (2014) o Premio Absolut - Jugada a 3 bandas (2013), y su obra es objeto de análisis en la publicación *Nacho Martín Silva*, de Juan Francisco Rueda, editada por Nocapaper en 2016.

FRAGMENTAR VERSUS ROMPER. PINTAR COMO RESTA Y DESTRUCCIÓN.

Fragmentar y romper no es lo mismo. Quizás parezca una obviedad, pero resulta necesario manifestarlo en este punto. Parte del trabajo de Martín Silva se fundamenta en estos conceptos que, aunque próximos, no son estrictamente similares. Por un lado, la concepción de fragmentar implica un cierto ordenamiento, una división premeditada o producto de un interés o plan concreto. La imagen o el objeto se divide en partes, no necesariamente regulares o similares, pero sí responde a una articulación deseada. Por tanto, la razón y lo planeado se hallan implícitos en este proceder. El modelo nace con *41 ways*, aunque fue un camino sondeado en los prolegómenos de su primer *El Gran Estudio*, obra con la que se *reencuentra* y marcaría el desarrollo de todo su trabajo hasta la actualidad. Con el cúmulo de imágenes que los espectadores surten al artista, este valora y desarrolla en un primer momento su configuración al modo de un gabinete; esto es, como una miscelánea, como una suma de imágenes, de *cuadros dentro del cuadro*. Esta fórmula es descartada, pero, con una mirada arqueológica al proceso de trabajo y decantación de un *modus operandi*, puede subyacer como primer intento por construir una obra constituida de fragmentos, si bien en el caso que mencionamos es una suma y no una descomposición. Y es que, en *41 ways* y en otras obras que mantienen este sistema de ordenación, la imagen pasa a dividirse en una cuadrícula, se descompone en distintos espacios que supondrán, como el título indica, distintas maneras de transformar la imagen inicial.

[...]







31 ways: El fin del Edén, 2017.
Óleo sobre lino.
Políptico, 230x340 cm.
Obra en exposición.



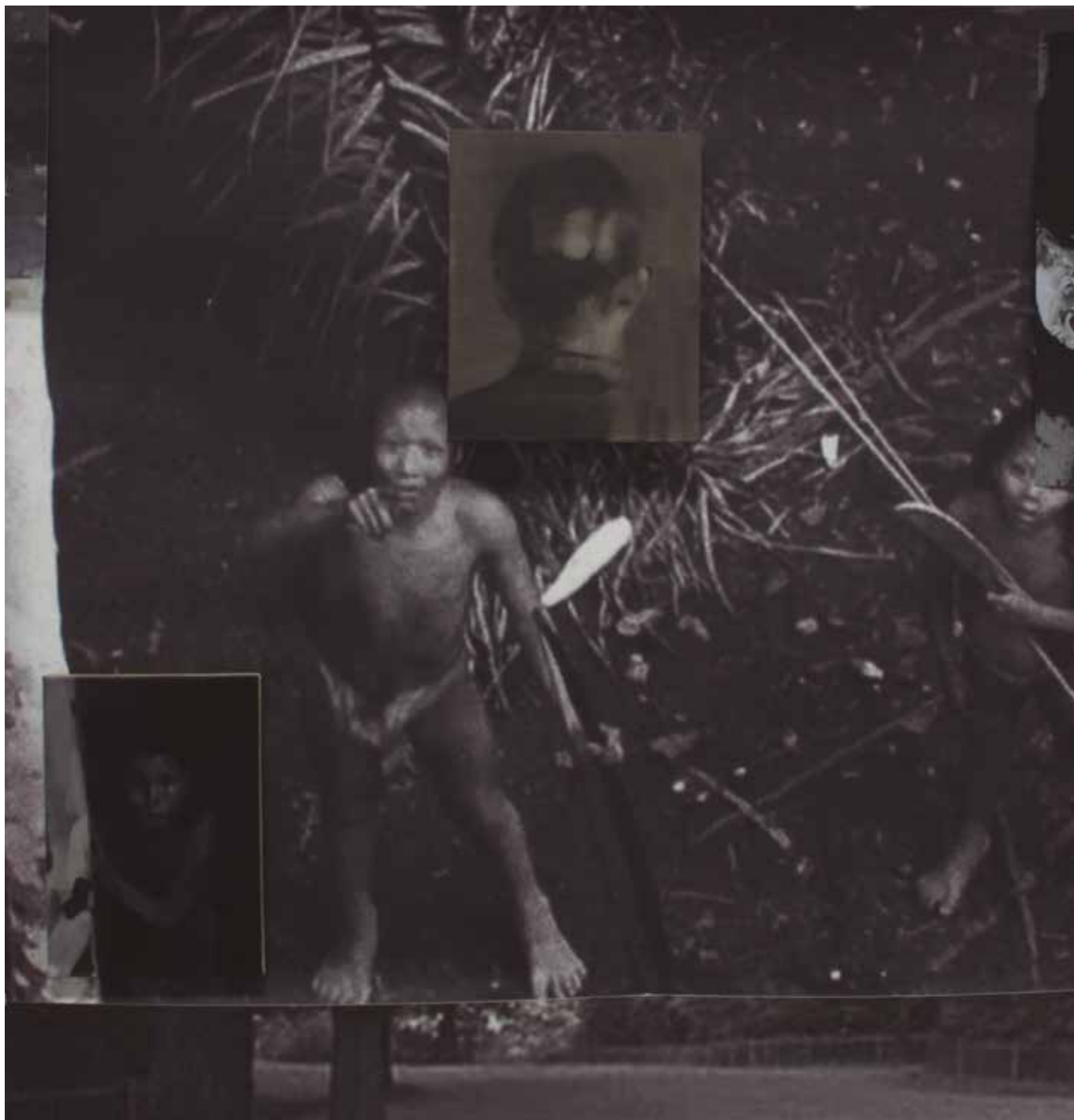
Cada una de esas pequeñas parcelas regulares o pequeños cuadros responden ante el original, pues en conjunto construyen la imagen fuente. Todas se relacionan entre sí para lograr la imagen-total o la imagen-una. Cada una es como una suerte de *giornata*, como la fragmentación de un fresco por zonas a trabajar diariamente. Esa interdependencia de los fragmentos tiene como envés la profunda distancia y heterogeneidad estilística entre sí. En esa división de la imagen, esta se transforma y se desarrolla bajo distintos parámetros estilísticos, pudiendo pasar desde una figuración más o menos depurada hasta la absoluta abstracción, en ocasiones lírica y en otras con mayor peso arquitectural o geometrizable, aunque nunca consolidada como normativa o concreta. En algunas de estas obras, los cambios de registros refuerzan el sentido de la misma, convirtiéndose, por tanto, en un recurso propiamente semántico.

Al margen del contenido, ya que la elección de los temas no suele ser azarosa en su obra, la opción de fragmentar, de someter a la imagen a una división que genere unidades que reproducen, con distinto grado de iconicidad, la imagen tomada como modelo, no deja de ser un intento de reflexión sobre la propia pintura. Quizás subraya el carácter ficticio y de construcción intelectual del ejercicio pictórico, como también la idea de los lenguajes de la pintura como las traducciones estilísticas de la realidad.

Fragmento del texto «Fragmentar versus romper. Pintar como resta y destrucción». Incluido en Rueda, J. F. (2006): *Nacho Martín Silva*, Santander, Nocapaper.



En lo oculto, 2018.
Óleo sobre lino.
Políptico, 186x214 cm.



*Tirar del hilo hasta quedar
ciego, 2017.*

Pintura, fotografía, impresión
inkjet.

Medidas variables.

Detalle de instalación.

NURIA FUSTER

(Alcoi, 1978)

Vive y trabaja en Berlín. Nuria Fuster es licenciada en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia y con estudios de escultura cursados en la Accademia di Belle Arti de Roma. Como artista ha estado investigando la parte material de la realidad, no solo como dispositivo de autorreflexión, sino también como una forma de establecer puntos de enfoque en comportamientos y procesos que evidencian la propia hegemonía natural de las cosas. Agentes primitivos como el aire, el fuego, cambios de temperatura o la gravedad participan de forma activa y determinan la obra, bien sea en su superficie, mediante acciones o como representación de sí mismos y su contexto.

La recolección de objetos industriales y naturales locales actúa como política de trabajo que establece conexión entre lo local y lo universal. Un sistema fractálico que no deja de girar sobre sí mismo.

Su trabajo ha sido presentado en galerías tanto de ámbito nacional como internacional como Efremidis Gallery y Hamish Morrison Galerie (Berlín), Newman Popiashvili Gallery (Nueva York), Galería Marta Cervera (Madrid), Galería Luis 21 (Palma de Mallorca) o Galerie Lange+Pult (Auvernier).

Ha participado en numerosas exposiciones colectivas en museos e instituciones como el Musée des Arts décoratifs de Paris, Círculo de Bellas Artes de Madrid, MACUF, Domus Artium, Centre d'Art Santa Mònica, Patio Herreriano, La Casa Encendida, MEIAC, Tabacalera, WUK de Viena, Centre del Carme en Valencia o The Ryder Projects en Londres. Su trabajo también ha sido presentado regularmente en las principales ferias y festivales de arte contemporáneo como ARCO, Basel Miami, Armory Show, Art Cologne o PHotoespaña.

Todos estamos quemados por los mismos rayos ultravioleta, al igual que todos contenemos agua en aproximadamente la misma proporción en la que lo hace la Tierra, y también agua salada en la misma proporción que los océanos.
Todos nosotros somos poemas del híper-objeto Tierra.

Morton, T. (2013): *Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

Nuestra respuesta natural a la realidad física desde una única perspectiva humana, la respuesta natural que ante ciertos sucesos de la vida cotidiana nos desvela una posición enredada entre partículas, superficies, átomos y texturas, es el punto de partida del trabajo de Nuria Fuster. ¿Cómo nos relacionamos con la materia, cómo afecta a nuestra forma de conocer una supuesta realidad exterior y cómo formamos parte de ese mundo material? Negociando el potencial de distintos materiales, las narrativas vinculadas a estos, y su dimensión psíquica, Fuster reexamina la superficie de las cosas y su capacidad de afección. A través de objetos y sustancias se explora el peso de la materia comprendido en el relato de la realidad y cómo este es capaz de resonar más allá de ideas preestablecidas. De algún modo, la obra de Nuria Fuster se erige como híper-objeto, obligándonos a empatizar con la realidad física del mundo, y no al revés.

"El espacio llama a la acción, y antes de la acción la imaginación trabaja. Siega y labra. Habría que cantar los beneficios de todas esas acciones imaginarias. El psicoanálisis ha multiplicado sus observaciones sobre el comportamiento proyectivo, sobre los caracteres extravertidos, siempre dispuestos a manifestar sus impresiones íntimas. Un topoanálisis exteriorista precisaría tal vez ese comportamiento proyectivo definiendo los ensueños de objetos. Pero en esta obra, no podemos trazar, como convendría, la doble geometría, la doble física imaginaria de la extraversión y de la introversión. Además, no creemos que ambas físicas tengan el mismo peso psíquico. Es a la región de la intimidad, a la región donde el peso psíquico domina, a la que consagramos nuestras investigaciones".

Bachelard, Gaston, *La Poética del Espacio*. Ediciones Fondo de Cultura Económica. México D.F., 1965



Ha obtenido becas de gran prestigio como la de la Fundación Botín, así como ha sido ganadora de premios como Generaciones de Caja Madrid.

En la obra de Nuria, mediante distintos procesos de reorganización matérica, se intervienen estas interacciones y comportamientos físicos de diversas entidades, y así se despliega nuestra consciencia de las dinámicas que nos rodean, expandiendo nuestro acercamiento a cuestiones tanto cotidianas como metafísicas. La selección, en ocasiones ritual, que la artista hace de ciertos materiales en sus obras, sirve para aumentar la carga psíquica que el mundo material impone sobre nosotros. En muchos sentidos, sus obras son tanto híper-objetos como modelos psíquicos de una personalidad introspectiva.

Incesante en el uso de materiales *viscerales* como la parafina o el cuero, así como en la creación de composiciones violentas en su organización interna, sus esculturas traicionan nuestra conciencia sobre la forma en que la experiencia del mundo contemporáneo altera la materia, y nuestra perspectiva de ella.

Fragmento del texto «Cuando alguien derrite un menhir. Notas sobre alquimia y capital en la obra de Nuria Fuster», de Alejandro Alonso Díaz. Incluido en Fuster, N. (2016): *Nuria Fuster. The wall of the abysm*, Madrid, Fundación Botín/Galería Marta Cervera.

Plastic diseases, 2018.

Plástico quemado y tela de rizo de algodón.

260x153 cm.

Obra en exposición.







Chrono-matter 02, 2019.
Fotografía sobre papel.
Hahnemühle Photo Rag Baryta.
120x80 cm.



Mirrors have memory, 2019.
Acero inoxidable, retrovisores
de coche y moto.
Dimensiones variables.

PATRICIA GÓMEZ y M.^a JESÚS GONZÁLEZ

(Valencia, 1978)

Licenciadas en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia y Diploma de Estudios Avanzados (DEA) en la especialidad de Grabado y Estampación.

Desde 2002 trabajan en equipo desarrollando proyectos que tratan de rescatar la memoria de lugares inmersos en procesos de desaparición o abandono, a partir del registro de las huellas del tiempo y la vivencia humana conservadas sobre los muros de su arquitectura. Esta recuperación se lleva a cabo mediante el arranque mural, la fotografía y el vídeo.

En 2008 inician una etapa de trabajos dedicada a la documentación y captura de los rastros impresos sobre los muros de lugares de reclusión y privación de libertad, interviniendo en cárceles y CIEs desactivados.

Su trabajo ha recibido becas y premios como la Beca ENDESA (2013), ayuda PICE - AC/E (2013), PEW Center for Arts & Heritage (2011), Premio FIG Bilbao (2014), Premio de Fotografía *El Cultural* (2010), Primer Premio Generación 2009 de Caja Madrid (2009), Primer Premio Bancaja de Pintura, Escultura y Arte Digital (2009) o la beca para proyectos Generación 2007 de Caja Madrid (2007).

Entre las exposiciones individuales y colectivas que han realizado, destacan: «Hasta cota de afición», IVAM, Valencia (2018); «Juntos aparte», Bienal Sur, Cúcuta, Colombia (2017); «El borde de una herida. Migración, exilio y colonialidad en el Estrecho», CentroCentro, Madrid (2017); «À tous les clandestins», Museo de Teruel (2016); «Ninguna forma de vida es inevitable» FLORA ars+natura, Bogotá (2013); «Doing Time. Depth of Surface», The Galleries at Moore College of Art & Design,

INTERROGAR LOS MUROS

La historia del arte está repleta de rotundas alusiones al muro. El muro como elemento divisorio, por supuesto, pero también el muro como testigo de la memoria colectiva, del obstáculo físico y visual que supone y de la actitud frente a él. De la fina línea existente entre lo privado y lo público. *À tous les clandestins* es un proyecto que Patricia Gómez y M.^a Jesús González iniciaron en 2014 en el CIE –Centro de Internamiento para Extranjeros– El Matorral, en Fuerteventura, y en el de Nouadhibou, en Mauritania.

Gómez y González operan por medio de diferentes procesos que van desde la documentación audiovisual a las técnicas propias del trabajo de restauración, como lo es el arranque mural. El procedimiento resulta especialmente atractivo, ya que se realiza encolando grandes telas a los muros que se pretenden rescatar y, una vez seco el adhesivo, se procede a arrancar los tejidos, que arrastran consigo las diferentes capas del muro, dejando a la vista la memoria acumulada sobre ellas. Tras esto, el material en bruto pasa a analizarse en detalle, traduciendo las inscripciones, descartando fragmentos y destacando otros. Su trabajo guarda ese componente de interés por la persistencia de la memoria, filtrada por un gusto por el contacto físico con el lugar, con la actividad de taller y la necesidad de sustraer el máximo de los muros de esos espacios que como espectadores jamás conoceremos.

El proceso de trabajo, quizás por la fuerte carga simbólica de los espacios sobre los que se actúa, nunca deja de crecer, derivando permanentemente en nuevos anexos que van incrementando la documentación. *À tous les clandestins*

Esto nunca lo olvidaré en la vida.
Somos de Piking. Youssoupha jamal.
Fall Youssouph.

Los enemigos de África son
los africanos.
Todo cambia todo evoluciona.
Los imbéciles no cambian.

JÓDETE DIAME ABDOULAYE WADE HIJO
HIJO DE PUTA

AYSSA ES UNA BUENA MUJER
ES MI CORAZÓN.

VIVE PARA RECORDAR
QUE DIOS
NUNCA FALLA.
SOMOS SOLDADOS
DE DIOS.

NO ME OLVIDES
DIOS MÍO

Pensamiento
del día,
escrito por
Massayo

10/08/06

"El sufrimiento es una escuela de sabiduría". "Si en cierta etapa de la vida te sientes derrotado, mira atrás y las etapas atravesadas, seguramente te levantarán la moral". "La vida es un combate". "Pase lo que pase en la vida, no puedes bajar jamás los brazos"

DE DIAME

QUE DIOS
NOS BENDIGA

Para entrar rápido en España,
pasa por la Cruz Roja de Nouadhibou.

ADIÓS MAURITANIA

Dios es grande
Si Dios quiere

La vida pertenece a los hombres más
rápidos. Gorselin-Sanzele (Congoleño)

CONFIAMOS EN DIOS.
CREO EN TI, DIOS

LA CASA DE DIOS
NO ES UN LUGAR
PARA LAMENTARSE,
CONFÍA EN DIOS

Philadelphia (2012); o «Proyecto para cárcel abandonada», Arts Santa Mónica, Barcelona (2009), DA2 Domus Artium, Salamanca, (2010) y Fundació Pilar i Joan Miró, Palma de Mallorca (2011).

Desde 2014 trabajan con la galería Espavisor de Valencia.

se ha ampliado durante años, visitando diferentes CIE en otros puntos de las Canarias, los diferentes cementerios de Fuerteventura que acumulan cientos de muertos de este éxodo, así como los centros acondicionados en África o los puntos destacados de las rutas de salida desde sus costas. En una de las visitas, las artistas invitaron como intérprete a Ndiaye Cheikh Amadou Tidiane, un ciudadano senegalés que había sido internado años antes en una de aquellas celdas. En uno de sus vídeos documentales, el joven, cámara en mano, va filmando y traduciendo de manera simultánea los mensajes que se va encontrando.

À tous les clandestins, y por extensión cualquiera de los proyectos que Patricia Gómez y M.^a Jesús González han realizado hasta la fecha, albergan esa idea de naufragio frente al cual se plantea un rescate que pasa por llevarse a casa la memoria instantes antes de que esta se borre. Así, a la importancia del documento se suma el hecho extraordinario de conseguir salir de allí con los muros bajo el brazo. Su proceso incorpora esa poderosa carga documental, pero también la capacidad evocadora de la pintura y la esencia misma del grabado. Cada arranque guarda la incertidumbre acerca de lo que las diferentes capas ocultan sobre el muro, y cada capa es en gran medida la historia de esas personas de las que de otro modo jamás tendríamos noticia.

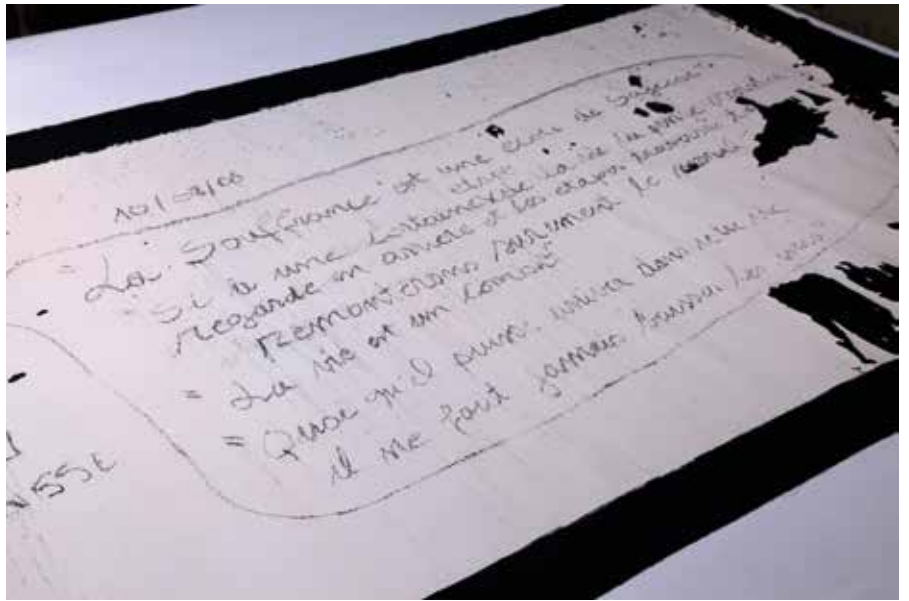
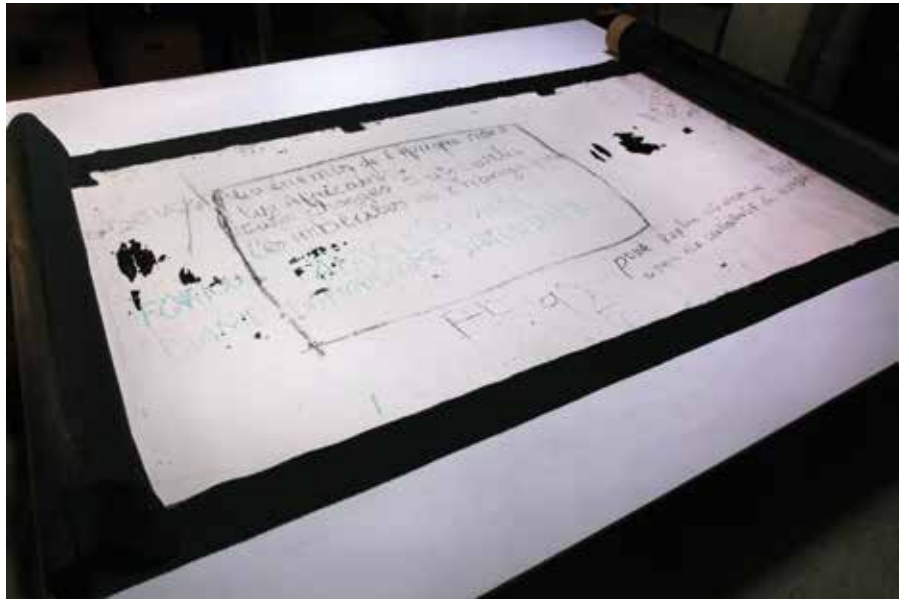
Fragmento del texto *Interrogar los muros*, de Ángel Calvo Ulloa. Incluido en el catálogo de la 14.^ª Bienal Martínez Guerricabeitia, Fundació General de la Universitat de València, Valencia, 2019.

Bonne Chance

Selección del registro de los textos que cubrían las paredes de las 6 celdas comunitarias del Centro de Retención de Migrantes de Nouadhibou (Mauritania), mientras eran leídos, interpretados y, a su vez, filmados, por Ndiaye Cheikh Amadou Tidiane, ciudadano senegalés residente en España, que formó parte del equipo que viajó a Nouadhibou en Junio y Septiembre de 2015.



Bonne Chance, 2016.
Vídeo.
2h 17m 46s.
Obra en exposición.

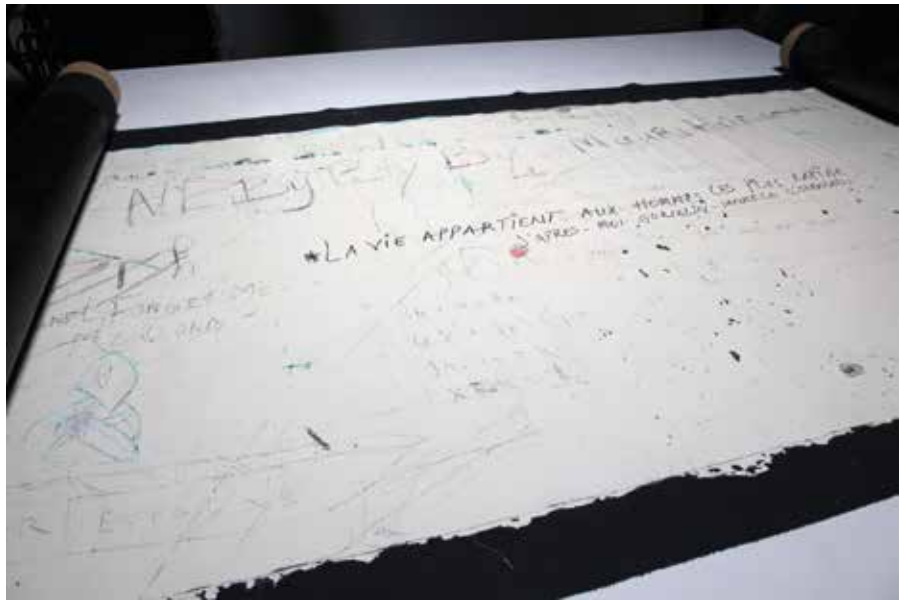
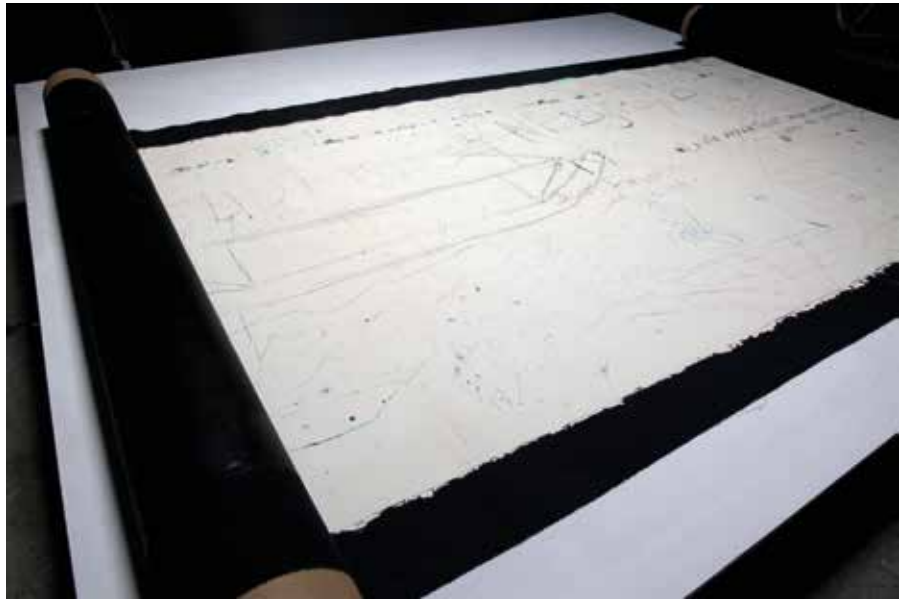


Celda 3-1. Archivo Centro de
Retención de Nouadhibou,
Mauritania, 2015.

Arranque mural sobre tela.

150x460 cm.

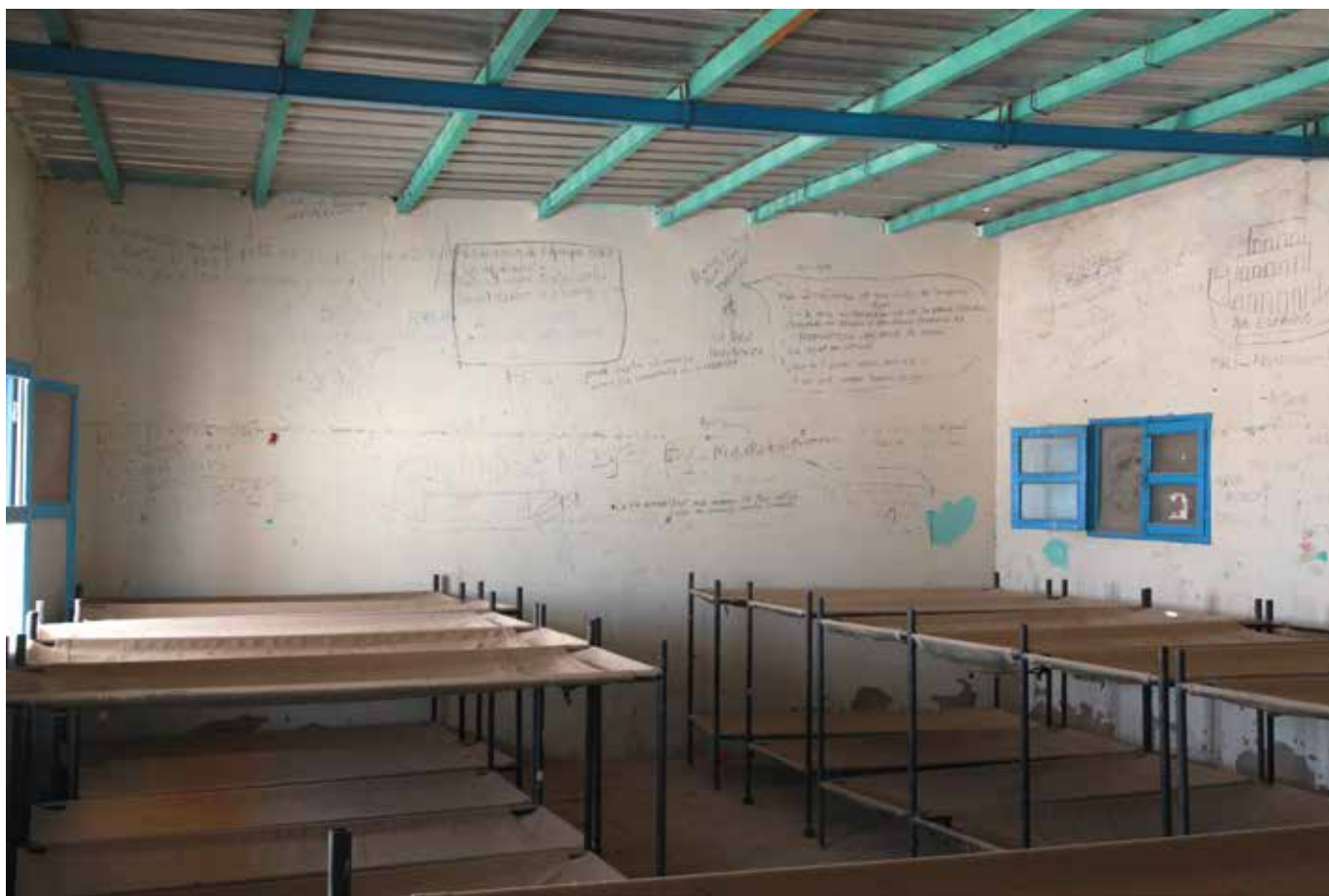
Obra en exposición.



Celda 3-2. Archivo Centro de Retención de Nouadhibou, Mauritania, 2015.

Arranque mural sobre tela.
150x460 cm.

Obra en exposición.



Celda 3. Centro de Retención de Migrantes de Nouadhibou, Mauritania. 2015. Documentación de proceso.

TAXIO ARDANAZ

(Pamplona, 1978)

Licenciado en Bellas Artes por la Universidad del País Vasco. Vive y trabaja en Bilbao. Taxio Ardanaz trabaja en torno a la idea de monumento como tótem del conflicto, como elemento que permanece, lo recuerda y lo lega, no libre de reinterpretaciones ni de posibles conflictos futuros. Así, ha ido configurando una dinámica de acción y definiendo un cuerpo de trabajo que, basado en la pintura, nunca ha renunciado al componente instalativo de esta, situándose permanentemente en la duda de a qué disciplina adscribirse como artista. La pintura se muestra entonces como medio, pero la importancia del relato justifica cualquier injerencia de lo escultórico y lo audiovisual para abordar ese acercamiento al monumento mediante el análisis de lo plástico y lo político, siempre desde una óptica muy personal y en ocasiones codificada.

Ha expuesto individualmente en Madrid: Tabacalera Promoción del Arte (2017), Galería Raquel Ponce (2013), RMS El espacio (2011); Bilbao: Galería Carreras Múgica (2017), Gio Bat (2015), Sala Rekalde (2014); La Habana: Artista X Artista (2016); Ciudad de México: Ateneo Español de México (2012), AN Studio (2011); y Pamplona: Polvorín de la Ciudadela (2008). Entre otras exposiciones colectivas, destaca su participación en «Entornos Próximos 2008», Artium, Vitoria.

En los últimos años ha recibido diferentes becas de residencia como Academia de España en Roma (2019); Moving Artists en el Kurdistán iraquí (2018); Artista X Artista en La Habana (2016); Kunsthau Bregenz, Austria (2014); Oficina de Arte en Ciudad de México (2012) o Beca Goazen Txinara, en MA Studio en Beijing (2009).

Me gusta pensar que la pintura de Taxio Ardanaz responde a los prerrequisitos de alguna modalidad renovada de aquel realismo utópico, donde una sucesión de imágenes pictóricas, fragmentos de expresionismo, realismo y constructivismo (paisajes, y objetos, personas, figuras y emblemas, trazos, formas y colores) configuran una totalidad en una visión de paralaje donde todos estos elementos parecen hackeados o distorsionados de su contexto original. El relato aquí es fragmentario, y se completa en la articulación narrativa de los elementos. La herencia de los estilos artísticos, esta síntesis entre realismo y abstracción, composición y expresión, recuerda igualmente a no pocos estilos pictóricos de post-guerra nacidos de tiempos convulsos y que cristalizan en el uso público de una pintura mural o un relieve. Esta pintura abandona ahora el formato del lienzo (lo que en las relaciones arte y política era visto como burgués) pero tampoco ocupa directamente el muro. Más bien se presenta en papeles que muestran una disposición hacia la instalación y el montaje directo en la sala de exposiciones. Este montaje constitutivo se apropia de los mejores fragmentos y construye otros contextos a partir de ellos. Nace así un pensamiento pictórico de frontera, en los cruces de camino y bifurcaciones. Este realismo utópico nos habla, nos susurra, *sotto voce*, que la esperanza no es condena sino liberación.

No menos importante aquí son las condiciones necesarias de existencia. Para esta pintura pasa por la extrema reducción de toda ostentación y simulacro efectista (tanto en el sentido ilusionista como de sublimación). No es tanto modestia como despojamiento material, como si cierta

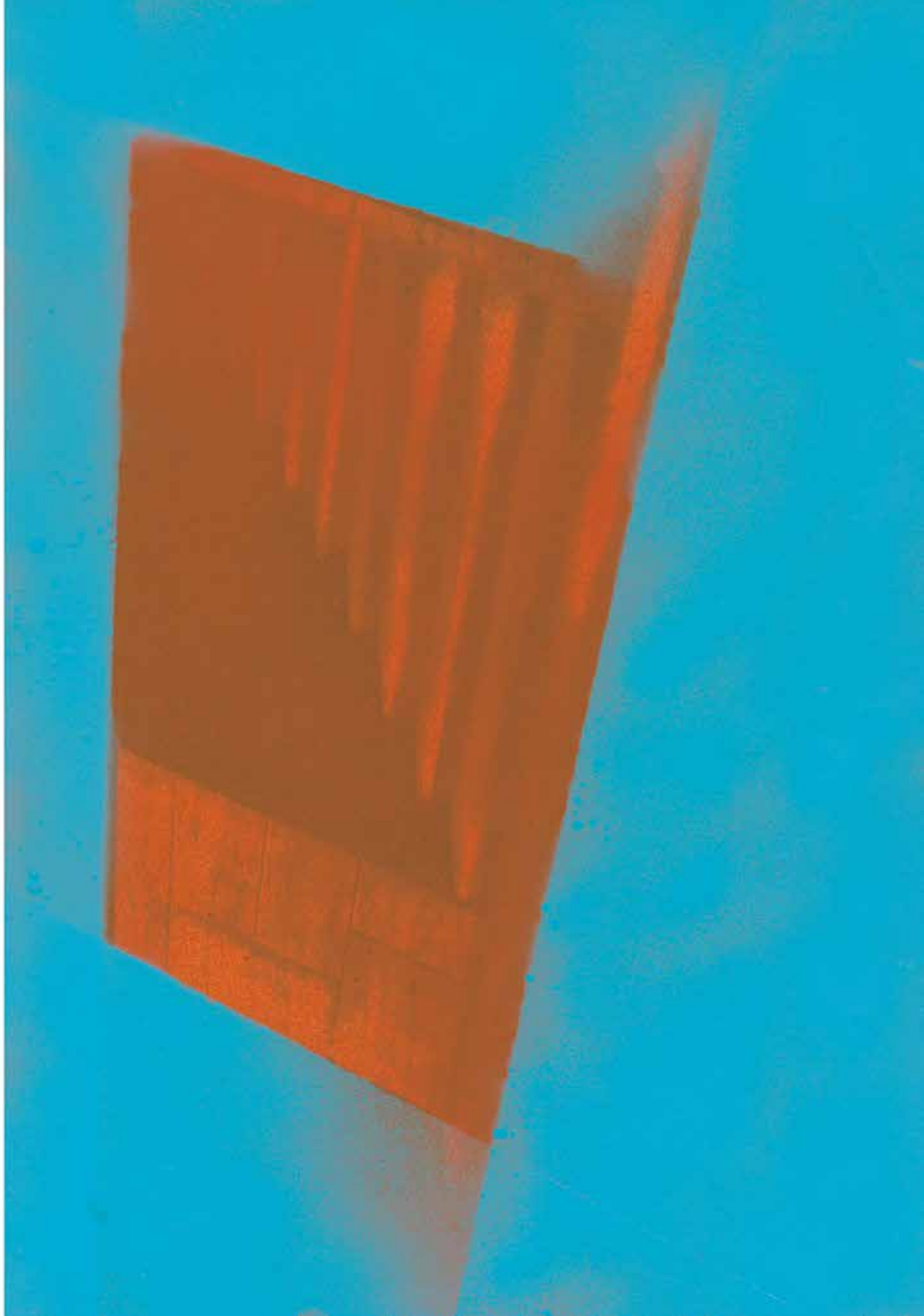




pobreza fuera necesaria para la sustancia misma de la pintura y su componente alegórico y simbólico de las formas y colores que lo habitan. Hay una crudeza en estas imágenes incrementada por el hecho de que la pintura misma se presenta como materia y no se subsume en la representación o en el virtuosismo disciplinar. Esta pintura es inmanente y materialista (que no matérica).

Fragmento del texto *Causa y pintura*, de Peio Aguirre. Incluido en el catálogo de la exposición «Taxio Ardanaz. Causa», Tabacalera Promoción del Arte, Madrid, 2017.

Sin título, 2019.
Spray sobre papel.
21x29 cm.





Causa, 2017.
Acrílico y spray sobre papel.
150x400 cm.
Obra en exposición.

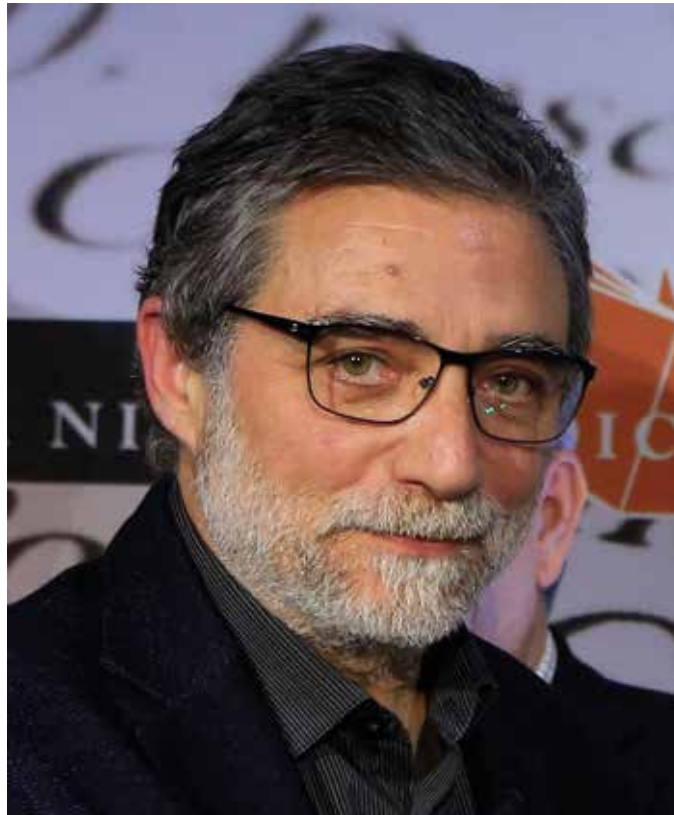


VÍCTOR JAENADA

(Barcelona, 1977)

En 1994 ingresa en la escuela de arte Llotja en la especialidad de pintura mural y de caballete, donde recibe una formación tradicional. Como complemento, en 2001, se incorporará a la Facultad de Bellas Artes de Barcelona, allí profundizará en la pintura y el dibujo, además de coquetear con otros medios; es becado el cuarto año en la Universidad de Granada. Después de licenciarse, y ya en Barcelona de nuevo, transforma un local abandonado del extrarradio en su vivienda-estudio, en este lugar de grandes dimensiones se establecerá cinco años y creará sus primeras instalaciones-murales. En 2013 amplía sus proyectos multidisciplinares como residente en el centro de producción Hangar. Al finalizar la residencia, entre los años 2015 y 2019, instalará su estudio dentro de la Galería Balaguer, lo que le permitirá, además de continuar con su práctica pictórica habitual, realizar sus primeras exposiciones-obra. Ha mostrado su trabajo en centros de arte como el MNAC, el Casal Solleric, el Centro Párraga, o la Fundación Antoni Tàpies. Además, periódicamente, aparece en proyectos, tanto individuales como colectivos, en espacios independientes, en galerías, y ferias. Algunas de sus obras forman parte de colecciones como los archivos del MACBA, o la colección DKV, entre otras. Actualmente vive y trabaja en Hospitalet de Llobregat.

El sentido de la vida es la clave para entender mi trabajo. Esta pulsión siempre la encontramos latente en mis obras bajo capas de apariencia más superficial. Entonces, los trabajos se nos suelen presentar con un aire radical y apresurado, pero más allá del primer golpe de vista, se nos revelan como estructuras sólidas y perversas. Desde lo íntimo y personal, y en ocasiones también desde lo popular y/o la actualidad, se tratan los grandes temas universales y atemporales. Me considero pintor por encima de todo, aunque también me siento muy a gusto en otros lenguajes artísticos, y siempre me encuentro en continua experimentación. No tengo nada delante, y cuanto menos tiempo me queda de vida, más precipito mi ritmo artístico y más trato de concentrarlo. Mi producción reciente va en dos direcciones formales distintas. Las exposiciones-obra, que son proyectos grandes, abiertos y orgánicos para lugares específicos. Y las pinturas de gran formato, de carácter más estable, introspectivo y profundo.



Jaume Plensa

V

S.



Cristino de Vera



El 2 de diciembre de 2016 me rompí cuatro costillas en una caída. Casi muero. El cuadro no lo pinté por eso, pero ahora lo pongo todo junto.



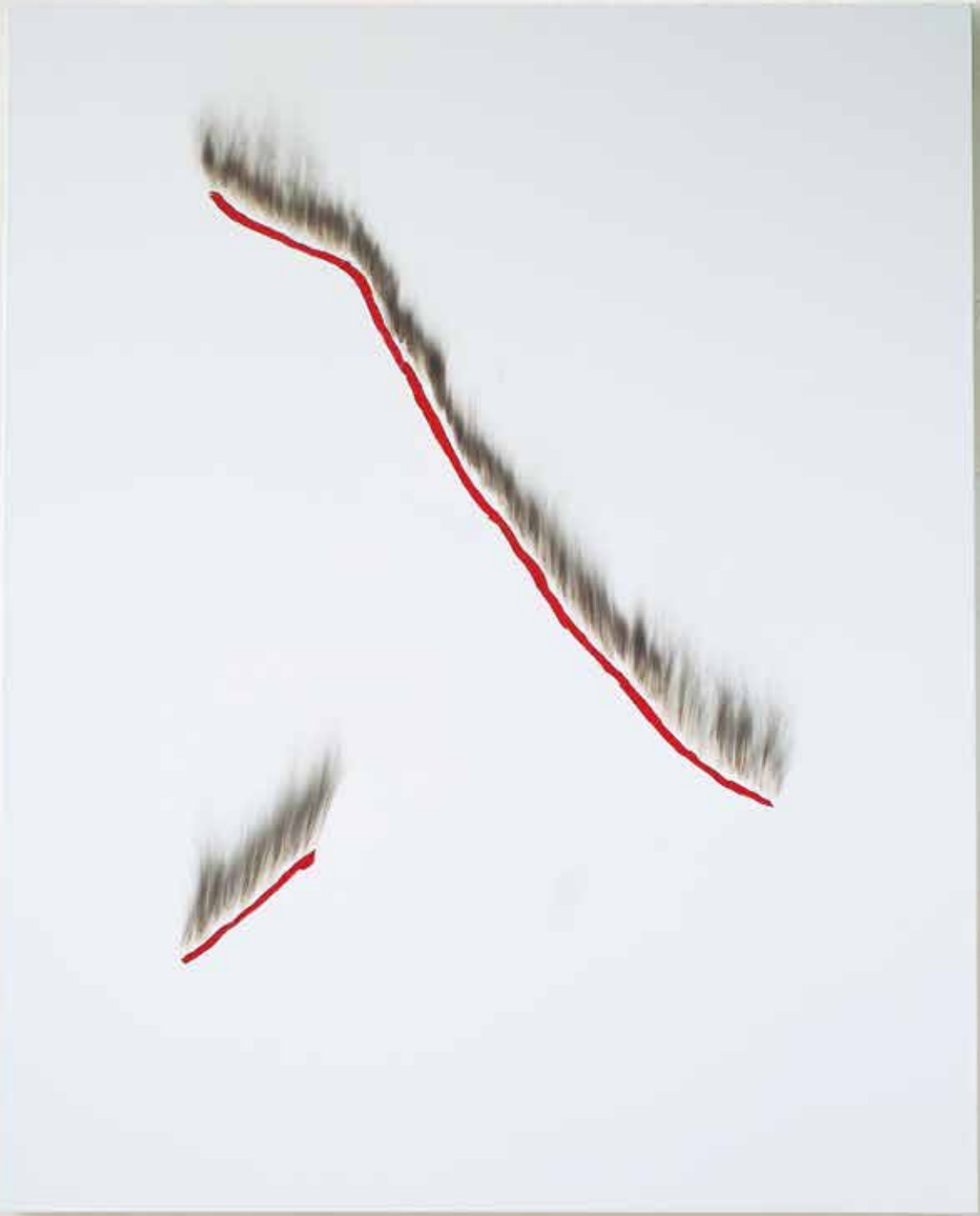
*Costillas, 2018.
Óleo y mechero sobre tela.
195x130 cm.
Obra en exposición.*







Caballo o Malamente, 2018.
Óleo y mechero sobre tela.
162x130 cm.
Obra en exposición.



CASI
HAGO
UNA
EXPO
EN LA

Marlboro

UGH

DE NEW YORK

0/200/2

EN

RE

0

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

El copyright de las imágenes corresponde a los y las artistas a excepción de las indicadas a continuación:

ANA H. DEL AMO

Fernando Paramio Alamillo

DIEGO DELAS

Leonor Serrano Rivas

ELENA ALONSO

Almudena Cisneros y Rodrigo

Loureiro (pp. 105, 107, 108)

Paco Gómez (p. 106)

FERNANDO GARCÍA

Misha Bies Golas

IRMA ÁLVAREZ-LAVIADA

Jorge Yeregui

JOSÉ DÍAZ

Almudena Cisneros y Rodrigo

Loureiro

JUAN LÓPEZ

mataderomadrid (p. 155)

JULIA SPÍNOLA

Luis Asín (pp. 162, 163)

LAIA ESTRUCH

Pere Pratdesaba (p. 169)

MARC VIVES

Catarina Costa

Lluís Tudela

Marina Saenz de Pablo

Davis Hornback

MIREN DOIZ

David Silva (p. 203)

Pedro Albornoz (p. 204)

NURIA FUSTER

Nick Ash (pp. 227, 228)

TAXIO ARDANAZ

Dani Mera (pp. 242, 243)

VÍCTOR JAENADA

Pedro Eurrutia

LA CUESTIÓN ES IR TIRANDO

Proyecto organizado por la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID) y Acción Cultural Española (AC/E)

Centro Cultural de España en México
7 de febrero – 23 de mayo 2020

Alain Urrutia
Alex Reynolds
Ana H. del Amo
Antonio Ballester Moreno
Belén Rodríguez
Carlos Maciá
Damián Uceda
Diego Delas
Elena Alonso
Fermín Jiménez Landa
Fernando García
Irene Grau
Irma Álvarez-Laviada
José Díaz
Juan López
Julia Spínola
Laia Estruch
Leonor Serrano Rivas
Marc Vives
Miguel Ángel Tornero
Miren Doiz
Misha Bies Golas
Nacho Martín Silva
Nuria Fuster
Patricia Gómez & María Jesús González
Taxio Ardanaz
Víctor Jaenada

EXPOSICIÓN

Comisario
Ángel Calvo Ulloa

Coordinación
Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID)
Elvira Cámara
Álvaro Callejo
Alejandro Romero

Acción Cultural Española (AC/E)
Susana Urraca

Diseño del proyecto
Priscila Clementti Collado

Montaje
Equipo de montaje del Centro Cultural de España en México

Transporte
Inteart. Integral Art and Development

Seguros
AXA ART
(Correduría de seguros Aon)

PUBLICACIÓN

Edita
Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID)

Autores
Aimar Arriola
Ángel Calvo Ulloa
Juan Canela
Lara García Díaz

Diseño
Priscila Clementti Collado

Corrección
Alfonso Palacios

Coordinación Editorial
Ángel Calvo Ulloa

Impresión y encuadernación
Punto Verde Arte en Gráficas

Distribución
La Fábrica

Catálogo General de Publicaciones Oficiales:
<https://publicacionesoficiales.boe.es>

ISBN
(La Fábrica): 978-84-17769-40-6
(AECID): 978-84-8347-186-9

NIPO en papel: 109-19-096-7
NIPO en línea: 109-19-107-4
Depósito Legal: M-35038-2019

© De esta edición: AECID.

© De los textos, los autores.

© De las obras, los artistas.

© Ana H. del Amo, Belén Rodríguez González, Irene Grau, Irma Álvarez Laviada, Miguel Ángel Tornero, Nuria Fuster, VEGAP, Madrid, 2019.

Todos los derechos reservados.
No está permitida la reproducción total o parcial de la obra ni su tratamiento o transmisión por cualquier medio o método, electrónico o mecánico, sin la autorización previa y escrita del editor.

Agradecimientos

Miguel Utray

Rodrigo García

Eva Bañuelos

Javier Rodríguez Lara

Marta Rincón

Ana Fernández-Cervera

Mayté Valencia

Bianca Ugarte

Jesús Oyamburu

Olga Vázquez

Roberto Varela

Galería Marta Cervera

Galería Maisterravalbuena

Galería Heinrich Ehrhardt

Galería F2

Galería Casado Santapau

Galería L21

Manuela Moscoso

Sandra Cinto

Ateliê Fidalga

Carolina Cordeiro

Arturo Hernández Alcázar

Paola Bragado

Alberte Maceira

Javier Velázquez Cabrero

Alba Cacheda

LA FABRICA



9 788417 769406