



Muestra de Artes Visuales 2009

injuve



Muestra de Artes Visuales

CREACIÓN injuve

EXPOSICIÓN
2009



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE IGUALDAD

MINISTERIO
DE ASUNTOS EXTERIORES
Y DE COOPERACIÓN

injuve 

Muestra de Artes Visuales



Director General del Instituto de la Juventud

Gabriel Alconchel Morales

Directora de la División de Programas

Isabel Vives Duarte

Jurado

PRESIDENTA

Anunciación Fariñas

Jefa del Área de Iniciativas INJUVE

VOCALES

José Luis Brea

Profesor de Teoría del Arte y Estética. Univ. Carlos III

Beatriz Herráez Diéguez

Comisaria. C.C. Montehermoso

Pablo Juliá Juliá

Director del Centro Andaluz de la Fotografía y de la Imagen

María Pallier

Directora de "Metrópolis" - TVE 2

SECRETARIA

Mercedes Cabrerizo

Instituto de la Juventud

Exposición

ORGANIZACIÓN

División de Programas.

Instituto de la Juventud

COMISARIO

Kamen Nedev

DISEÑO Y MONTAJE

Top

Catálogo

IMAGEN Y DISEÑO

Carrió/Sánchez/Lacasta

MAQUETACIÓN

Grafismo/Javier Sierra

TRADUCCIÓN

Babel, S.L.

© de los textos e imágenes: sus autores

NIPO 802-09-032-2



Instituto de la Juventud

José Ortega y Gasset, 71

28006 - Madrid

T. 91 363 78 12

informacioninjuve@migualdad.es

www.injuve.migualdad.es

CREACIÓN **injuve**

Muestra de Artes Visuales

Exposición 2009

10.09.09 → 4.10.09

Círculo de Bellas Artes

ÍNDICE

Presentación	
Gabriel Alconchel Morales	6
Director General del Instituto de la Juventud	
Antoni Nicolau	9
Director de Relaciones Culturales y Científicas.AECID	
La negación del grado cero, o un arte para una crisis	
Kamen Nedev	10
Comisario de la exposición	
Obra realizada	
Premios	
Ion Arregui	18
Ana García-Pineda	28
Paloma Polo	38
Accésits	
Sae Aparicio	46
Nerea Goicoechea	56
Daniel Jacoby	66
Daniel Llaría	76
Blanca Nieto	86
Maya Watanabe	96
Seleccionados exposición	
Pilar Álvarez	110
Raúl Hidalgo	120
Álvaro Icaza	130
Fermín Jiménez Landa	140
Cristina Llanos	148
Daniel Silvo	158
TXP (Todo por la Praxis)	168
Oriol Vilanova	178
Proyectos	
Bongore	190
Usoa Fullaondo	200
Ali Hanoon	210
Oliver Laxe	218
Ismael Teira	228
English texts	239

PRESENTACIÓN

Presentar una nueva edición de la Muestra de Artes Visuales, la número veinticuatro este año, significa seguir confirmando el respaldo y el apoyo continuado en el tiempo que el Instituto de la Juventud presta a la creación joven en España desde hace décadas, y que hace de los Premios Injuve para la Creación Joven un referente imprescindible en los ámbitos artísticos del país para seguir la incorporación generacional de nuevos creadores. Razones son éstas, más que suficientes, por las que resulta muy gratificante presentar esta Muestra que, junto a otras manifestaciones musicales, escénicas y literarias, forma parte del programa de Creación Injuve 2009.

La exposición, está compuesta por las obras de un buen número de artistas que han sido destacados por un jurado formado por José Luis Brea, Beatriz Herráez, Pablo Juliá Juliá y María Pallier, todos ellos especialistas en las tendencias más actuales del arte contemporáneo, y a quienes desde esta presentación queremos agradecer su profesionalidad, entusiasmo y dedicación en unas intensas sesiones de trabajo debidas al volumen, la calidad y la variedad de propuestas reseñadas en los dossiers presentados.

También y por los mismos motivos de profesionalidad, entusiasmo y dedicación, hacemos extensivo el agradecimiento a Kamen Nedev, comisario de la Muestra e interlocutor infatigable de los artistas.

Las obras en formato audiovisual de Ana García-Pineda, Paloma Polo, Daniel Jacoby, Daniel Llaría, Maya Watanabe, Pilar Álvarez, Álvaro Icaza, Daniel Silvo, la fotografía de Nerea Goicoechea, los dibujos de Sae Aparicio, las acuarelas de Cristina Llanos y las instalaciones de Ion Arregui, Blanca Nieto y Fermín Jiménez conviven y se interrelacionan con la documentación de intervenciones realizadas en otros espacios TXP, y la obra textual de Oriol Vilanova, mientras Raúl Hidalgo interrelaciona los elementos de la exposición: objeto, espacio e Institución.

Una exposición en la que la mirada de los artistas revela el interés, entre otros, por las aproximaciones de carácter antropológico; el convencimiento de la capacidad pedagógica del arte; el juego de los opuestos que la convención ha establecido como contradictorios: realidad-ficción, objetivo-subjetivo; o el conflicto entre la esfera de la intimidad y la imagen pública del ser humano. Una variedad de temáticas y soluciones formales, que cobra presencia de nuevo en los Proyectos de Bongore, Ali Hanoon, Oliver Laxe, Usoa Fullaondo e Ismael Teira.

Así pues, un año más, las obras de un total de veintidós artistas testimonian las formas de expresión plástica y audiovisual en que se manifiesta la práctica artística de nuestros creadores más jóvenes, a todos ellos el deseo del reconocimiento de su trabajo junto con nuestra felicitación. La difusión de sus trabajos se realiza gracias a la estrecha colaboración del Círculo de Bellas Artes de Madrid, que acoge la exposición en la Sala Picasso, y a la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo – AECID, que prestará una especial contribución impulsando su proyección internacional. A ambas Instituciones, nuestro más sincero agradecimiento por su implicación en el apoyo a los jóvenes creadores y al programa de Creación Injuve 2009.

Gabriel Alconchel Morales

Director General
del Instituto de la Juventud
Ministerio de Igualdad

La Dirección de Relaciones Culturales y Científicas de AECID colabora un año más con los Premios Creación Injuve. Es éste un proyecto que, asentado en la calidad de las propuestas seleccionadas, supone un reconocimiento e impulso a la joven creación y al proceso de revocación y enriquecimiento de los lenguajes artísticos.

Desde la importancia y el valor que tanto Injuve como AECID otorgan al desarrollo de las capacidades de la juventud, nace este proyecto común, plasmado en la itinerancia de esta Muestra de Artes Visuales por la Red de Centros Culturales y las Representaciones en el exterior. Así, además de difundir la obra de los artistas, esta colaboración impulsa la creación de redes y promueve intercambios y sinergias entre los premiados Injuve y las comunidades artísticas de otros contextos culturales.

Quisiera manifestar mi más sincero agradecimiento a Injuve y mi enhorabuena a los artistas premiados, con el deseo de que esta colaboración pueda prolongarse en el tiempo.

Antoni Nicolau

Director de Relaciones Culturales
y Científicas
Ministerio de Asuntos Exteriores
y de Cooperación

La negación del grado cero, o un arte para una crisis

En el año 1998, el Critical Art Ensemble sorprendía a propios y extraños con un inusitado proyecto de arte público para la ciudad inglesa de Sheffield: *The International Campaign for Free Alcohol and Tobacco for the Unemployed*¹. El factor sorpresa venía desencadenado, por un lado, por lo mucho que difería este proyecto de lo que se venía a esperar de un colectivo de artistas y activistas que, hasta aquel momento, se habían distinguido por su rigurosa y afilada investigación en las intersecciones entre el arte, la tecnología, y el poder. Pero lo que presentaron en Sheffield parecía algo muy poco tecnológico, y, sobre todo, muy poco riguroso: decidieron dedicar el presupuesto de producción en adquirir grandes cantidades de cerveza y tabaco y poner una caseta frente a la oficina de desempleo de la plaza principal de la ciudad, ofreciendo alcohol y tabaco gratuitos para los parados que salían de allí. Más sorprendentes resultaban las reflexiones que articularon a partir de esta iniciativa. Por supuesto, aquel proyecto no operaba en una sola dirección, y a la aparente burla con los servicios de prestación social se sumaba la creación de una situación de producción social de espacio público.²

Pero había algo más. "Los servicios de prestación por desempleo en Occidente tienden a formular un 'grado cero' de la existencia del ser humano a través de una formulación de unas 'necesidades básicas' para la supervivencia del ser humano", argumentaba Steve Kurtz del C.A.E. "Estas 'necesidades básicas' tienden a excluir cualquier elemento de disfrute y placer - y nosotros creemos que el placer también es una necesidad básica del ser humano."³

Saco a colación este proyecto porque esta última reflexión me ha estado acompañando estos últimos años, y, a través de una ligera extrapolación, esta negación de un "grado cero" de la existencia del sujeto me ha permitido entender y apreciar el papel social del entramado de los Servicios Públicos de Cultura en el contexto del llamado Estado del Bienestar: un servicio público que no fomenta la cultura como un elemento de ocio o una especie de decorado de fondo para la vida, sino una formulación que postula la cultura como una dimensión esencial de la producción de tejido social.⁴

Estas reflexiones, a riesgo de parecer "verdades de Perogrullo", cobran una relevancia fundamental en el momento de crisis financiera global que estamos atravesando, un momento y un contexto en el que tanto el gasto público en cultura como los inminentes e inevitables recortes presupuestarios a las que, de alguna manera, ya está siendo objeto, dan a entender claramente que tanto la opinión pública como la clase dirigente entienden estas dotaciones como un gasto innecesario y superfluo.⁵

El seguir a diario las apariciones y el impacto, así como las reacciones que suscitan el ámbito cultural y las políticas culturales en los medios de comunicación no dejan de darme una cierta sensación de fracaso. Si bien es cierto que durante los últimos años 70 y la década de los 80 el papel de artistas y críticos era mucho más permeable al tono general de las políticas culturales oficiales⁶, para la generación de productores culturales que tomamos nuestro primer contacto con el ámbito profesional a finales de los 90 las prerrogativas eran otras; se rechazaba, de cabeza, el formalismo y el esencialismo nacionalista de la década anterior; se ponía el énfasis en el papel social tanto de artistas como de instituciones y políticas culturales; mirar hacia los últimos diez años de actividad cultural y sus resultados en el ámbito social más amplio de la actualidad se hace, así, un ejercicio duro.

Pero por supuesto que ningún contexto, por crítico que sea, tiene consecuencias unidimensionales, y nada más lejos de mis intenciones que emplear estas líneas para incrementar el tono sombrío y apocalíptico que los medios de comunicación están sembrando entre la población. Por supuesto que ha habido y habrá otras miradas, más optimistas, sobre el estado actual del ámbito de la cultura. Quizás el principal, o, digamos, el hegemónico, sea la derivada del notorio *Creative Industries Mapping Document*, publicado por el Departamento de Cultura en 1999, cuyo objetivo era medir la contribución de las industrias culturales a la economía del Reino Unido e identificar las oportunidades y amenazas a las que se enfrentaban.⁷ Como tal, dicho informe no sólo supone un reconocimiento de las industrias culturales como un factor con una contribución decisiva en la economía nacional, sino que también representa el momento en el que las políticas culturales estatales (en este caso, estamos hablando del Reino Unido, pero la sombra del informe ha sido alargada) se hace consciente del papel privilegiado de la producción cultural en el contexto de una Europa post-industrial y post-fordista, en el que las puntas de lanza de las economías domésticas se ven inevitablemente volcadas a la producción de capital simbólico.⁸

Si antes he empleado el término "hegemónico" ha sido porque la ideología de las *creative industries* ha tenido un efecto fulminante tanto en las políticas como en los mercados culturales en Europa.⁹ Por una parte, ha generado un inusitado optimismo entre la clase política cara a la eficacia electoral del capital simbólico asociado a la producción de cultura contemporánea, lo cual se ha traducido en una mayor atención y unas mayores dotaciones para la cultura contemporánea - y, también, en una nueva verticalidad en las relaciones entre administraciones públicas e instituciones culturales.¹⁰ Por el otro, ha servido para dinamizar el ámbito de las nuevas empresas culturales, para las cuales, por supuesto, la misma noción de "crisis" viene a implicar una posibilidad de cambio y transformación. (Aquí se hace evidente que nuestro vocabulario empieza a escasear. Al margen de cómo decidamos referirnos al actual estado de la economía, cualquier persona vinculada al ámbito del arte contemporáneo sabe que la "crisis" es parte indisoluble de la producción artística.)

Con todo, es evidente que estamos hablando de un nuevo escenario social y político para la cultura contemporánea, y unas nuevas relaciones de producción en este ámbito. Quizás el principal factor de conflicto aquí sea el que el horizonte trazado por la ideología de las nuevas políticas culturales está muy lejos de la noción de servicio público de cultura con la que he arrancado estas reflexiones - más bien, se trata de una ideología que no admite más acceso a la cultura que el que pasa por el consumo y el ocio. No nos engañemos - este nuevo escenario es un escenario de conflicto y de (re)negociación permanente de las relaciones de producción.¹¹

Estas reflexiones - y sobre todo el último énfasis en relaciones de producción - se me han hecho inevitables a la hora de abordar la Muestra de Artes Visuales del Instituto de la Juventud de este año. Ya desde sus inicios, allá por 1985, la Muestra se ha distinguido por un planteamiento de inicio que ha evitado caer tanto en la retórica asistencial como en el clientelismo que habitualmente empaña las relaciones entre productores culturales e instituciones públicas - y el momento que estamos atravesando quizás sea una buena ocasión para poder repensar las relaciones de producción entre institución y productores culturales.

Por otro lado, poco o nada de lo presente en la Muestra de este año se podría resumir fácilmente bajo los habituales epígrafes de arte "joven" o "emergente". Tanto la calidad, como la capacidad y madurez crítica de las obras seleccionadas hacen pensar, más bien, que lo único de lo que carecen estos artistas es de suficiente visibilidad, presencia, y capital simbólico en el ámbito profesional. En este sentido, considero que la manera más adecuada de acercarse a la Muestra de este año es verla como una especie de instantánea, una mirada momentánea hacia un conjunto de productores, metodologías, inquietudes, tácticas y modos de acercamiento que nos proporcionan unos indicios de cómo se están posicionando los productores culturales de hoy en día cara al incierto futuro inmediato.

No dejo de sentir una cierta inquietud al pensar en el esfuerzo que tendrán que realizar estos artistas para dar con su lugar en la sociedad en los difíciles años que se nos avecinan. Pero, al mismo tiempo, tampoco puedo evitar recuperar un cierto optimismo y de observar las trayectorias de los artistas en la Muestra de este año como actos de rechazo del "grado cero", como un conjunto de potencialidad - como nuevas posibilidades de definir las relaciones de producción de la cultura contemporánea.

Kamen Nedev

Este texto está bajo una Licencia Reconocimiento-Sin obras derivadas 3.0 España de Creative Commons.

Referencias

1. "Campaña internacional por el alcohol y tabaco gratuitos para los parados". Ver la sección "Tactical Media" en <http://www.critical-art.net>. (Recuperado el 15/07/2009).
2. Que mucho me temo que, hoy en día, y salvando unas pequeñas distancias, quedaría enmarcado dentro de lo que la opinión pública española conoce como un *botellón*.
3. *Ibid.*
4. Véase Ribalta, J., (ed.), "Servicio público. Conversaciones sobre financiación pública y arte contemporáneo", Ed. Universidad de Salamanca, 1998.
5. Entre grandes y costosos desvelos nocturnos municipales y verdaderas "masacres" presupuestarias, resulta realmente difícil elegir un único ejemplo ilustrativo de este estado de cosas. Quizás el más adecuado y más reciente sea la retórica con la que se defendió la eliminación de la Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid el pasado mes de abril de 2009. Aunque la reforma realmente no suponía ningún recorte presupuestario, sino un re-ordenamiento administrativo, Esperanza Aguirre lo anunció como una "medida de austeridad" (ver "Aguirre suprime la Consejería de Cultura, Deportes y Turismo como medida de ahorro", *El País*, 29/04/2009). Todo ello, claro, a sabiendas de que esta retórica era la que mejor aceptación recibiría por parte del electorado.
6. Pocos críticos han sabido analizar las políticas culturales de la joven democracia española de los primeros ochenta como Jorge Lius Marzo. Véase su reciente texto "El concepto de la ciudadanía como motor de la política artística española", o "Las políticas culturales en el Estado Español", disponibles en línea en <http://soymenos.net>. (Recuperado el 17 de junio de 2009).
7. El documento está disponible en http://www.culture.gov.uk/reference_library/publications/4632.aspx/ (Recuperado el 10 de marzo de 2009).
8. Aquí se hace necesario detenerse un momento y señalar el amplio y muy importante campo de producción intelectual que aborda la condición post-fordista y la producción inmaterial desde una perspectiva más crítica y menos pragmática. Las fuentes y puntos de referencia son muchos, pero quizás el punto de partida más inmediato sea "El 'ciclo' de la producción inmaterial", de Maurizio Lazzarato, publicado en castellano en el N°4/5 de la revista *Contrapoder* (invierno de 2001).
9. Si bien ninguna institución española ha hecho el esfuerzo por preparar un informe de características similares ajustado al ámbito nacional, sí es cierto que el ámbito institucional ha sido muy rápido a la hora de adoptar la retórica de las creative industries. Afortunadamente, no todo pende de las actuaciones de ministerios e instituciones, y hay una presencia suficiente de "unidades móviles inteligentes" que están abordando esta situación. Aquí se hace necesario dirigir a la lectora a la "Biblioteca" de Y Productions (<http://www.ypsite.net/biblio.php>), sobre todo a los más recientes documentos "La receta de la Industria Creativa como motor de desarrollo y sus contradicciones", y "Nuevas economías de la cultura, Parte 1. Tensiones entre lo económico y lo cultural en las industrias creativas".
10. Para ejemplos de este nuevo escenario para las relaciones institucionales, véase "La Diputación cesa a la directora de la sala Rekalde por desafiar a Josune Ariztondo", (*El Correo Vasco*, 15 de abril de 2009), y "Granada se queda sin José Guerrero" (*El País*, 8 de mayo de 2009). Una búsqueda más detenida por las hemerotecas revelará situaciones similares en la práctica totalidad de centros de arte contemporáneo en el Estado Español.
11. La evidencia más visible de la existencia de "otras voces" en este conflicto se puede constatar a través del "Manifiesto de Cultura de Base", Barcelona (http://www.culturadatabase.net/manifesto/manifiesto_cdb.html, recuperado el 2 de febrero de 2009), y el "Manifiesto de los Agentes Artísticos Independientes de Madrid" (<http://www.geifco.org/actionart/actionart02/grupos/01-manifestacion/entidades/madrid/index.htm>, recuperado el 15 de noviembre de 2008).

Premios

Ion Arregui

Ana García-Pineda

Paloma Polo



Ion Arregui



Bapatean. 2008
Plancha de fibra de vidrio. 240x120 cm.
Espacio Abisal.



Bapatean. 2008
Despieze de fibra de vidrio para "Elminius modestus".
Espacio Abisal.

Esta pieza surge del desarrollo formal de unos ideales y también del deseo de asumir y evidenciar sus inevitables prejuicios. Empieza a materializarse siguiendo un desarrollo ideológico que paradójicamente resulta absurdo para la práctica. Está basada en los lanzacohetes que se emplean en los chupinazos de las fiestas y está adaptada a la lucha de calle y de barricadas. Esta diseñada para lanzar cohetes y proteger al lanzador. Además, tiene una pata para regular la inclinación del lanzamiento y un orificio circular permite encender la mecha sin que el brazo sea expuesto.

En esta variante del trabajo se han planteado cuatro versiones. El diseño del objeto es básicamente el mismo en los cuatro casos, aunque tienen pequeñas diferencias, como por ejemplo, el tipo de pata o el sistema de mecanización. Aparte de estas pequeñas variaciones, es el tratamiento del metal en cada una de ellas lo que diferencia las cuatro series. Estos cuatro prototipos han sido construidos, uno con metal galvanizado, otro es de hierro sin tratamiento, otro esta pavonado y cerrando la serie el de acero inoxidable.



Lanza-cohetes 2007

3 versiones. 150x33 cm. Inclinado 120 cm. profundidad.



Las botellas inflamables (posteriormente denominadas “cócteles molotov”) se inventaron en la Guerra Civil española en la versión botijo o cántaro lleno de gasolina, e incluso se llegó a normalizar su fabricación llegando a tener el estatus de arma oficial dentro del ejército.

Debido al problema de las connotaciones que origina el reconstruir un objeto del pasado, y también porque las botellas durante la contienda llegaron a producirse en serie, considero más interesante para el trabajo un tratamiento y formalización procesual, más que resolutiva. Por ejemplo, profundizando en diseños posibles y valorando y priorizando el proceso de búsqueda creando así un cuerpo de “soluciones posibles”. Un cuerpo más abstracto que seguramente generará nuevas necesidades.



Botellas; Sesión primera. 2009

Herramientas para manipular el vidrio.

Botellas manipuladas en el horno de enfriamiento.

En un principio los motivos surgen para suplantar necesidades ya existentes y, a su misma vez, un desarrollo más introvertido de los elementos que lo componen puede llegar a generar nuevas necesidades.

Mientras tanto, esa dinámica puede llevar a un punto que en un principio se pretendía evitar, teniendo así que valorar ese "cuerpo" en términos de identidad más que en sus pretensiones artísticas. En ese caso la "ecuación" planteada no difiere de su resolución, sino de su propia textualidad, y entonces el problema es insertado dentro de una ecuación mayor.



Ion Arregui Aguirrezabala

San Sebastian, 1982

Licenciado en Bellas Artes. Universidad del País Vasco. Bilbao.

Exposiciones individuales

2009 *fondol; Estimas, variaciones y contradicciones románticas* en el Centro Cultural Montehermoso dentro del programa "Arte e investigación 09". Vitoria. > **2008** *Bapatean*. Espacio Abisal. Bilbao. > **2007** *Kea*. Exposición del Colectivo ATOMA. Arteleku. San Sebastián.

Exposiciones colectivas

2009 *Generación 2009*. La casa encendida. Madrid. > Centro del Carmen. Valencia. > La Capella. Barcelona. **2008** *Gure Artea 2008*. Grupo Atoma. Sala Rekalde. Bilbao. > **2008** *Aptitud para las armas*. Sala Amadís. Madrid. > **2007** *Muestra Injuve*. Circulo de Bellas Artes. Madrid. > **2007** *XLII certamen de artistas noveles*. Sala de exposiciones Koldo Mitxelena. San Sebastian.

Premios y Becas

2009 Premio *Generación 2009* Caja Madrid. > **2008** *Beca ARTE E INVESTIGACIÓN: Montehermoso 08* > **2007** Primer premio en el XLII certamen de artistas noveles de Guipuzcoa > Seleccionado en el programa *Estancias 2007* promovido por Injuve. > Seleccionado *Muestra Injuve 2007*. > **2006** Proyecto *Kea* seleccionado y subvencionado por "Madrid procesos" Trabajo de grupo. Nombre del grupo ATOMA. Grupo compuesto por Martin Ferran, Aitor Bengoetxea y Ion Arregi > Beca de la Diputación de Guipuzcoa para la creación artística por el proyecto *Elminius modestus* > **2002** Beca Erasmus en la Academia de Arte de Sofia.

Contacto

+ 34 658 758 422
bixkorg@hotmail.com

INVENTAR
A UN SER
QUE TE
OBLIGA A
HACER LO
QUE QUIERES



GUARDAR
TUS LEGAÑAS, PELOS,
UÑAS, PADRASTRAS,
PELEJOS, BABAS,
COSTRAS Y MOCOS
PARA CONSTRUIR
OTRO SER HUMANO

MÁQUINA PARA ESTAR
SIEMPRE DESPIERTO
Y DORMIR SÓLO
CUANDO HAYAS MUERTO.

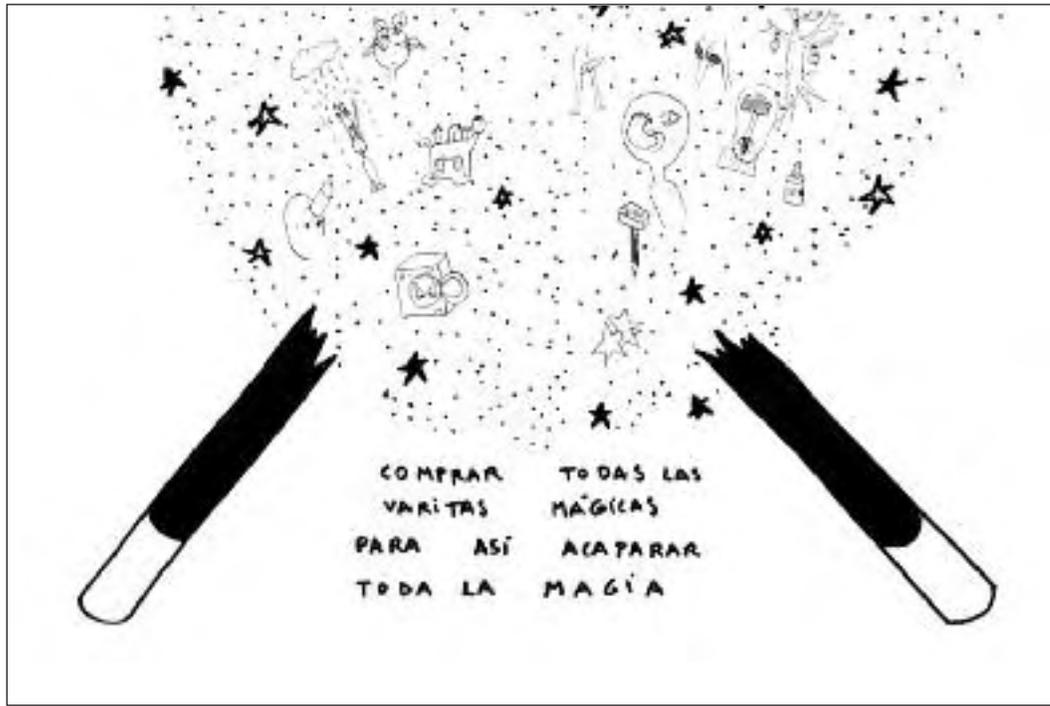


CONVERTIR
LOS ÁTOMOS
EN PURPURINA

FORRAR
A MIS
AMANTES
CON
TU PIEL

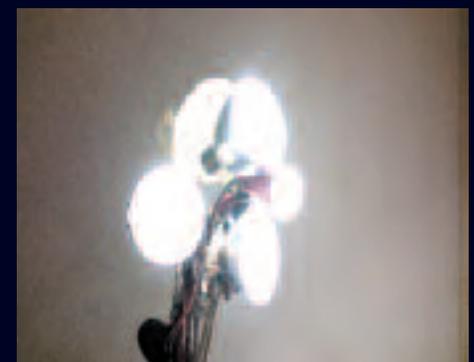
Máquinas y Maquinaciones. 2008

Instalación de 158 dibujos. Medidas variables.
Publicación 21x15 cm, 148 páginas.



Máquinas y Maquinaciones. 2008

Instalación de 158 dibujos. Medidas variables.
Publicación 21x15 cm, 148 páginas.



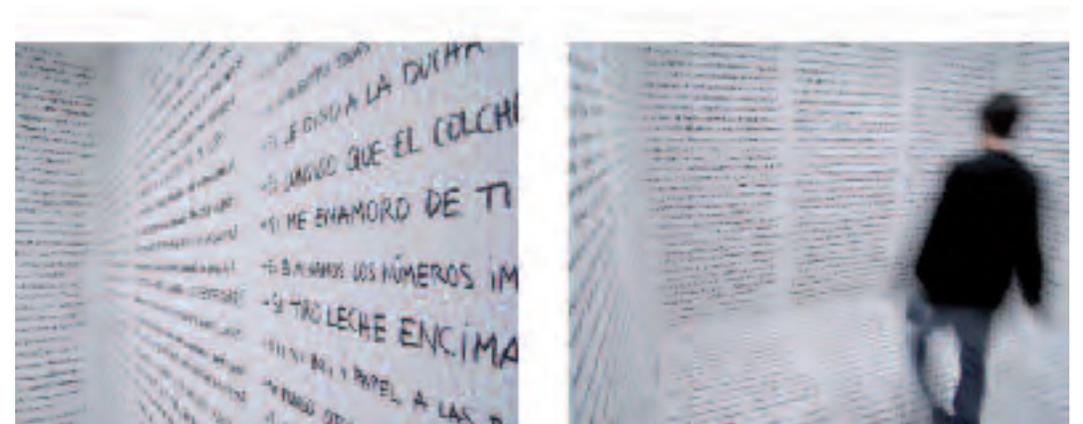
Observaciones
(de la serie Encontrar la verdad). 2009

Video digital. HD 16:9, color.
10' 47"



Máquina de venganza. 2008

Pétalos pares.
Medidas variables.



1000 veces sí. 2008

Instalación
Medidas variables.

Mi trabajo parte de una constatación: vivimos en el mundo de Alanis Morissette. Nos sobran las cucharas cuando lo que necesitamos es un cuchillo. Mis proyectos van precisamente de conseguir esos cuchillos. Como sea. Los busco, los construyo o finjo que los estoy viendo. A veces incluso aprieto muy fuerte con la cuchara hasta que por presión acabe cortando. Y así poder llamarla cuchillo.

Trazo planes, monto estrategias e investigo para entender el mundo y salvarlo. Y claro, fracaso. Y el fracaso está siempre en mis planes. Se trata precisamente de cagarla e intentar algo sabiendo que no lo voy a conseguir. No por el placer de equivocarme sino por la urgencia de que lo imposible sea cierto. Un optimismo sin fundamentos. Algo que va de contradicciones que conviven tranquilamente tomándose un café con leche y pasta. La mala hostia charlando con la inocencia, el drama sentadito junto al humor, la realidad y la ficción en ese gran momento de mirarse al espejo y descubrir que son la misma persona. Todo bastante utópico, un poquito chalado pero casi todo el rato en serio.



Ana García-Pineda

Sabadell (Barcelona), 1982

Postgrado en Comisariado. Goldsmiths College, Londres.

Licenciatura en Bellas Artes. Universidad de Barcelona.

Exposiciones individuales

2008 *Romperlo todo y que haga tiroriro, Ciclo Obsessions*, Museu Abelló, Mollet del Vallès. > **2007** *Salvar el Mundo*, Sala Soler i Palet, Terrassa. > **2006** *La Més Guay de Valls*, Capella de Sant Roc, Tarragona. > *Soy mariquita*, ciclo OUTLET, Aparador Espacio Cultural Caja Madrid, Barcelona. > **2005** *ananaesana*, Sala d'Art Jove de la Generalitat, Barcelona.

Exposiciones colectivas (selección)

2009 *Recursos Propis*, Bòlit Museu d'Art de Girona. > **2008** *FRàGIL, Le Carré* - Musée Bonnat, Bayona. > *Exposia08* Biental Poesía Experimental de Euskadi, LaÚnicaPuertaalalzquierda, Bilbao. > *45 Certamen Internacional de Artes Plásticas*, Museo de Pollença, Pollença. > *24 horas. Nit Hangar*, Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona. > *BCN Producció'08*, La Capella, Barcelona. > **2007** *Nit hangar-Tunnel of Love*, Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona. > *I will not throw rocks*, Form & Content Space, Londres. > **2006** *Sense títol 06*, Facultat de Belles Arts, Barcelona. > *MICA*, Museu Miquel Casablanques, Barcelona. > *CMYK. Un proyecto de exposiciones latentes*, Can Felipa, Barcelona. > *toP_06*, La Escocesa, Barcelona. > **2006** *La ilusión del pirata*, Centre Cívic Sant Andreu, Barcelona. > **2005** *No somos nadie*, Centre Cívic Sant Andreu, Barcelona. > *Identidades invisibles*, Can Felipa, Barcelona.

Pases de video (selección)

2008 *Cosmopolitan Barcelona*, Dia Art Foundation, Nueva York. > *Vidíoteque* (dentro del proyecto Calypso), Sala Rekalde, Bilbao. > *Component de quotidianeitat*, Espacio Movistar, Barcelona. > *Frágil*, Video Europa, Espai Ubú, Barcelona. > **2006** *Who I am and what I want...* y otros videos sobre yo y los otros, Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona. > *Off Loop*, La Massana, Barcelona. > **2004** *FIAV'04* (Festival d'Images Artistiques Vidéo), Centre Culturel Français, Milán.

Premios y Becas

2009 Residente en HANGAR > **2008** Beca Artes Visuales de Olot, Ajuntament d'Olot. > Beca Guasch Coranty, Fundació Guasch Coranty, Barcelona. > Premio Proyecto de Creación, Sala d'Art Jove de la Generalitat, Barcelona. > Beca Bcn Producció'08, La Capella-Institut de Cultura de Barcelona. > **2007** Beca para la producción de un proyecto de comisariado, Espacio Abisal, Bilbao. > **2006** Beca Incubadora Proyecto de Creación Artística, Ajuntament d'Olot. > Beca de colaboración de la Facultat de Belles Arts de Barcelona. > **2004** Beca Erasmus en Universität der Kunste, Berlín. > Beca cesión de taller. La Nau, Centre de Producció Artística, Sabadell.

Contacto

+ 34 687 846 208
garciapineda.ana@gmail.com
ananaesana.blogspot.com
www.garcia-pineda.net



Paloma Polo



← **Sin Título.** 2008

Instalación, happening. Dimensiones variables.
Instalación en espacio público. Amsterdam.



The Eclipse. 2008

Video, 13', loop.

The Build Up. 2008 →

Video, 9' 44", loop.



Un énfasis elíptico.

“There are some aspects of human life that can only be faithfully represented through poetry” (Sculpting in Time). Estas palabras de Andrei Tarkovsky, publicadas apenas unos meses antes de su muerte en 1986 suenan hoy como fuera de época. Tal vez, abrumado por la insistencia del cine en perseguir el modelo narrativo clásico y por entregarse a la pura acción, el cineasta reaccionara así en defensa de otro cine. Un cine que principalmente se ocupara de la vida y que lo hiciera a través de la poesía, entendida ésta no como género literario sino como “an awareness of the world, a particular way of relating to reality”, insiste Tarkovsky. También suenan como antiguos, aunque últimamente muy recurrentes, los llamados del mundo del arte a recuperar viejas categorías estéticas como la fascinación, incluso la belleza. Quizá la hegemonía de la frialdad auratizada, en el imperio de las artes de concepto, sea responsable de que esta dimensión poética descrita por Tarkovsky anduviere últimamente como arrinconada, silenciada. Al menos esa ha sido la explicación que nos han dado ciertos historiadores. Sin embargo, es una explicación que no satisface a nadie y que no puede ser más errónea porque, a excepción de ciertos episodios analíticos y basados en la tautología, las claves de la fascinación han permanecido inamovibles del espacio literario o artístico ya que conforman su propia estructura.

Quizá lo que ocurre es que hemos atravesado un período de desinterés literario en el arte, cuya principal consecuencia ha sido un abordaje masivo a la vez que torpe de esta fascinación hasta convertirla en una figura hueca. Otra hipótesis, compatible con la primera, es que de repente hayamos fijado un canon para el período conceptual al que ya no es posible rebatir. Tal canon podría haber tomado las críticas originarias del conceptual hacia el sistema comercial del arte y hacia el perfil romántico del artista, para hiperbolizarlas hasta convertirlas en dogma. Esta segunda hipótesis explicaría, por ejemplo, que se despache, en ocasiones, el paso del conceptual a los post-conceptualismos periféricos, asimilando esta expansión con la reconquista de la subjetividad, de la experiencia individual, de lo sensible, etcétera. Una explicación perversa, además de simplista, que erradica la posibilidad misma de hallar modelos alternativos de subjetividad en el arte de concepto, así como de su capacidad de fascinación, y sólo lo explica en términos negativos; es decir, de lo que no posee o de lo que censura. Lo que, a todas luces, y a pesar del carácter rígido de alguno de sus integrantes, no se corresponde con la realidad y la complejidad del fenómeno conceptual.

El asunto es que, desde una perspectiva más amplia, estas distinciones son estériles. Porque, sirva a nuestros intereses clasificatorios o no, nuestra cultura visual se resuelve en términos de simultaneidad e incertidumbre. Y sus atributos son tan dinámicos como intercambiables. De hecho, reconocer esto hoy es poco menos que no decir nada. Porque ya en 1970 Roland Barthes escribía que más allá de los sentidos de la comunicación y de la significación, que eran intencionales y pertenecen a una especie de léxico general, existe un tercer sentido, el sentido obtuso cuya naturaleza es mucho más esquiva y penetrante. Este sentido, decía Barthes, es tan “inquietante como un invitado que se obstina en quedarse sin decir nada en un lugar en que no hace ninguna falta” (“El tercer sentido”, Cahiers du cinéma, 1970). Igualmente, unos quince años antes, a Maurice Blanchot le rondaba la misma idea cuando describía la escritura y el papel del escritor en los siguientes términos: “Escribir es lo interminable, lo incesante (...) El escritor pertenece a un lenguaje que nadie habla, que no se dirige a nadie, que no tiene centro, que no revela nada” (El espacio literario).

Más útil al propósito de este texto, que no es otro que abrir líneas de lectura sobre la obra para video de Paloma Polo, será investigar como es que la artista gestiona esta naturaleza incierta de la escritura visual desde un enfoque que tiene, precisamente, un alto componente analítico. Para ello sugiero un primera parada en el modelo de "Synaesthetic cinema", esa nueva figura del audiovisual contemporáneo que describió Gene Youngblood en los años 1970. Un modelo donde se traspasan las barreras del cine de ficción convencional, el documental y el cinema verité, para instalarse en una especie de fórmula post-estilizada. Es característico del "Synaesthetic cinema", y muy reconocible en el trabajo de Paloma Polo, el abandono de la narración y el montaje como estrategias que organizan el supuesto desorden de la realidad. Como consecuencia de ello, no sólo se elude toda garantía de credibilidad narrativa sino que se despreja la noción misma de "realismo", entendido éste de un modo amplio. Tal es así que la presencia de escenarios, situaciones o personajes que identificamos como habitando un contexto aún narrativo, en ningún momento nos lleva más allá en el campo de la representación. Es decir, nunca nos impelen a desarrollar una conciencia de relato al uso a través de ellos. Esto no significa ausencia de narratividad, sino que ésta no se negocia bajo criterios de correspondencia con una expectativa realista o con una mecánica de escritura predecible.

Podría hablarse, entonces, de una forma de mirada interior en estos trabajos, que en algún caso podría enmarcarse también dentro de una cierta tendencia a la autorreferencialidad. Sin embargo, la cuestión no es tan simple y quizá la noción de escritura textual, que es clave para el pensamiento post-estructuralista defendido, por ejemplo, por la revista *Tel Quel*, sea más aplicable a este caso. Porque la escritura textual nace precisamente como desarrollo y superación de la mera idea de autorreferencialidad del texto que defendían los formalistas rusos y que, en el arte, ejemplificaba la abstracción analítica. Aunque muy influenciados por ella, Derrida o Baudry propusieron en la década de 1960 una noción de texto mucho más radical que la formalista. En ella sugerían: aceptemos, como los formalistas, que la literatura posee una cualidades intrínsecas que disfrutan de ciertas cuotas de independencia respecto de los análisis contenidistas o psicologistas que, a posteriori hacemos de ellos. En otras palabras, consideremos una falta de control del autor y del ambiente sobre los materiales literarios. Pero, subraya Baudry, no confundamos esto con una pura autorreflexividad del texto, o lo que es peor, no lo leamos sólo como expresión concreta de un sistema de pensamiento universal. Consideremos la escritura como textual para darle una dimensión mucho más desprendida y, con ello, subversiva. Sigue Baudry, pensemos en una "escritura sin eje ni centro, superficie creadora de un nuevo espacio de dimensiones, sin sentido exterior a ella, acausal, colectiva, perversa y no vinculada a la ley de la verdad" (citado en Asensi, M: *Los años salvajes de la teoría*). Se trata, en definitiva, de reconocer tan erróneo un enfoque que identifique la narración con un registro ordenado de la realidad como otro enfoque que la entienda como la proyección visual de un pensamiento abstracto. Todo lo contrario, el pensamiento es ya un texto escrito. De modo que la narración, si es que ha de aparecer, ya no se plegará a otro afecto que el que siente por ella misma.

La narración, y su expresión tradicional, el montaje, son conceptos en revisión. Lo que redundo, de manera trascendental en la manera en que el espacio y el tiempo se gestionan ahora. En este sentido, Youngblood es tajante: "Synaesthetic cinema is a space-time continuum. It is neither subjective, objective, nor nonobjective, but rather all of these combined, that is to say, extra-objective" (*Expanded cinema*, 1970). No se trata sólo, aunque esta ya de por sí es toda una revolución, de un desplazamiento del punto de vista, sino que nos encontramos ante un verdadero quiebro de las coordenadas espacio-tiempo. Estos dos hechos aniquilan de un plumazo otros valores aún mas sustanciales en

la construcción del relato audiovisual, como el sentido de causalidad que antes proveía la certeza de que los hechos se nos presentaban en el orden que correspondía a una conciencia teleológica de la realidad (y cuando no era así, contábamos con mecanismos narrativos tan reconocibles como el flash-back para mantener ese sentido causa-efecto aun cuando los hechos no se presentaran en una secuencia lineal). El tiempo en estos videos aparece sostenido por un hilván argumental, que en algunas ocasiones se expresa como una conversación en voice-over y otras en una especie de desarrollo "natural" de un acontecimiento. Sin embargo, el modo en que este tiempo trabaja, a pesar de su apariencia diegética, no tiene nada de verosímil. Es como el sentido obtuso: discontinuo, indiferente a la historia y al sentido obvio. El tiempo aquí se podría identificar con un movimiento de oscilación. Sin llegar a convertirse en mera repetición o en la expresión de un deseo que no desemboca, el tiempo en la obra de Paloma Polo se presenta mediante énfasis elípticos, diría Barthes.

Igualmente, los rigores de la localización espacial se desintegran ahora. De manera que la pertinencia del espacio, su rango dentro de la narración así como su carga significativa se trabajan ahora de un modo mucho más abstracto. No sometida la localización a los rigores notariales del realismo, adquiere una condición mucho mas difusa que deriva, en algunos casos, en su aniquilación, pero que en otros constituye el punto origen del relato. Una vez más, se intercambian los esquemas y una localización pasa de ser un mero elemento pasivo al germen a partir del cual todos los demás elementos del audiovisual pueden aparecer. Insisto que no se trata de desprejar el marco. Todo lo contrario, pues la mise en scène es crucial para estas piezas. Lo que ocurre es que ésta no aparece adherida a la acción ni subrayando un determinado asunto. La localización significa. La pieza no se desarrolla en un lugar, la pieza es el lugar.

La idea de lo expansivo que aquí se maneja no alude al desbordamiento, por obsoleto, del cine "clásico" sino que expresa bien un agudo desplazamiento de sus códigos, bien un trasvase adulterado de ciertas fórmulas, bien una aportación de aspectos inéditos. En este sentido, no debemos hablar de una alternativa por oposición sino de un desarrollo explosivo del audiovisual a unos niveles insospechables hasta hace tres décadas. Desde una actitud no excluyente, el trabajo de Paloma Polo naturaliza la trasgresión. De modo que lo más característico en ella es su capacidad para, volviendo a Youngblood, disponer una percepción simultánea de opuestos armónicos. Cuando Youngblood aborda su descripción del modelo en ciernes de cine expandido, obviamente está desarrollando una gramática del mismo y está investigando su estructura de forma análoga a una lingüística, en este caso de la imagen-tiempo. De modo que sus análisis nacen, en gran medida de su obsesión por la escritura cinematográfica, siendo ese el nivel donde se mueven predominantemente. Sin embargo, la magnitud de sus intuiciones es tal que muchas de sus pautas, establecidas en origen para un nivel más "formal", nos han dado la clave para comprender el proceso de la producción audiovisual en un sentido verdaderamente expansivo también. Esta es la razón por la que resulta muy oportuno en este caso, abordar las nociones de simultaneidad y de oposiciones armónicas como elementos clave que van más allá de lo operativo. De modo que sus definiciones bien pudieran alcanzar, extrapoladas a la obra en video de Paloma Polo, la dimensión de categorías que dan sentido al trabajo de un modo integral. Esto nos obliga a trazar varios marcos para esa idea de simultaneidad y de coexistencia que venimos describiendo.

En un primer nivel, la simultaneidad aparece en los materiales con los que trabaja. Podemos observarla, por ejemplo, en el modo como el registro visual coexiste de un modo independiente al sonoro. Sin apreciar una correspondencia realista entre ambos planos, estos construyen una forma de relato abierto pero a la vez profundamente

ensamblado. Parafraseando las palabras de Gilles Deleuze sobre un libro de Roland Barthes, es a la vez disperso, circulando en todas direcciones, y a la vez tan contenido (self contained) como un huevo. Los códigos visual y sonoro se perciben de un modo simultáneo y trabajan como una pieza unitaria, de eso no hay duda, ordenada por una lógica interna. Pero sus contenidos -sin que esto suponga un foco de tensión irresoluble, sino una manera angulosa de tramar la pieza- no siempre se corresponden de un modo evidente.

En un segundo nivel, otro marco de coexistencia se da fuera del plano de la significación. Se trata de la superposición de mundos posibles que aparecen como susceptibles de organizarse sobre el soporte audiovisual en tanto mecanismo de representación. En este sentido, parece pertinente otra nota de Youngblood en la que aclara que es erróneo mantener el esquema tradicional del conocimiento. Según dicho esquema los procesos perceptivos, que trabajaban a un nivel vulgarmente asociado a lo sensorial, constituían un mero balbuceo de saber que no era autorizado hasta que éste se sometía al rigor de los conceptos. Youngblood rompe con esta tradición idealista al afirmar que la percepción es a la vez sensación y conceptualización. En otras palabras, percibir es ya interpretar. Lo que arbitra un marco conceptual óptimo para entender que la insistencia de Polo en superponer planos y maneras de mostrar, así como por reescribir el objeto de la representación, no atañe sólo al campo de la vieja percepción. El que ninguna de estas revisiones opaque a las otras y que nunca se neutralice la potencia de la imagen habla de una forma de mostración que es, en sí misma, un ejercicio de interpretación y una reflexión de amplio espectro que afecta al objeto, al mecanismo y al artifice/usuario como tres patas de una misma tecnología cognitiva. Una tecnología que, al modo foucaultiano, es productora de su saber y autoriza los parámetros desde los que organiza su mundo.

Finalmente, podemos trazar un tercer marco de coexistencia que nos retrotrae de nuevo al tercer sentido barthesiano y cuya definición está íntimamente anudada al marco anterior. Tal marco describiría un tipo de oposición armónica entre ese modo incisivo en que la artista trabaja con los dispositivos de representación y su fijación por mantener un alto coeficiente de indecibilidad para su trabajo. Podríamos expresar esta dualidad como un interés por trabajar de un modo sistemático y muy elaborado con esa condición obtusa de la película que Barthes identificaba con “lo filmico”. Hay, pues, una articulación muy esforzada de un tipo de densidad en la imagen y en la narración que, sencillamente, no puede describirse ni representarse. Es aquí donde hemos de recuperar también el procedimiento de la fascinación. Ya que es este uno de los mecanismos que, precisamente, conducen a este salto de una narración aproximativa a la realidad a otro tipo de narración que construye su propio lenguaje. Y es aquí es donde encajaría también la definición de la poesía de Tarkovsky, dado que sólo ella facilita el acceso a la estructura de la película que está más allá de la comunicación y de la significación; sólo ella puede responder a la pregunta clave barthesiana “¿cómo describir lo que no representa nada?”.

Óscar Fernández López



Paloma Polo Carreño

Madrid, 1983

Licenciada en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid.

Exposiciones individuales

2008 *Imágenes Akeropitas-Imágenes Auráticas*. Centro de Arte Joven de la Comunidad de Madrid. > *The Precarious State*. Skor. Ámsterdam.

Exposiciones colectivas (selección)

2009 *VOLTA*. Basilea. Galería Maisterra Valbuena. > *Offspring 09*. De Ateliers. Amsterdam. > *Arco 09*. ABC. Madrid. > *Explum 09*. Murcia. > **2008** *Uno+Uno*, Multitud. Doméstico 08. Madrid. > Museo de la Fundación Gregorio Prieto. Valdepeñas. > *Instantes de Paisaje*. Centro de Arte y Naturaleza. CDAN. Huesca. > *Sesión Continua*. Muestra colectiva de vídeo. Otro Espacio. Valencia. > *VOLTA*. Basilea. Galería Maisterra Valbuena. > *SWAP*. Barcelona. Galería Maisterra Valbuena. > *Aptitud para las Armas*, Sala Amadís. Injuve. Madrid. > *ARCO 08*. Stand de la Comunidad de Madrid. > **2007** *Estancias Injuve para la Creación Joven*. CEULAJ. Málaga. > *Muestra de Artes Plásticas Injuve*. Círculo de Bellas Artes. Madrid. > *PREVIEW*. Berlin. Galería Maisterra Valbuena. > *Valencia.Art*. Valencia. Galería Maisterra Valbuena. > *Certamen Jóvenes Creadores de la Comunidad de Madrid*. Sala de Exposiciones Albergue Juvenil. Madrid. > Galería Estampa. Exposición colectiva de dibujo. > Premio Joven Artes Plásticas UCM. Jardín Botánico. Madrid. > Concurso de Arte Joven La Latina. Distrito la Latina. Madrid. > **2006** *Futuremap*. The Arts Gallery. University of the Arts of London. Londres. > *Summer Shows. Final Degree Exhibition*. Camberwell College of Arts. Londres.

Premios y Becas

2009 Beca en la residencia de artistas De Ateliers. Ámsterdam. > Arte e Investigación 09. Montehermoso. Vitoria. > Mención de honor en el X Premio ABC de Arte. > Seleccionada en el Festival Internacional ZEMOS 98. > **2008** Premio adquisición en el certamen internacional de arte actual EXPLUM. > Primer premio *Instantes de Paisaje*. Centro de Arte y Naturaleza. CDAN. Huesca. > 2º premio del XVIII Certamen de Dibujo Gregorio Prieto. Valdepeñas. > Beca *Ayudas a la movilidad internacional de creadores*. Matadero. Madrid. > **2007** Premio a Proyecto. Certamen de Artes Visuales Injuve. > Áccesit Certamen Jóvenes Creadores de la Comunidad de Madrid. > **2006** Finalista Premio Joven Artes plásticas. Universidad Complutense de Madrid. > Beca Erasmus en Camberwell College of Art. University of the Arts of London. > **2005** Premio adquisición de obra en el “Certamen de Artes Plásticas” de la UNED. > **2004** Primer premio de pintura en el “II Certamen de Pintura y Escultura de la Facultad de Medicina”. (UCM).

Obra en colecciones

Colección de artes plásticas UNED. Madrid. > Colección de artes plásticas de la Facultad de Medicina. UCM. > Colección CAJA SOL. > Colección PORCELANOSA. > Colección Fundación Gregorio Prieto.

Contacto

+ 34 636 522 740
palomapl@yahoo.es
www.facebook.es

Accésits

Sae Aparicio
Nerea Goicoechea
Daniel Jacoby
Daniel Llaría
Blanca Nieto
Maya Watanabe



Sae Aparicio



Me gusta tener amores platónicos de medio pelo. 2008

Tinta y esmalte dorado sobre papel. 42x29,7 cm.



Cuanto daño han hecho las revistas de interiorismo. 2008

Tinta, rotulador y bolígrafo sobre papel. 42x29,7 cm.



BBQ me & you. 2008
Tinta sobre papel. 75x90 cm.



Sabiduría popular. 2008
Tinta, rotulador y bolígrafo sobre papel. 29,7x21 cm.



Venid cuando querais, os estaré esperando. 2008
Bolígrafo sobre papel. 29,7x21 cm.



Parecía un paraíso tropical, pero me levanté con un riñón de menos. 2008
Bolígrafo, tinta china sobre papel. 15x21 cm.



¡Que paz, que tranquilidad! 2008
Tinta sobre papel. 50x70 cm.

yo dibujo, no tengo porqué aburrir a la gente con textos redactados a posteriori de realizar la obra.



Saelia Aparicio Torinos

Ávila, 1982

Cursando 6º en Facultad de Bellas Artes de Cuenca. Universidad de Castilla-La Mancha.

Exposiciones individuales

2009 *sae*. Diputación Provincial de Cuenca. Cuenca. > **2008** *dejadme en paz hasta que inaugure*. Facultad de Bellas Artes de Cuenca, Cuenca. > **2006** Facultad de Bellas Artes de Cuenca. Cuenca. > Fundación gigante-peréz. Valencia.

Exposiciones colectivas

2009 ARCO, con la galería art nueve. Madrid. > *ingrid myspace*, Palacio de la Virreina. Barcelona. > **2008** *Muestra de artes Mi.Mo.* Albacete. > *Muestra de arte lkas art.* Balsameda. > *nude* Valencia (Para Attua) > *Muestra de Artes Visuales Injuve*. Círculo de Bellas Artes. Madrid. > **2007** *Follow the deer* ECA's sculpture corridor. Edimburgo. > *Come on and see*. Wee red Lounge. Edimburgo. > *möbelzuliefer Zow* (Para decotec printing S.A.) > *nude* Valencia (Para Attua) > **2006** *ayer y mañana, 20 años de Cuenca*. Cuenca.

Premios y Becas

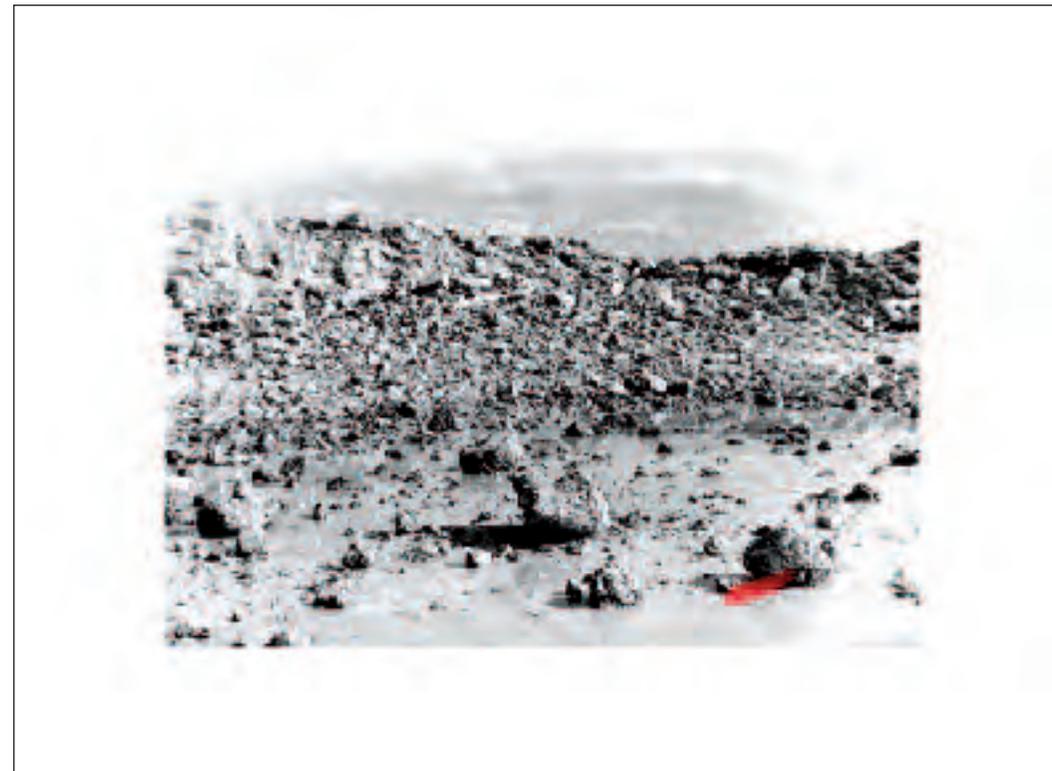
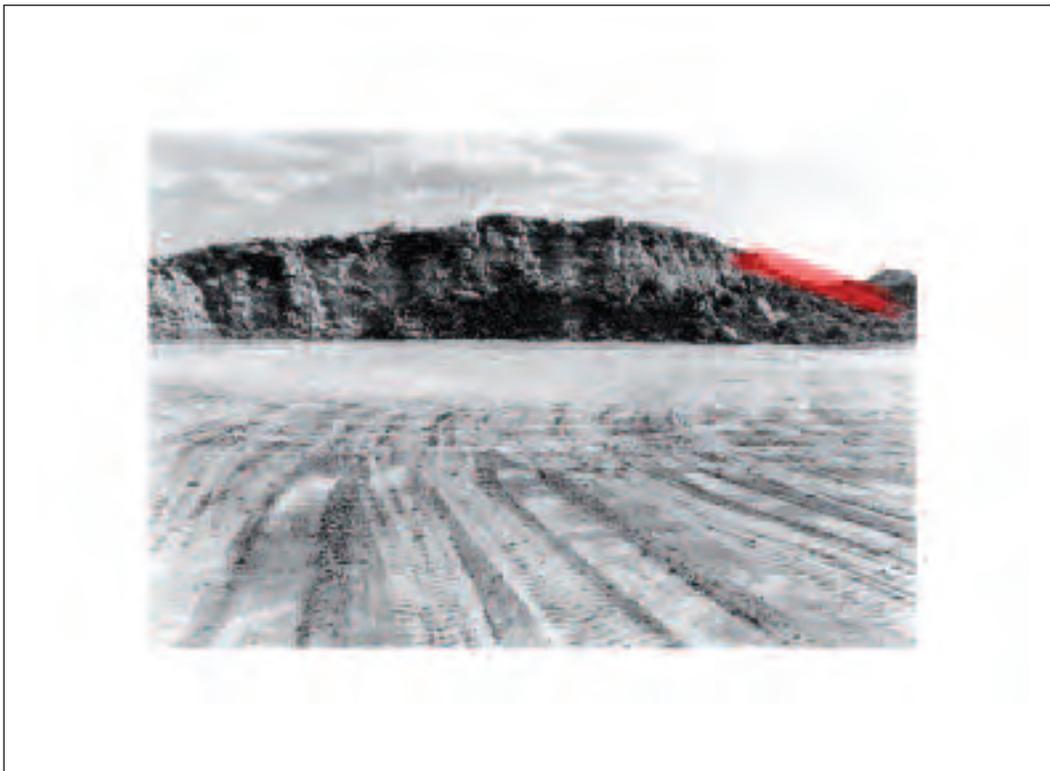
2008 Seleccionada por la Fundación Antonio Pérez, la Diputación de Cuenca y el Departamento de Arte de la UCLM para exponer el proyecto en la Diputación de Cuenca con edición de catálogo. > Seleccionada en Injuve, categoría de Artes Visuales. > **2007** Beca Erasmus en Edimburgo. > **2006** 2º Premio en el certamen de animación *cine joven*. > Obra animada seleccionada en *notodo opel corsa*.

Contacto

+34 685 986 899
saelita@gmail.com
saelia.blogspot.com



Nerea Goicoechea



Este trabajo, en el que continúo trabajando con varias imágenes aun en proceso de postproducción y sin cerrar, bascula de nuevo entre la narratividad del paisaje proyectada por la mirada y la condición caótica de una naturaleza no domesticada e irracional. En él un brochazo rojo mecanizado sin intervención directa manual, sino digitalizado, acompaña cada paisaje.

Tirado a rojo. 2008-2009

Cámara analógica: MINOLTA X-700.

Objetivo fijo: PANAGOR 28 f2,5.

Dimensiones por imagen: 1,45 x 2 m.

Técnica: revelado y positivado analógico y manual; escaneado de la copia y postproducción digital.



Tirado a rojo. 2008-2009

Cámara analógica: MINOLTA X-700.

Objetivo fijo: PANAGOR 28 f2,5.

Dimensiones por imagen: 1,45 x 2 m.

Técnica: revelado y positivado analógico y manual; escaneado de la copia y postproducción digital.



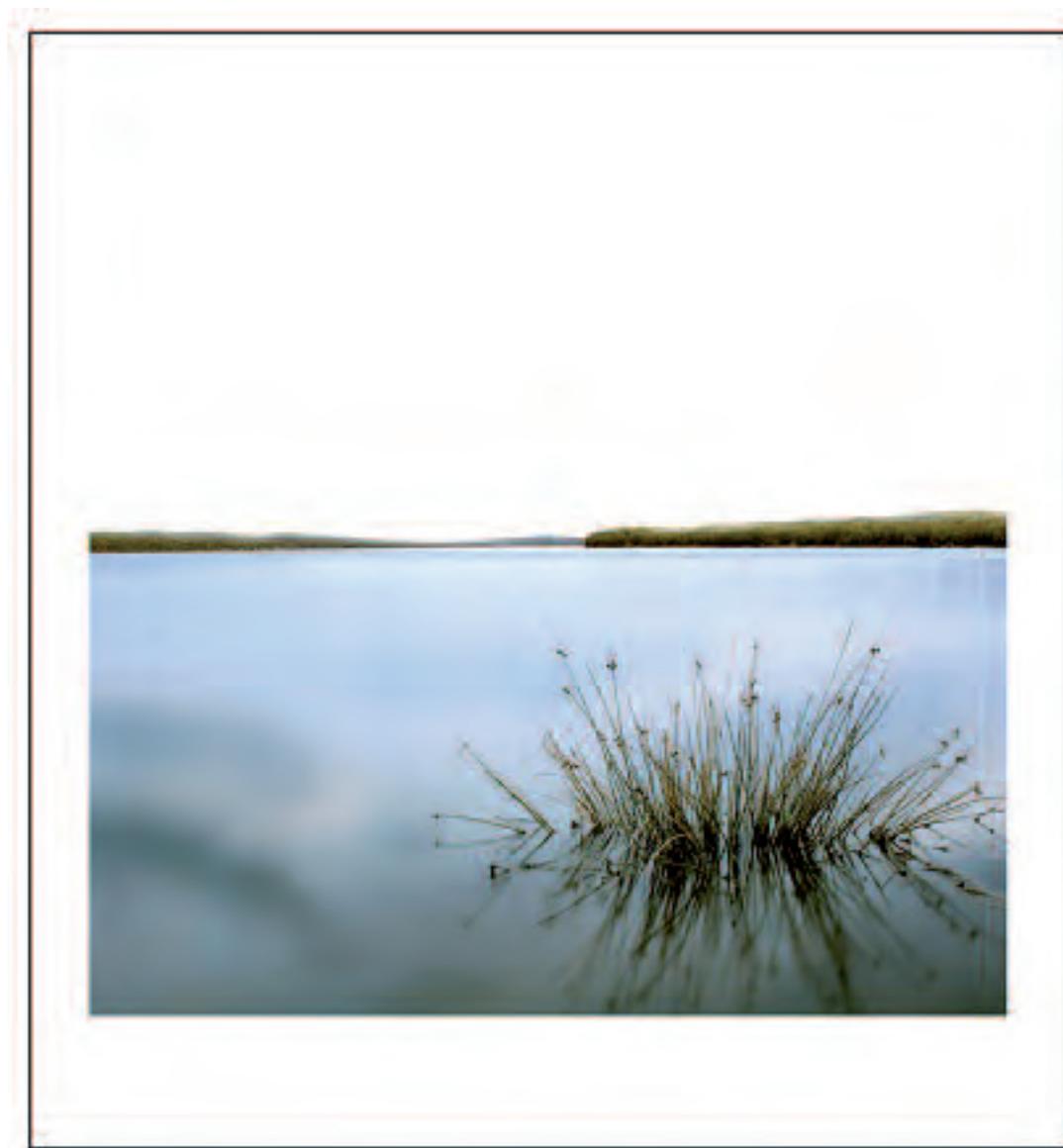
Momentáneos. 2006-2008

Cámara digital: CANON EOS 20.

Objetivo fijo: SIGMA 30 f1,4.

Dimensiones por imagen: 1 x 1m.

Técnica: fotografía directa y post-producción digital.



Estas son algunas imágenes de una serie que introduce el paisaje como elemento de reflexión sobre la culturización de la naturaleza a través de la mirada humana. Una mirada mecanizada (cámara) y racional (humana).

Lo que claramente caracteriza este proyecto son cuatro elementos: la eliminación total o parcial del cielo, el formato cuadrado, la dimensión por imagen en su número más simple, el uno (1 elevado al cuadrado) y la horizontalidad.

Estas ingenuas variables conectan directamente en el imaginario colectivo con otros paisajes ya por nosotros habitados y aun por habitar.

“Un paisaje es una imagen cultural, una forma visual de representar, estructurar o simbolizar lugares” Stephen Daniels y Denis Cosgrove (geógrafos culturales).

Se dice que considerar la historia de la fotografía supone aceptar su nacimiento en un momento en el que se mantiene el concepto romántico de la naturaleza. Sin embargo detrás de la imagen fotográfica existe un consenso entre máquina e intelecto para gobernar sobre las fuerzas irracionales, no comprensibles por el ser humano. Así es como se da una guerra permanente entre la idea de paisaje, sólo posible mediante la representación por ser una construcción mental, y los elementos físicos de la naturaleza, incomprensibles para el intelecto humano.

El trabajo de investigación y producción fotográfica que desarrollo guarda como vínculo el paisaje/naturaleza como objeto de estudio. Las imágenes tienen en común una invitación a la contemplación de lugares vividos pero al mismo tiempo ficcionalizados. En el caso de *Momentáneos*, los cielos han sido eliminados en postproducción digital, mientras que en la serie *Tirado a rojo* una vez positivado el negativo y escaneada la copia se ha añadido en postproducción digital un brochazo rojo. Estas intervenciones no sólo no incomodan una mirada romántica hacia el paisaje sino que refuerzan su estatus. De esta forma añadiendo y eliminando elementos imaginados vamos comprobando el efecto que nos produce en la mirada contemporánea, de una cultura occidental eminentemente visual que ya lo ha visto todo, incluso lo que le queda por ver.



Nerea Goicoechea Fernández de las Heras

Barakaldo (Bizkaia), 1979

Postgrado de Comunicación y Arte.
Facultad de Ciencias de la Información.
Universidad Complutense de Madrid.

Master de Gestión Cultural Teatro, Danza & Música. SGAE & Instituto Complutense de Ciencias Musicales (Madrid). Universidad Complutense de Madrid.

Licenciatura en Humanidades (1997-2002)
Especialidad en Gestión Cultural.

Curso Fotografía Profesional (curso 2002 - 2005) Escuela de Fotografía Flash (Madrid).

Exposiciones colectivas

2009 Exposición colectiva de artes plásticas *Goiart 2008-Ordizia Saria*. Ordizia (Gipuzkoa). > Proyecciones colectivas de fotografía, I, II, III y IV Slideluck Potshow. Madrid. > **2008** Intervención artística *El Minotauro* para Los Artistas del Barrio. > **2007** Exposición colectiva de fotografía *Régénération Paris*, Colegio de España en París. > **2004** Exposición de fotografía *Espacios & Zapatos* para Los Artistas del Barrio. (Proyecto subvencionado por la Unión Europea. > **2002** Exposición colectiva de fotografía (Fotorreportaje) en la Universidad de Navarra.

Contacto

+34 646 364 706
piterpinza@yahoo.com

Autor 4 resume el texto de Autor 3 a un 46,9%:

Enloquecido por novelas de caballería, parte como caballero andante.

Su aventura fracasa, y vuelve a casa para descansar.

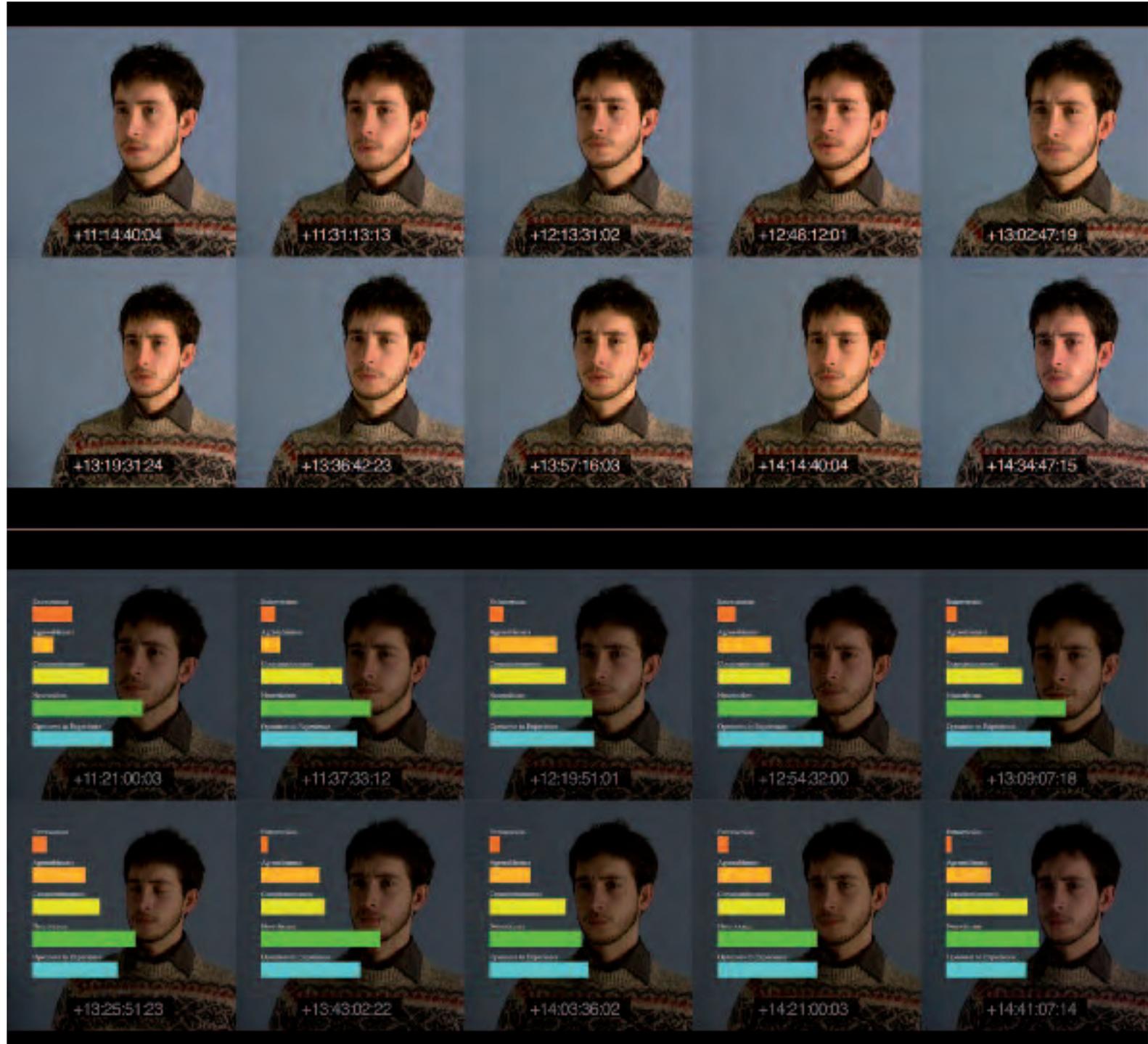
Un libro lo menciona, decide retomar, pero acaba en problemas y se burlan de él.

Cerca al mar es derrotado por otro caballero, retirándose del todo.

Ya cuerdo, escribe su testamento, pero una enfermedad lo mata.

Un conjunto de autores trabaja en cadena, resumiendo cada uno de ellos el resumen del anterior y partiendo el primero de la versión original del libro de Cervantes. Los textos son resumidos a la mitad o menos de palabras, no estando permitida la utilización de nombres propios y sin conocimiento de la procedencia del mismo. La cadena finaliza cuando la longitud del resumen alcanza la cantidad de una única palabra.

Daniel Jacoby



← Resumen a una palabra de Don Quijote de La Mancha en nueve pasos. 2008.

Libro, impresión digital sobre papel, 9 folios, 297x210 mm cada uno.

10 resoluciones consecutivas del test de personalidad IPIP-NEO SF. 2008

Vídeo monocanal, HDV en DVD, audio, color, 8'20"



Caracteres Times New Roman en orden de área ocupada. 2008

Vinilo sobre pared, 20x1.000 cm.



Las portadas de 4 de los principales diarios de España (*El Mundo*, *El País*, *El Periódico de Catalunya* y *La Vanguardia*) son analizadas mediante una aplicación que calcula la frecuencia con la que aparecen los 64 colores predominantes de ésta. El programa genera con esta información un gráfico de pastel que ilustra el porcentaje de cada color. Se someten a este proceso las portadas de todos los días de enero de 2008 (a excepción del 1 de enero, que no se imprime periódico), de manera que resultan 120 gráficos, cada uno de ellos identificado con el nombre del diario, la fecha y el titular principal.

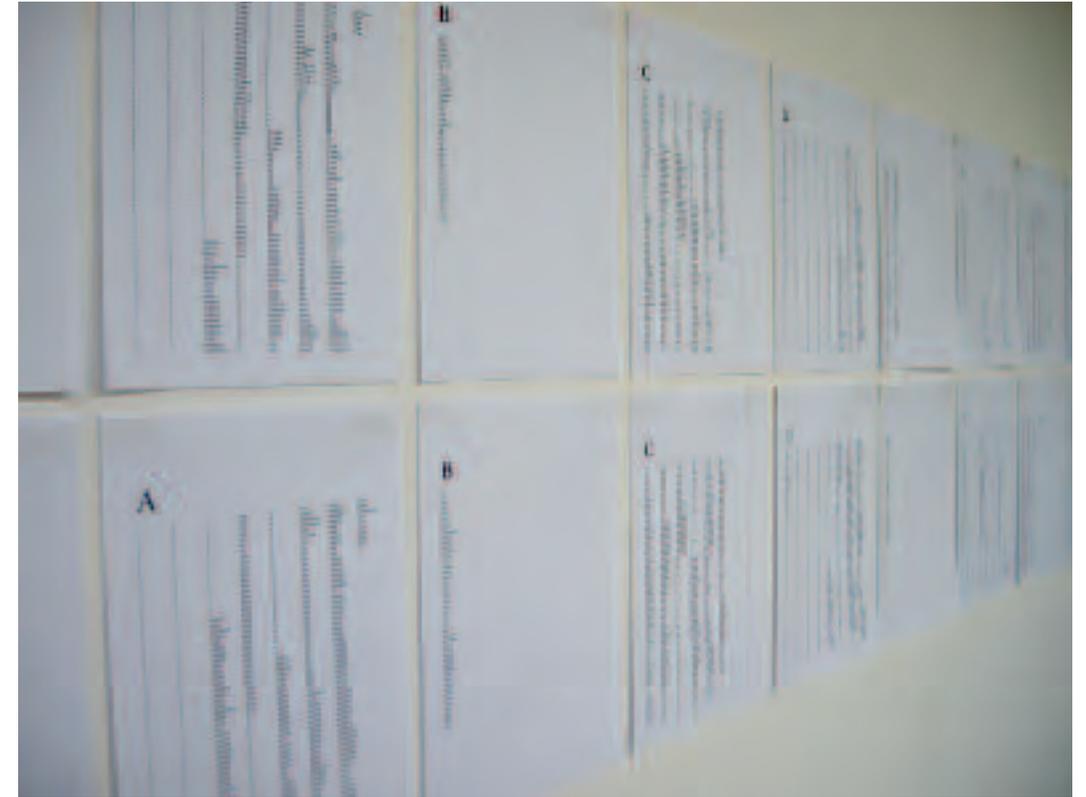
Frecuencia cromática en prensa escrita española de enero de 2008. 2008

Impresión digital sobre papel, 120 páginas, Din A4.

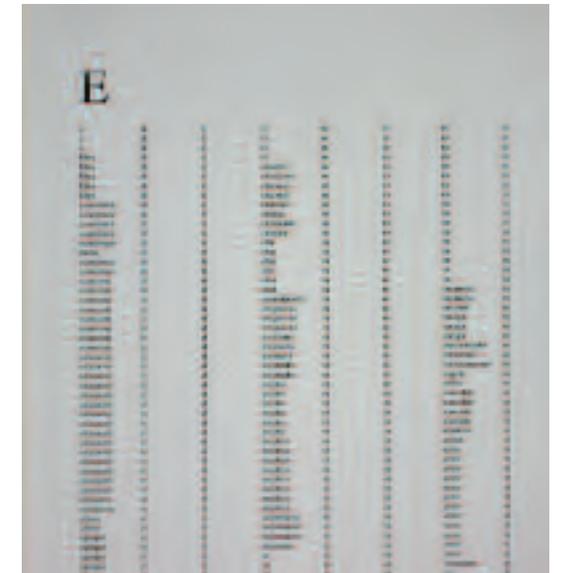


Pronóstico del tiempo para el 20 de febrero en los próximos 100 años. 2009

Impresión digital sobre vinilo transparente. Medidas variables.



La transcripción del primer debate electoral entre los candidatos del PP y el PSOE, llevado a cabo el día 25 de febrero de 2008, es reescrita en orden alfabético. Las palabras de Rajoy y las de Zapatero son, en primer lugar, separadas, luego ordenadas alfabéticamente y por último agrupadas por letra inicial. Las palabras repetidas son incluidas en el listado tantas veces como son pronunciadas.



Primer debate electoral entre Mariano Rajoy y José Luis Rodríguez Zapatero en orden alfabético. 2008

Impresión digital sobre papel, 58 páginas, Din A4.

Dice el determinismo que todo acontecimiento, incluyendo el pensamiento humano y las acciones, está causalmente determinado por la irrompible cadena causa-consecuencia. Sin embargo, la incapacidad del ser humano de tomar en cuenta las infinitas variables que entran en juego, hace que esto se quede en la teoría, dando lugar a una propiedad que me supera en todos sus sentidos: *la subjetividad*.

Mi forma de enfrentarla es una serie de acciones, siempre muy sistemáticas y rigurosas, a la que llamo **métodos**. Cada *método* es un intento de ser completamente objetivo y de evitar cualquier rastro de voluntad humana. Cada *método* es también un fracaso.

Estoy convencido de que la objetividad no existe, pero, aún así, sigo obsesionado con buscarla.



Daniel Jacoby Krateil

Lima, Perú. 1985

Cursando Master en Producción Artística i Recerca, Universidad de Barcelona, Licenciatura en Bellas Artes, Universidad de Barcelona,

Exposiciones individuales

2009 *Métodos*, Square Studio, Barcelona. > *Pdtpe20dfelp100a*, L'Aparador del Museu Abelló, Mollet > *Métodos*, Galería Hacia el Mar, Lima. > **2008** *Traducción recursiva de titulares*, Espacio Movistar, Barcelona.

Exposiciones colectivas (selección)

2008 Biennial d'Art Ciutat d'Amposta, Museu Comarcal del Montsià, Tarragona. > *Loop '08*, Auditori Hotel Catalonia Ramblas, Barcelona. > *Trayectos en bucle*, Espacio Movistar, Barcelona. > *Exposició núm. 2*, Sala d'Art Jove, Barcelona. > *Alicia aicilA*, Sala Alternativa Galería Santa Fe, Bogotá. > Premi d'Arts Visuals Ciutat de Burriana, CMC La Mercè, Castellón. > *Zeppelin 2008: Sorderas*, Mirador del CCCB, Barcelona. > *Giovani & Artisti*, Camera di Commercio, Cerdeña. > **2007** Biennial d'Art de Valls, Museo de Valls, Tarragona. > *Sense Títol 07*, Universitat de Barcelona. > *Se Busca*, Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona. > *Domicili En Permuta, Olivera 70 3o 2a*, Barcelona (site-specific). > *A Furore di Popolo*, La Notte Bianca, Correggio. > **2006** XV Biennial d'Art Contemporani Català, itinerante, Catalunya y Andorra. > *Sense Títol 06*, Universitat de Barcelona. > *VIII Premi de Pintura Honda*, itinerante, La Garriga. > *Premio BMW*, itinerante, Centro Cultural Casa de Vacas, España.

Premios y Becas

2008 1^{er} Premio. Concurs Projeccions sobre l'Espai Movistar, Movistar, Barcelona. > Beca edición. Convocatòria Art Jove 08, Sala d'Art Jove, Barcelona. > Proyecto finalista. Premi Miquel Casablanca, C.C. Sant Andreu, Barcelona. > Premio adquisición. Premi d'Arts Visuals Ciutat de Burriana, Castellón. > I Convocatoria AntiFrame, AntiFrame, Portugal. > Convocatoria Identidades Digitales, NAPGallery, Bogotá. > **2007** Beca de producción. Convocatòria Art Jove 07, Sala d'Art Jove, Barcelona. > Beques i ajuts a la creació artística, Fundació Guasch Coranty, Barcelona. > Seleccionado en Biennial d'Art de Valls, Valls. > Premio adquisición obra. Patrim UB, Universitat de Barcelona. > **2006** XV Biennial d'Art Contemporani Català, Sant Cugat. > Finalista en VIII Premi de Pintura Honda, La Garriga. > Finalista en XXI Premio BWM, Madrid. > Finalista en Festival de Cortometraje Yaris CineXplora, Madrid. **2004** 1^{er} Premio Adolfo Winternitz, PUCP, Lima.

Obra en colecciones

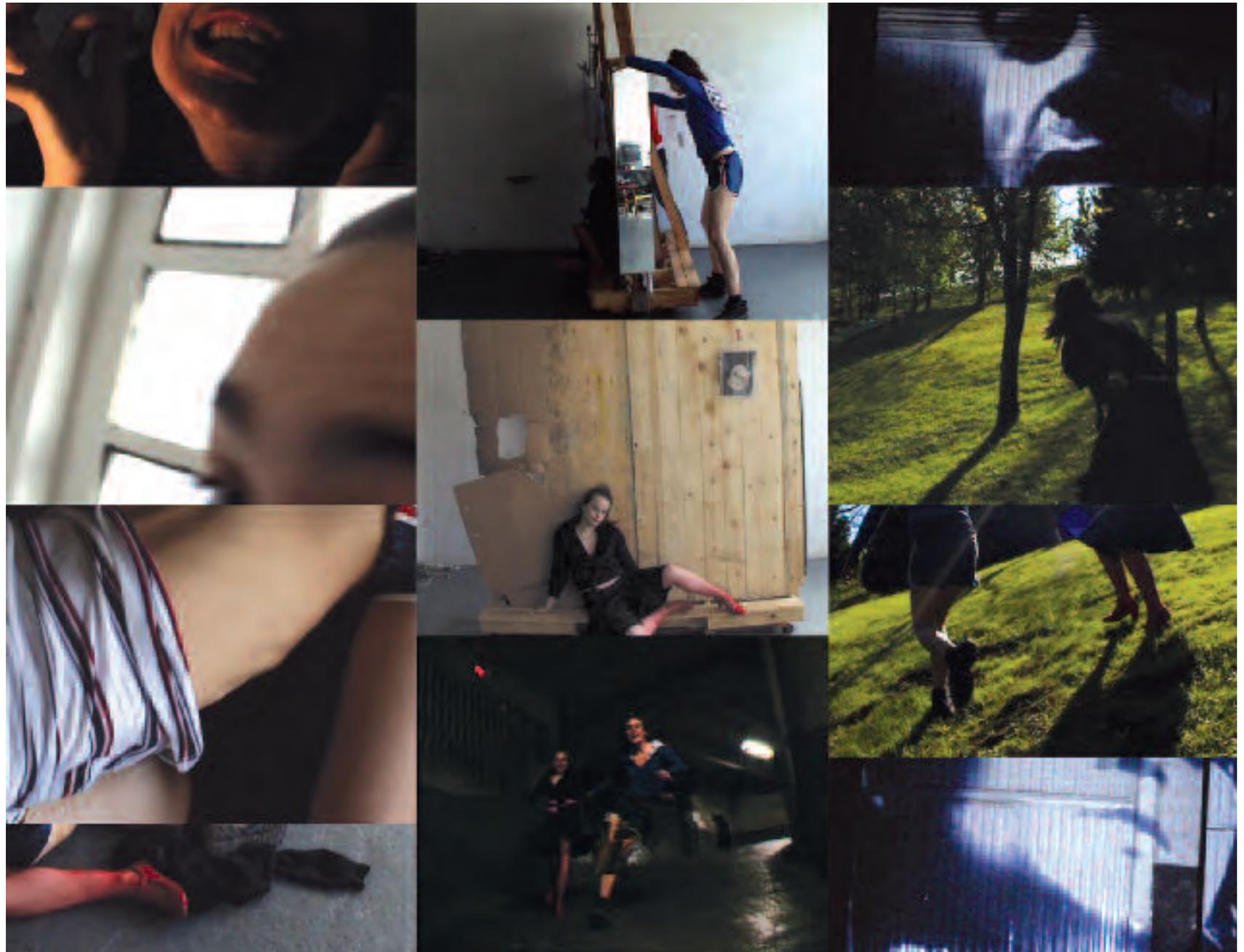
Universidad de Barcelona.

Contacto

+ 34 678 315 262
me@danieljacobycob.com
www.danieljacobycob.com



Daniel Llaría



← No Regrets Jude. 2009

Video-instalación; 120 x 110 x 70 cm. aprox.
Monitores, madera, reproductores de dvd.

Vamos a dar una vuelta. 2008

Vídeo, 8' 36''



Back, Yo, Roots. 2009

Escultura de pared 140x170x65 cm.
Madera, fieltro, fotografía, spray.



Anorexia Mental On TV. 2008

Vídeo-instalación, medidas variables.

Vídeo 34' 40", Pantalla de vídeo proyección, madera, tensores, ristreles, altavoces, reproductor de dvd y proyector.

En mi práctica hasta el momento he tratado de desarrollar una forma de trabajo que funcione a modo de re-educación.

Este término forma parte de un imaginario juvenil, aunque es un proceso tan largo como lo es la vida.

El arte es una herramienta más para ello, pero se constituye como el campo más estructurante para el sujeto.

El camino que parte del cuestionamiento de la conciencia colectiva, manifestado en arte (ya sea objeto o artista), forma parte de las representaciones humanas que responden a necesidades reales. Hay otro gran conjunto que responde a necesidades creadas por el alienamiento.

Considero al arte como una lucha contra el lenguaje.

Me interesa el arte que evidencia su estructura, engañando en cuanto a su nivel de representación, y que diluye sus sentidos.

Todo es político en diferentes niveles, la medida viene dada por el proceso de negación de la ideología dada y no por su constante alusión.

Quien sea capaz de detenerse y tener una experiencia estética real, alejada de todo, es arte.

He elegido trabajar la escultura porque creo que es el método más claro para el aprendizaje. La escultura enseña a pensar en conformar y en el significado de conformar, y no en lo que quieres decir con conformar. Enseña que la estructura interna de las cosas es su esencia.

El vídeo lo he elegido porque es contestatario. Siempre utiliza estructuras dadas, pero las revierte en todos los sentidos. Dadme vuestras pistolas y yo las utilizaré como me dé la gana.



Daniel Llaría Gaspar

Logroño, 1985

Licenciado en Bellas Artes. Universidad del País Vasco.

Exposiciones individuales

2009 *Think Locally Fuck Globally*, Montehermoso, Vitoria-Gasteiz. > **2008** *Daniel Llaría, obra videográfica*, Matadeixe, Azkoitia, Guipúzcoa.

Exposiciones colectivas (selección)

2009 *Absolute Beginners*, Sala Amárika, Vitoria-Gasteiz. > **2008** *Mostrados*. Muestra de arte joven riojano. (Itinerante). > *Praxis*, sala Araba. Vitoria-Gasteiz. > *Sing Sad Songs*, MEM 2008, Catálogo General, Bilbao. > *Getxo Arte 2008*, Las Arenas, Bizkaia. > *Inmersiones*, Dossier Seleccionado y presentación oral de trabajo, Sala Amárika, Vitoria-Gasteiz. > *Infortunio I y II*, exposición virtual. > **2007** *Foreign View*. Udk Hälle, Berlin. > *Schwärzer Kanal*. Subversiv, Berlin. > *Rundgang 2007*. Udk, Bildende Kunst, Klasse Möbus. Berlín. > *Ortopedias Teresa*. Centro Cultural el Tanque. Santa Cruz de Tenerife. > **2006** *Sanz Enea. Sanz Enea*. Zarautz. > *Top Ten*. Windsor Kulturgintza. Bilbao. > *Yo ver ano, tu veranita*. L'Mono, Bilbao.

Premios y Becas

2009 Re:Escribir Re:Horse, taller de Jon Mikel Euba, Sala Rekalde, Bilbao. > Con Proyección, Becas de ayuda a la producción, Ayuntamiento de Logroño. > *Nuestro juego al que jugar*, junto a Jana Garbayo. > **2007** Primer Premio (Escultura). XXIII Muestra Joven de Artes Plásticas. > **2006** Beca Erasmus. Universität der Künste, Berlín. Departamentos de Experimental Media y de Escultura. > *Workshop* Bilbao-London, Universidad del País Vasco/Byam Shaw School of Art, Saint Martin's College.

Proyectos sonoros/performativos

2007-2009 *Anorexia Mental* (junto a Itziar Markiegi). > **2006** *Baba Llaga* (con Raúl Domínguez, Miguel A. García e Itziar Markiegi).

Contacto

+ 34 636 008 250
siescomotodo@hotmail.com



Blanca Nieto

La intención ha sido desarrollar una serie de muñecos.

Los niños juegan con los muñecos en tanto que aprenden a relacionarse con los otros. En este aprendizaje descubren los secretos de las relaciones humanas, los diferentes roles.

La idea de la obra es hacer una crítica irónica de lo que la sociedad espera de las personas hoy. Habiendo perdido muchos de los valores tradicionales (respeto, honradez) nos hemos convertido en una especie de máquinas de producción en cadena exclusivamente dedicados a la obtención de ventajosos beneficios. Dejamos de ser valorados como individuos para funcionar maquinalmente, como objetos.

Estos muñecos tienen las extremidades y cabeza cerámicas, son duras y aluden a la racionalidad del ser. Son trozos de objetos que acentúan la deshumanización, por la que ya nuestros brazos martillo están directamente incorporados al cuerpo (cybors).

Por otro lado el cuerpo está hecho de tierra, es blando. Está semivivo porque de él crecen las plantas. El cuerpo es sensible a los cambios, corruptible, son las pasiones e instintos del hombre.

De algún modo lo que plantean estas piezas es la desconexión que hemos producido entre nuestra parte sensitiva (lo irracional, deseos, sensaciones) y nuestra parte racional (nuestra mente, ideas, conceptos). Es por ellos que estamos sólo semivivos, somos "como un vegetal", y además desconectados, "con los pies fuera del tiesto", fuera de lugar.

Dentro de este caos, solo uno de los muñecos mantiene conectado lo racional con los instintos, ya que también a través de las extremidades crecen plantas en sus tiestos, aunque a pesar de todo siga siendo un vegetal.



Con los pies fuera del tiesto. 2005

Instalación.

5 piezas de 40x30x20 cm. cada una.
Cerámica esmaltada y tierra.



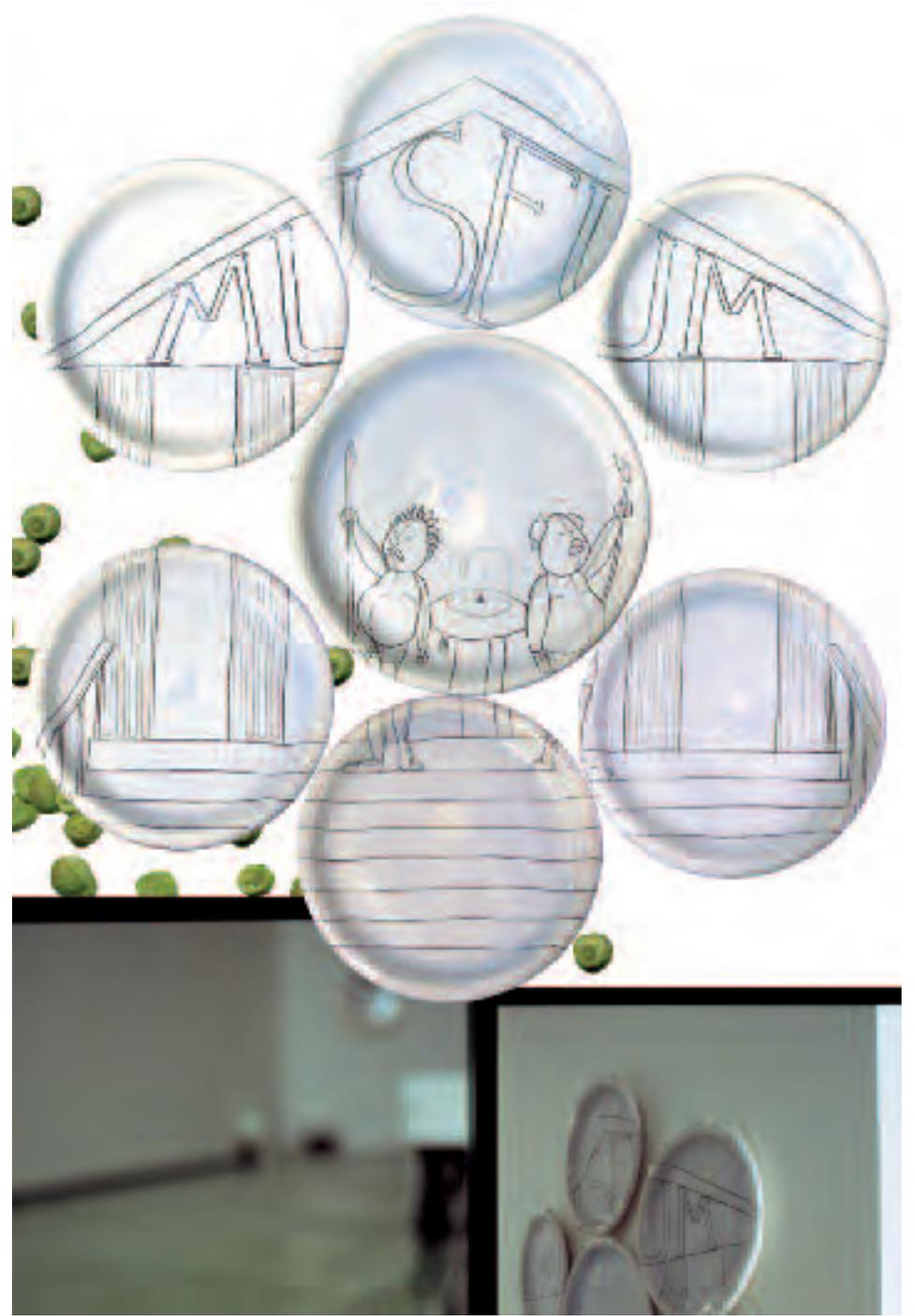
La princesa y el guisante. 2006

Instalación.

Tres medidas de plato: 32 cm, 26 cm y 21 cm de diámetro

6 escenas de varios platos.

Platos de cerámica esmaltada. Dibujo de lápices cerámicos.



Alimentarse de cuentos

“Había un vez un príncipe...”, fórmula donde las halla. Eran otros tiempos cuando creíamos en los cuentos, o quizá no. Confieso que el imaginario infantil me revoluciona. Ese misterio, esos monstruos irracionales, y sobretodo, la certeza de una verdad absoluta: el príncipe y la princesa se casan, final feliz y estándar.

Me gustan los cuentos porque parecen fáciles, son fantasías que a todos les gusta escuchar. Embelesan con sus palabras. Para muchos aquí termina todo.

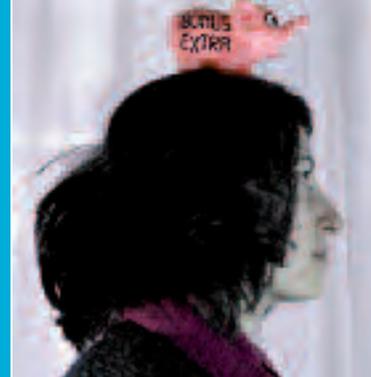
Pero creo que el cuento contiene un discurso suplementario; de hecho no hay nada más siniestro que un cuento, porque en el fondo siempre han sido concebidos por adultos.

La princesa y el guisante, de Andersen, ha sido el punto de partida de esta obra. La autenticidad de la princesa es demostrada porque no puede conciliar el sueño en una cama con veinte colchones, entre los que la reina ha escondido un guisante. Éste es el elemento perturbador debido a la extrema delicadeza de la princesa. Finalmente se casa con el príncipe y el guisante acaba en un museo para que el pueblo lo pueda contemplar.

Esa misma delicadeza, llama poderosamente mi atención, alguien tan sensible que sufra en sus carnes (la princesa se llena de moratones) aquello que hay bajo ella, sobre lo que pisa.

En estos platos cerámicos se narra la historia a través de seres desnudos, cuyos trajes están configurados con restos de comida. El cuento alimenta nuestra mente, igual que lo hace cualquier imagen, una pintura. Por ello los platos están colgados de la pared como objetos decorativos. Mientras tanto, el suelo está lleno de guisantes, que se aplastan al caminar sobre ellos, porque nosotros al contrario que la princesa no poseemos la delicadeza extrema que nos permitiría ser seres hipersensibles, más bien tendemos a la indiferencia. Que paradoja que, como en el cuento, los guisantes también acaben en el museo, siendo el documento de esa pérdida sensible.

César Delgado Martín



Blanca Nieto Gómez

Gijón, 1981.

Master en Teoría y Práctica de las Artes Plásticas Contemporáneas (MAPC), UCM. Madrid.

Licenciada en Bellas Artes. Universidad Complutense de Madrid.

Exposiciones individuales

2008 *PLAY*. Galería Espacio Líquido. Gijón.
 > **2007** *A Falta de Pan Buenas son Tortas*. Espacio F. Mercado Fuencarral, Madrid. Colectivo Bonus Extra. > **2005** *De las dimensiones del papel y lo plano del espacio*. Fundación Cajastur. Salas de Gijón, Avilés y Mieres. > **2003** *La Habitación*. Galería Cornión, Gijón. > *Home*. Sala Borrón. Oviedo e itinerancia por galerías asturianas.

Exposiciones colectivas (selección)

2008 Proyección de *Zanos*, 46ª Edición del Festival Internacional de Cine de Gijón, sección competitiva. > I Certamen de Dibujo Fundación Fernando Centera, Alovera, Guadalajara. > *AlNorte*, Palacio Revillagigedo, Gijón. Organiza El Comercio. > *ARCO'08*. Stand del Ministerio de Cultura. > *Obsesiones Golfas*. Videograma 3, Laydown Rest.Club, Madrid. > **2007** Proyección de *Pepita*, Día de Asturias del 45ª Edición del Festival Internacional de Cine de Gijón. > *Diseño*. Creación Injuve, Círculo de Bellas Artes, Madrid. > *Playtime*, Rojo Máquina, Madrid. > *Y si no han muerto, todavía están vivos*, Museu Municipal Edificio Chiado, Coimbra, Portugal. > *Obsesiones Golfas*. Exportación 1 “Foodamentalist”, Laydown Rest.Club, Madrid. > *El amor al mar y otras soledades*. Luzernario Arte Íntimo, Gijón. > *Autorretratos*, galería Nietzsche, Madrid. > **2006** *Tiempo Irreal*, galería Espacio Líquido, Gijón. > Proyecto *Cuidado con el perro*, galería Espacio Líquido, Gijón. > Premio Joven UCM. Museo América. Madrid.

> **2005** *Estampa 2005*. XIII Salón Internacional del Grabado y Ediciones de Arte Contemporáneo, Madrid. > *Obra sobre papel*. Encuentro Internacional de Creación Senxperiment 2005, Córdoba. > *Ilusionarte*. Sala Borrón, Oviedo, e itinerancia. > *J'en rêve*. Fondation Cartier, París. > *All Drawing*. An Untitled Space, Madrid. > XIII Certamen Ángel Andrade. Centro de exposiciones de la Diputación Provincial de Ciudad Real.

Premios y Becas

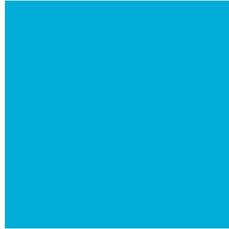
2007 *Diseño*. Creación Injuve, Injuve. Madrid. > *Ráfagas*, convocado por Miradas 2, La2, TVE. > **2005** XXXIII Premio Internacional de Grabado Carmen Arocena. Madrid. > *Ilusionarte*. Muestra de Artes Plásticas, Asturias. > Beca Alfonso Ariza. Ayuntamiento de la Rambla, Córdoba. > XIII Certamen Ángel Andrade. Diputación Provincial de Ciudad Real. > **2004** *Generación 2004*, Fundación Caja Madrid. Mención de Honor. > **2003** *AlNorte*, proyecto expositivo dentro de la Semana Internacional de arte de Gijón. Beca por parte del periódico El Comercio. > Wimbledon School of Arts, Londres. Beca de formación. > Certamen de Jóvenes Creadores. Sala Borrón, Oviedo. > **2002** Certamen de Jóvenes Creadores, Madrid. Modalidad de Escultura.

Obra en colecciones

Museo Nacional y Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS). > Colección de la Fundación Caja Madrid. > Colección de la Fundación U.C.M.

Contacto

+ 34 605 986 110
 blanieto@gmail.com



Maya Watanabe



[A-phan-ousia](#). 2008.

Vídeo PAL 16:9 - color. 4' 45".

Del Griego.

a - prefijo negativo: a, sin

pha(n) - hablar, decir (aparecer, mostrar)

ousía - esencia, sustancia

Vídeo que toma tres puntos de vista diferentes en relación a un mismo objeto, éstos son un solo personaje con una entidad imposible de unificar y de nombrar. El audio es creado a partir de fragmentos de diálogos de películas, los cuales son extraídos, descontextualizados y reensamblados generando un nuevo guión sobre el cual, a su vez, una sola actriz interpreta las diferentes voces/personajes.

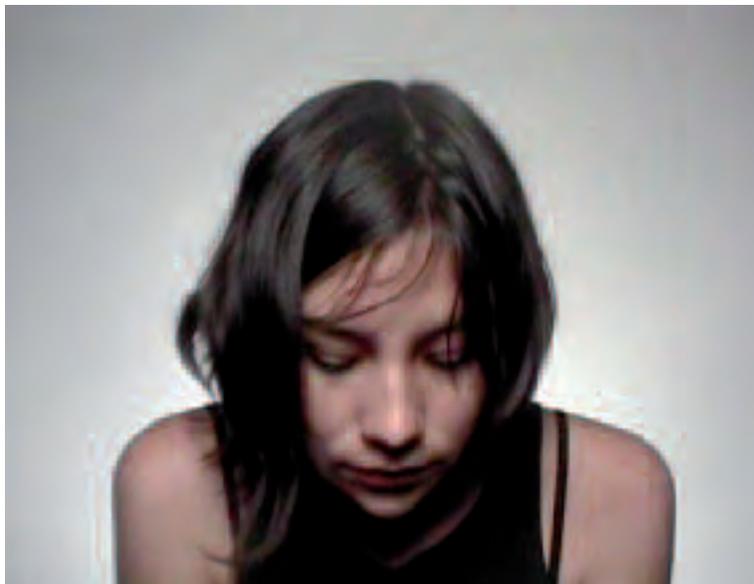


[Changeover](#). 2007.

Vídeo PAL 5:4 - color. 2' 06"

Changeover es el término utilizado en cine para denominar el acto de, durante la proyección, cambiar las diferentes bobinas en las que viene dividida una película sin interrumpir la continuidad de ésta.

El vídeo hace uso de la figura del protagonista y la terminología del cine para hacer una analogía de la muerte como desaparición, el “cambio de escena” entre la vida y la muerte. El audio es creado a partir de fragmentos de diálogos de películas, los cuales son extraídos, descontextualizados y reensamblados generando un nuevo guión sobre el cual, a su vez, un sólo actor interpreta las diferentes voces/personajes.



Autorres. 2005.

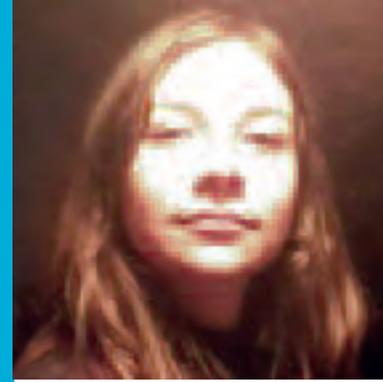
Vídeo PAL 5:4 - color. 1' 16"

Vídeo que utiliza fragmentos de audio de diálogos de películas en diversos idiomas, los cuales son extraídos, descontextualizados y reensamblados generando un nuevo guión sobre el cual, a su vez, una sólo actriz interpreta las diferentes voces/personajes.

“La idea era escribir libros y hacer films de forma extranjera, (...) con lenguas que no fueran conocidas ni siquiera en sus lugares de origen. Ser extraño o extranjero en la propia casa, en el propio país o en cualquier otro.”

Arlindo Machado

Todos los films son extranjeros, 2009



Maya Watanabe Landolt

Lima (Perú), 1983

Licenciada en Bellas Artes y Arquitectura. Universidad Europea de Madrid, ESAYA.

Estudios en Facultad de Arte de la Universidad Católica del Perú-Lima, Perú.

Exposiciones y proyecciones

2009 798 Bienal de Beijing - Sección Latinoamericana curada por Nicoykatiushka, 798 Art District. Beijing. > Audiovisual en Latinoamérica. Proyección - Conferencia de Arlindo Machado, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) - Madrid. > *Extranjerías*. Espacio Fundación Telefónica. Buenos Aires. > *Videoarte Peruano*. Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. > *Amalgama/Sesión Collage*. Festival de videoarte LOOP 09, Sala Atelier - Barcelona. > **2008** *Madrid Abierto 08*. La Casa Encendida. Madrid. > *Pasaporte para un Artista*. Concurso, Primer premio. Centro Cultural PUCP. Lima. > **2007** *Play*. Galería Rojo Máquina. Madrid. > *Bezdomny #3 Tystnaden*. Gotemburgo. > *Intervenciones TV*. Centro Cultural Montehermoso. Vitoria. > *Espace 29*. Centro Cultural Espace29. Burdeos. > *Ladinamo*. Proyección C. Cultural Ladinamo. Madrid. > *Product Festival*, Festival of Contemporary Art Varna. Varna, Bulgaria. > **2006** *Blog 06*. Centro de Arte Joven de la Comunidad de Madrid. > *Canal Abierto 06*. Canal de Isabel II. Madrid. > *VideoNet 06*, 2ª Muestra Internacional de Vídeo y Net-Art. Proyección. Madrid. > **2005** *Proyecto Cena - Individual* - Galería espaciomenos1. Madrid. > 1ª Muestra de Vídeo y Net-Art - Proyección - Universidad Europea de Madrid. > **2004** *Quince*. Galería de Arte Contemporáneo Drama. Lima. > **2003** Festival de Arte Contemporáneo FAC. Lima.

Premios y Becas

2008 1º Premio. Residencia de artista. Pasaporte para un artista. París. > **2007** Premio. Intervenciones TV (Madrid Abierto 08). > **2006** Premio. Jornadas de Estudio de la Imagen de la Comunidad de Madrid. > Beca de formación del Foro de Expertos en Arte ARCO 06. > **2005** Beca de formación de la Universidad Europea de Madrid.

Contacto

+ 34 649 067 711
maya.watanabe@gmail.com
www.mwatanabe.net

**Seleccionados
exposición**

Pilar Álvarez

Raúl Hidalgo

Álvaro Icaza

Fermín Jiménez Landa

Cristina Llanos

Daniel Silvo

TXP (Todo por la Praxis)

Oriol Vilanova



Pilar Álvarez

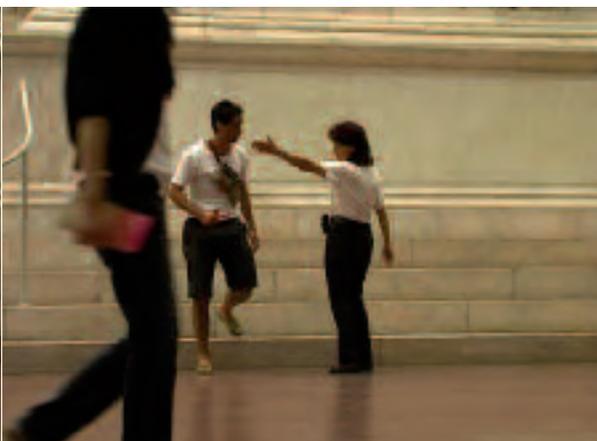
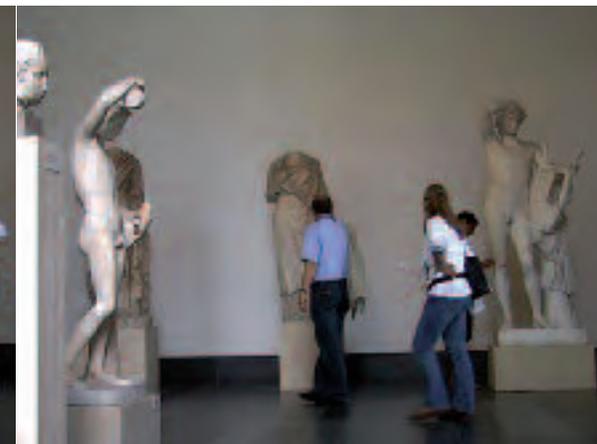
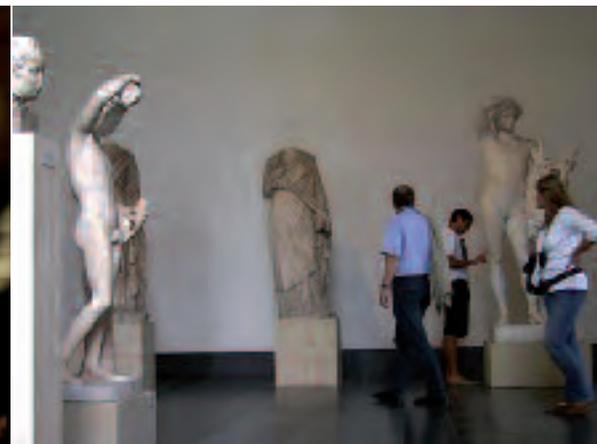
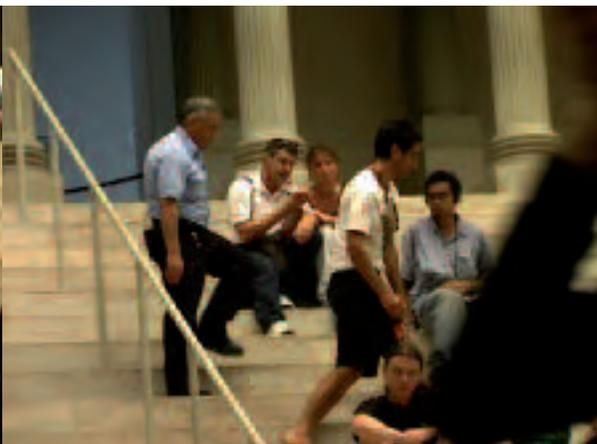
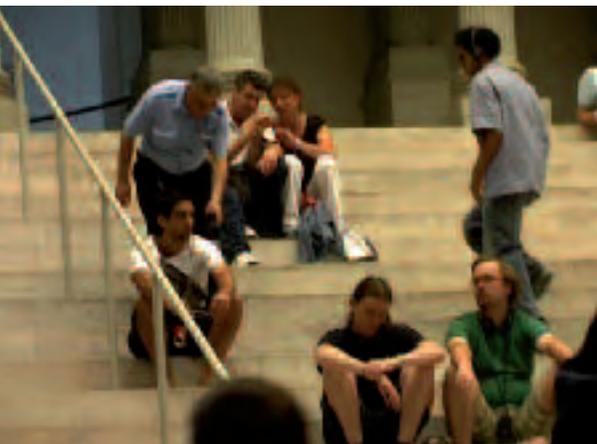


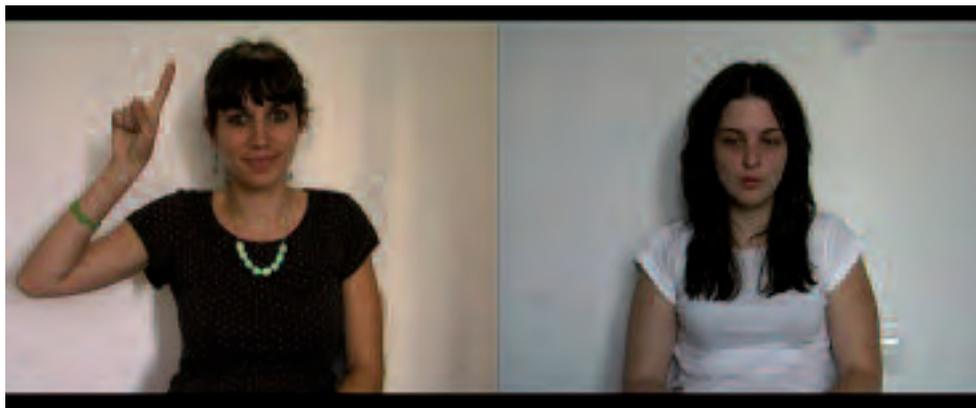
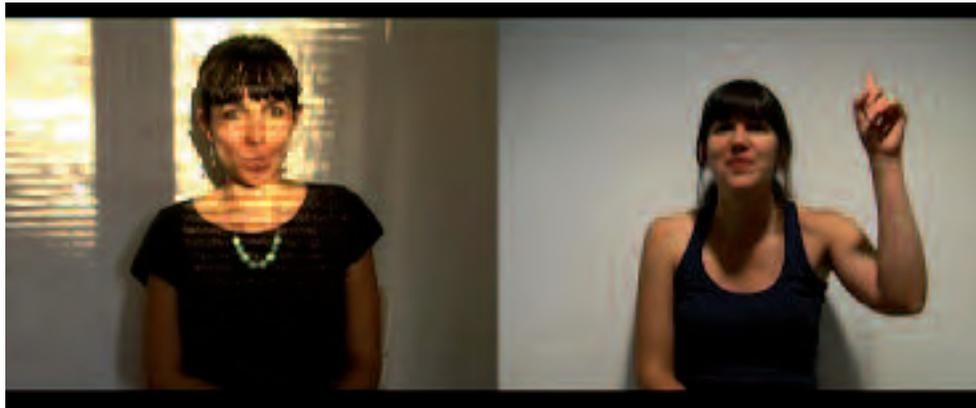
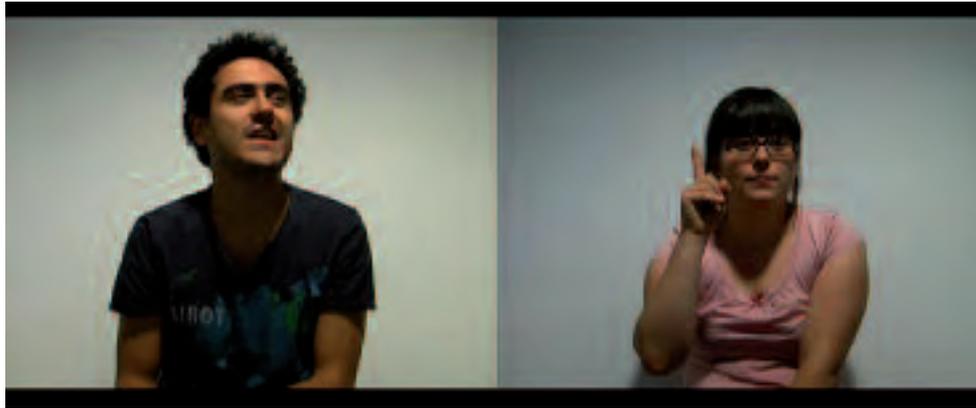
← Acting Out #1. 2008

En colaboración con Fermín Marrodán.
Vídeo. 4'

First song. 2009

Vídeo. 2' 30"





[Dime qué haces y te diré quién eres.](#) 2009

En colaboración con Juan Guillermo Escobar.
 Vídeo. 10' 22"

Pilar Álvarez utiliza en su trabajo el vídeo como herramienta para documentar comportamientos de las personas, relacionados con aspectos culturales aprendidos dentro de diversos ámbitos como la música, el juego o la tradición.

En sus trabajos la cámara funciona como catalizador generando situaciones de tensión en las que la autora encuentra un interés especial. Así podemos ver cómo en algunas de sus piezas (*Acting Out*, *Politonos* o *Dime qué haces...*) mientras oímos a alguno de los protagonistas, el resto permanecen en la imagen proyectando una tensión que perturba una escena aparentemente cotidiana. Para este tipo de propuestas utiliza la multipantalla enmarcando así, en el mismo golpe de vista momentos separados en el tiempo, que al ser vistos de forma simultánea adquieren nuevas lecturas.

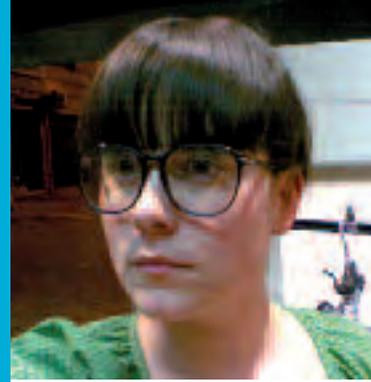
Dentro de este interés por la comunicación no verbal encontramos la serie de acciones en museos en las que podemos observar los comportamientos del personal de sala y de los propios visitantes, al poner al límite, mediante una serie de acciones, las barreras imaginarias, cuestionando los modos de ver y las formas de actuar en una sala de exhibición.

First song

Una retícula (3x4) muestra las doce primeras veces que la protagonista toca la batería e interpreta su primera canción. Un momento único en el que hay espacio para diferentes sensaciones (miedo/disfrute) que se manifiestan en la variedad de gestos recogidos por la cámara y en los que reside el verdadero interés de este trabajo.

Por los cascos, la protagonista escucha la canción original que interpreta con el instrumento; ésto ayuda a sincronizar las doce experiencias formando una interesante coreografía de un todo en el que destacan los contrastes, de la primera interpretación más contenida a la última más desenfadada, y las similitudes, gestos intuitivos que curiosamente se repiten una y otra vez.

En este trabajo podemos encontrar conexiones con algunos de los vídeos que vemos en *youtube*, en los que los usuarios de la web comparten sus experiencias más íntimas (primeros planos realizados con *webcam* en espacios domésticos) en el aprendizaje o el dominio de un instrumento; guitarra, voz, piano... ya sea interpretando composiciones propias o trabajos de músicos de referencia.



Mª del Pilar Álvarez García

Valladolid, 1982

Licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Salamanca.

Exposiciones individuales

2008 *Prototipos*. Espacio Joven del Ayuntamiento de Valladolid. > *Nº De Visitantes*. Obra social de Caja España. Valladolid. > **2006** *Pantallas Sensibles*. Domus Artium 2002, DA2.

Exposiciones colectivas

2009 *Dgeneración: nuevas experiencias subterráneas de la no ficción española*. Festival de Cine de Las Palmas. En itinerancia por Instituto Cervantes. > **2008** *Photoespaña 2008*. Colección Caja de Burgos I+E. Sala Circo Price, Madrid. > Premio jóvenes artistas de Castilla y León. Caja de Burgos. Patio Herreriano. Museo de Arte Contemporáneo Español. > Festival de Cortometrajes *La Fila*. Asociación Cultural de Cinematografía *La Fila*. Obra social de Caja España, Valladolid. > *Visiones Otras*. Asociación Cultural de Cinematografía *La Fila*. Sala Cultural Caja España, Valladolid. > Centro CAB de Arte contemporáneo de Burgos. Premio jóvenes artistas de Castilla y León. Caja de Burgos. > *Artenea*. Artes Plásticas Junta de Castilla y León. Itinerante 2008. > Feria de Arte Contemporáneo de Arévalo. > **2006** Premios *Caja España* de Pintura. > *arte joven 2006*. Artes Plásticas Junta de Castilla y León. Itinerante. > Premio jóvenes artistas de Castilla y León. Centro CAB de Arte contemporáneo de Burgos. > I Encuentro de Jóvenes creadores. Palacio de Anaya. Salamanca. > **2005** *Muestra de vídeo. VII Encuentros sobre videoarte electrónico*. Facultad de Bellas Artes de Salamanca.

Premios y Becas

2007 Premio Jóvenes Artistas de Castilla y León. Caja de Burgos. > Premio de Artes Plásticas, Otras manifestaciones. Programa Arte Joven de la Junta de Castilla y León. > **2006** Mención especial. Premio Caja España de Pintura 2006. Obra Social de Caja España. > Premio de Fotografía Joven. Programa Arte Joven de la Junta de Castilla y León. > **2005** Premio Jóvenes Artistas de Castilla y León. Caja de Burgos.

Obra en colecciones

Colección Caja de Burgos. > Junta de Castilla y León. > Universidad de Salamanca.

Contacto

+ 34 653 384 237
+ 34 983 248 028
pilytufina@yahoo.es
www.pilaralvarez.es



Raúl Hidalgo



← [La pared transparente.](#) 2007

Nuevas condiciones para la producción artística. Pared de metacrilato intervenida por el artista **Juan López**. Obra realizada en Muestra de Artes Visuales Injuve, Círculo de Bellas Artes. Madrid.

[Dilatación del centro.](#) 2007

40 muestras de color 20x20 cm. de obras artísticas. Obra realizada en la Neue Nationalgalerie, Berlín, Alemania.



[Zona sensible.](#) 2009

Vinilo sobre pared.



Punto de luz The Rat Pack. 2009

Contexto lumínico para una imagen.
Póster (60x90 cm.) y equipo de iluminación.



Punto de luz Amor Victorious. 2009

Contexto lumínico para una imagen.
Póster (100x70 cm.) y equipo de iluminación.



[Unemployed display](#), 2009

Activación escultórica.

Intervención. Royal University Collage of Fine Arts (Skeppsholmen), Stockholm.

Realizando un trabajo específico para la Muestra de Artes Visuales en la Sala Picasso del Círculo de Bellas Artes (Madrid), me propongo identificar y establecer una relación del espacio expositivo con el edificio que la contiene. A partir del contexto, actividades y dispositivos concretos que describen al Círculo de Bellas Artes llevo a cabo una obra que opera críticamente entre el lugar designado para la exposición y el Injuve, organismo que la realiza.

Elegido tácticamente el elemento, planteo abrir sus posibilidades hacia otros registros discursivos alterando sus condiciones de sentido. De esta manera permitirá múltiples puntos de lectura dependiendo de la situación y coyuntura del debate. Una ambigüedad que atiende a los antecedentes históricos existentes y su constante hibridación con procedimientos y funciones de diversa índole.

Valiéndome de la observación de un contexto como punto de partida, mi propuesta señala un proceso, un juego mental mediante asociaciones o comparaciones que hacen intervenir la subjetividad. Predeterminada por sus relaciones con la situación eventual que la envuelve -la exposición-, altero su puntual especificidad para posicionar la obra dentro de cuestiones de producto, patrocinio, identidad.

Para esta exposición me interesa desarrollar un lenguaje que no esté delimitado y controlado por el sistema de estilos de un campo determinado, y que me permita reunir en un proyecto diversas lecturas y ver cómo funcionan en conjunto.



Raúl Hidalgo Villalgordo

Ciudad Real, 1980

Diploma de Estudios Avanzados.

Doctorado en Nuevas Prácticas Culturales y Artísticas, UCLM

Postgrado en Comunicación Visual, Hochschule für Bildende Künste Hamburg,

Licenciado en Bellas Artes, UCLM (Universidad de Castilla-La Mancha).

Técnico Superior de Artes Plásticas y Diseño AA.AA. Escultura, Madrid.

Exposiciones individuales

2009 *Konvex*, Borderline Gallery (Kunsthögskolan), Estocolmo, Suecia. >

2008 *Intervención (remodelación espacial)*, Facultad de Bellas Artes, Cuenca. > **2006**

Emplazamiento del río Júcar, Facultad de Bellas Artes, Cuenca. > *Asignaciones y predisposiciones*, Talleres de artistas, Berlín.

> **2005** *Inside Room*, Facultad de Bellas Artes, Cuenca. > **2002** *Escultur*, Facultad de Bellas Artes, Cuenca.

Exposiciones colectivas

2009 *Archivo de Creadores de Madrid*, Matadero Madrid. > **2008** *Itinerarios*

2006/07, Fundación Marcelino Botín, Santander. > *Aptitud para las armas*, Sala Amadís, Injuve, Madrid. > *Doméstico'08*

Calle Calatrava 27, 28005, Madrid > **2007** *Son de aquí*, Galería Fúcares Almagro, Ciudad Real. > *Jahresausstellung*, Hochschule für Bildende Künste Hamburg, Alemania. > *Was wo gewesen sein wird*, Galería HFBK. Hamburgo, Alemania. >

Muestra Injuve de Artes Visuales 2007, Círculo de Bellas Artes, Madrid. > Centro Cultural de España en Lima, Perú. > Centro Cultural de España en Montevideo, Uruguay. > Centro Cultural Parque de España en Rosario, Argentina. > **2005** Facultad de Bellas Artes, Cuenca. > *ForumINTERNATIONAL*, Hochschule für Bildende Künste Hamburg, Alemania. > **2004** *Lecturas, (Protestsongkontest)*, Intervención urbana, Cuenca.

Premios y Becas

2007 Premio Proyecto Artes Visuales Injuve, Madrid. > **2006** Beca de Artes Plásticas. Fundación Marcelino Botín, Santander. > **2005** Beca-Colaboración en el Departamento de Historia del Arte, UCLM, Cuenca. 4-05 > **2004** Beca Erasmus: Hochschule für Bildende Künste Hamburg, Alemania.

Obra en colecciones

Obra Cultural de Caja Madrid. > Fundación Marcelino Botín.

Contacto

+ 34 696 970 438
info@raulhidalgo.net
www.raulhidalgo.net

Aji de Gallina

1 Pechuga (sancochado y
deshechado)
2 panes remojados
en leche o caldo

Aji despepitado

1 Cebolla picada, 1 pizca
de ajonjolí, comino
picado (opcional)

Preparación:

Se trinan todos los in-
gredientes hasta que
se desmenuen. Se trina con
un poco de leche o cal-
do, se agrega el
pan remojado y se
sigue triturando
hasta que se quite en
la olla y se hace
brevi hasta que

Álvaro Icaza



Este video registra parte del proceso de preparación de un plato típico peruano.

En "Ají de gallina" son importantes el desplazamiento geográfico y el tiempo como factores que posibilitan los distintos niveles de adaptación a un nuevo lugar.

La acción de cocinar oscila entre el ritual y la rutina. Una actividad que antes fue ordinaria ahora se vuelve inusual. Utilizando como metáfora la acción de desmenuzar un pollo hervido y mediante una conversación, se hacen visibles procesos de ajuste y transformación en los cuales se dejan, o mutan, ciertas partes de nuestra identidad.

Ají de gallina. 2009.

Vídeo con audio. 2' 00"

Ají de Gallina
 1. Pechuga lavada y desmenuada a papas hervidas de leche o caldo de desmenuado de pollo cocido (opcional)
 Preparación: se toman todos los ingredientes y se mezclan con una salsa de ají de gallina o de pollo cocido y se sirve en la olla o en un plato hondo.

Tiempo punto
 Se dice un pajarito de oro, cuando se puede desmenuar el pollo blanco.

Aljapuros
 Ingredientes: Para la masa 1/2 kg de harina 1/2 de mantecilla 6 cucharadas de aceite vegetal 1 cucharada de azúcar 1 taza de leche de evaporada 1 cucharada de sal 1 taza de agua 1 taza de aceite de oliva 1 taza de azúcar 1 taza de leche de evaporada 1 taza de agua 1 taza de azúcar 1 taza de leche de evaporada

Involucra mayor involucración el ser, al menos tiempo que realice acción de un plato, un momento para volver a tener a un ser.

acciones intencionales como un ritual que se repite al ser un ritual para compartirse.

2. Ritual, consiste en una serie de acciones consideradas apropiadas en ciertas situaciones y capaces de generar las apropiadas reacciones en otros, se caracteriza por su instrumentalidad y expresividad. Es un acto consciente involucrado con la conservación de una fe en el curso de una acción personal o en un sistema social. Solo la voluntad de repetición encuentra su expresividad en el ritual.

3. Rutina: un modo formalizado de lidiar con las acciones recurrentes y eventos que uno considera necesarios, pero con los que no se está profundamente involucrado (en su aspecto más expresivo trataría de parecer ritual). (La efectividad de las operaciones de la rutina depende de cuán desligada sea la actitud en su desenvolvimiento. Demasiada inversión psíquica en una simple rutina puede lanzar al sistema o a un mismo fuera de balance.)

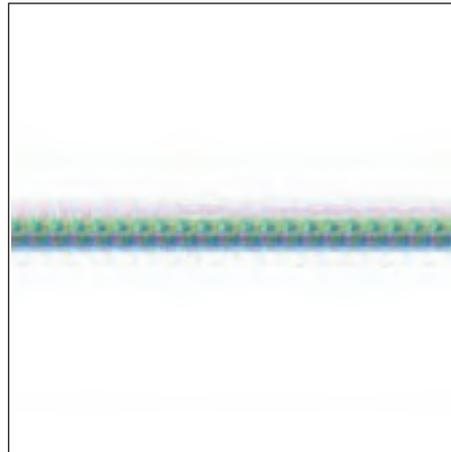
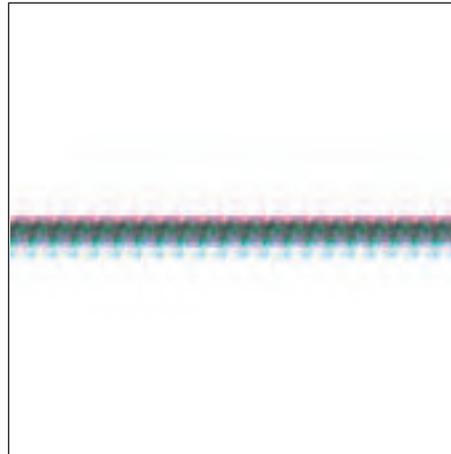
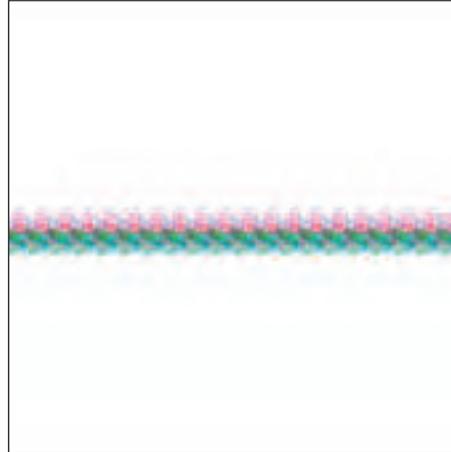
Rutina ↔ Ritual

ella y muestra se desdobra merced a la actividad y diversidad.

La identidad es la distinción de cualquier tipo entre cualquier persona, animal o cosa y sus semejantes.

El cuerpo está específicamente no demarcado sino, extendido como un concepto y una presencia más allá de los límites de la carne o fisicalidad de su entorno.

Animación hecha a partir de serie de líneas a lápiz trazadas con regla. Los dibujos fueron escaneados a 600 dpi. Todas las líneas fueron hechas con lápiz 2B sobre el mismo papel bond blanco.



Línea. 2009

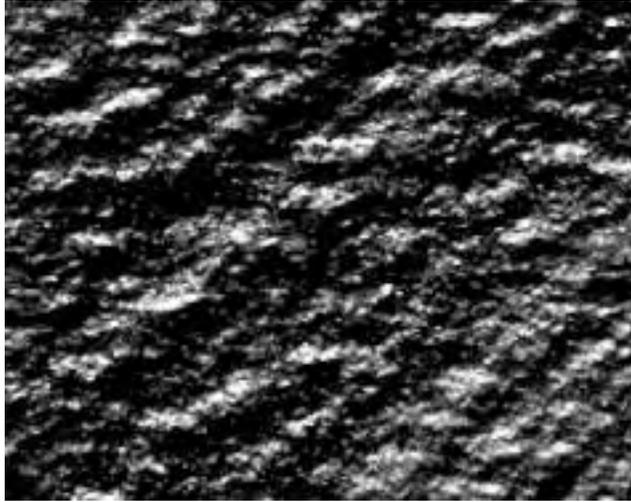
Animación 9"



Animación realizada a partir de fotografías que presentan el proceso de desintegración de un conglomerado de carteles.

Decollage. 2008

Animación 28"



Utilizando como referente una vista aérea del oceano realizamos una serie de dibujos con los que producimos una animación. Estos dibujos resultan de calcar lo más minuciosamente posible esta imagen.

Partimos de esta única imagen porque, no importa cuantas veces repitamos la acción de dibujarla, el resultado nunca será el mismo. Así, el movimiento se genera a partir de las diferencias de estos múltiples intentos.

Work in progress. 2009

Animación.



Tres reflejos simultaneos sobre la pantalla de un ordenador.
Imito mi propia imagen: intento encajar sobre mi propia figura.

FIT-IN. 2008

Vídeo. 5' 00"

Esta serie de trabajos exploran cómo el paso del tiempo se hace evidente con las huellas que deja. Tomo estas huellas como elementos que permiten distinguir diferentes momentos vividos, los cuales en conjunto conforman una historia fragmentada, un movimiento intermitente.



Álvaro Icaza

Lima (Perú), 1982

Vive y trabaja en Barcelona

Especialidad en Imagen y Dibujo.
Universidad de Barcelona.

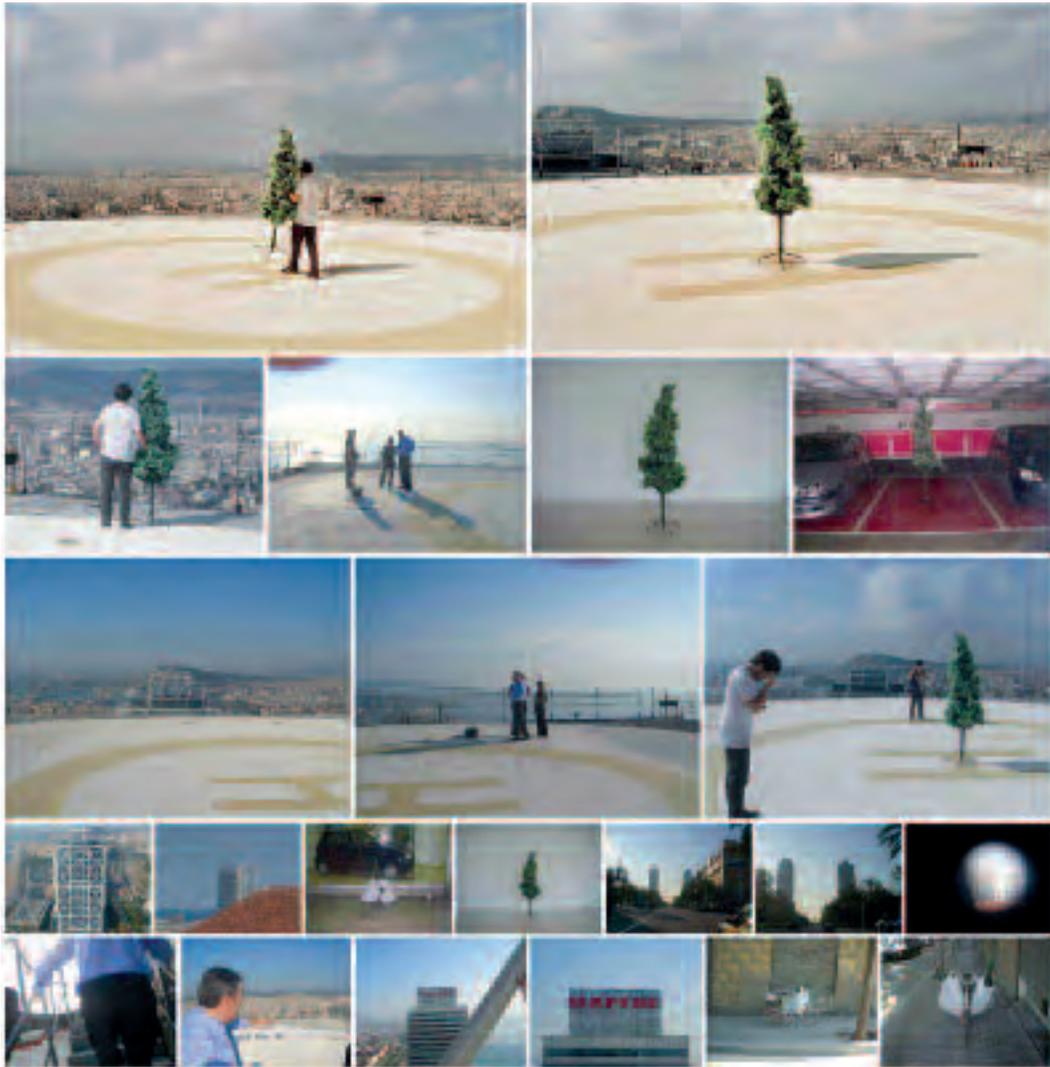
Especialidad de pintura. Facultad de Arte.
Pontificia Universidad Católica del Perú
(PUPC).

Exposiciones colectivas

2008 *Óptica 2008*. Festival de videoarte. Guijón, Madrid, París. > *Impresión al paso* Accion colectiva. Impresión serigráfica de la solicitud de trabajo para extranjeros (formulario EX-01). Acción por el 1º de Mayo. > <http://t4metropolitana.blogspot.com> > *La llama* Intervención en el espacio público. Reflexión acerca de la inmigración, la memoria y la ausencia. Carrer Marquez de Argentera (Sede de Extranjería), Aeropuerto del Prat, Sants Estació, medios de transporte (buses y metro), y sitios de paso, Barcelona. > **2007** *Transversal* intervención en el espacio público a partir de una propuesta de tránsito alternativo. Carrer de la Legalitat, barrio de Gracia, Barcelona. > **2005** *Exposición Anual de la Facultad de Arte*. Selección de trabajos de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Centro Cultural de la PUPC, Lima. > **2004** *Hombre Átomo*, Proyecto de graffiti. Lima.

Contacto

+ 34 627 816 012
trenzito@hotmail.com



Fermín Jiménez Landa



Desempatar las dos torres más altas de Barcelona. 2008

Impresión digital. 100 x 70 cm.



Desempatar las dos torres más altas de Barcelona. 2008

Impresión digital. 100 x 70 cm.



[El peso de Vasco de Gama en pesas de gimnasio.](#) 2007

Pesas de gimnasio, silla y colchón. Medidas variables.

[El peso de Vasco de Gama en sal.](#) 2008

Sal. Medidas variables.

Un solo suceso produce tanta información que tenemos que seleccionar los datos que nos interesan, tenemos que optar por un punto de vista como observadores. Mi trabajo suele partir de la deslocalización de ese punto de vista. Busco los posibles puntos de fricción en un acontecimiento. Busco la anomalía o, a veces, las afirmaciones redundantes y evidentes. El suceso, puede comenzar desde un enfoque científico, o más bien pseudocientífico, pero reubicado en el arte, buscando los puntos de proximidad con la poesía, la antropología o la política, con culturas periféricas como el graffiti y el punk y con nuevos elementos como la comida rápida americana o la comida rápida turca. Me apoyo en datos de imprecisión total, que son los que circulan por internet, en blogs de aficionados, en wikipedia, o directamente en el chismorreo, el rumor y el boca a boca. No trabajo desde un tema preciso, sino que hago de lo inexacto una definición de la realidad.

A veces el planteamiento de base se resume en "a ver qué pasa". Un antiguo compañero de colegio se tiró por las escaleras para ver qué pasaba. La idea base es un poco la misma; un trabajo de ensayo y error trasladado al momento de exposición (entendido no solamente en el sentido de despliegue museístico), que tradicionalmente supone solo el éxito. La posibilidad fracasada o incluso simplemente desaprovechada se tiene en cuenta como información relevante en un procedimiento errático, desolemnizado y amateur siempre apoyado en lo lúdico y el humor. Un humor un tanto cándido en el que subyace otro humor más negro y maligno.



Fermín Jiménez Landa

Pamplona, 1979

Diploma de Estudios Avanzados. Departamento de Escultura. Universidad Politécnica de Valencia.

Licenciado en Bellas Artes. Universidad Politécnica de Valencia.

Exposiciones individuales

2008 *Actos oficiales*. Sala Montcada. Caixaforum. Barcelona. > **2007** *Todo va a ir peor*. CMC La Mercé. Burriana. > **2006** *Euforia*. Galería Valle Ortí. Valencia. > *Dibujos meteorológicos*. Sala de exposiciones municipal de Algemesí. > **2005** *Risa, ruido, sonido*. Concierto-instalación. Galería Valle Ortí. Valencia. > **2004** *El circo delimitado. (Cleopatra)*. Instalación en el horno de la ciudadela. Pamplona. > **2003** *Le Kikut*. Sala El pasillo, Pamplona. > *Micro-inviernos*. Casa de Cultura de Mutilva Alta, Navarra. > **2001** *Los ciclos fucsia*. Facultad de bellas artes Anotati, Atenas.

Exposiciones colectivas

2009 *Trickle-down Theory*. Korjaamo Galleria. Helsinki. > *MACO'09*. Stand Galería Valle Ortí. México D.F. > *Nostalgia del futuro*. Homenaje a Josep Renau. Centro del Carmen. Valencia. > *Aceleración de muebles de interior*. Tai Box. Madrid. **2008** *La la la. Sobre ganar y perder*. Centre Civic Sant Andreu. Barcelona. > *El torito*. *Artulugios para una España Cañí*. Bar El torito. Valencia. > *Bordillíneos*. La tejedora CCEC. Valencia, 2007. Patio Maravillas. Madrid. > *Oporto, 2008*. > *Balelatina'09*. Stand Galería Valle Ortí. Basel, Suiza. > *Look at festival*. Lucca, Italia. > *Jerarquía de pie izquierdo*. Magatzems. Valencia. > *European Film Festival*. Halle, Alemania. > *Mudanzas*. Furgoneta instalada en la explanada del MUVIM por La tejedora

CCEC. Valencia. > **2007** *20 Años 20 Erasmus*. Sala de Rectorado. Universidad Politécnica de Valencia. > Club del dibujo. Sala Naranja. Valencia. > *FOC*. VII Edición. Moncofa. Intervención en la playa. Moncofa. > *Ananil*. Festival en Oficinas Do Convento. Montemor-o-novo, Portugal. > *Asado Monstruoso*. Sala CAN. Pamplona. > *Foro Sur*. Feria de Cáceres. Stand Galería Valle Ortí. > Festival *Explum*. Intervención urbana en Puerto Lumbreras. > *ARCO'07*. Stand Galería Valle Ortí. Madrid. > **2006** Muestra de Arte INJUVE. Círculo de Bellas Artes de Madrid, e Itinerancia. > *Arte Santander*. Feria de Muestras de Santander. Stand Galería Valle Ortí. > *Entornos próximos*. Museo ARTIUM, Vitoria. > *Videotage*. Festival de videoarte. Hong Kong. > *Explum 06*. Puerto Lumbreras. > *ARCO'06*. Stand Galería Valle Ortí. Madrid. > **2005** *Cabanyal, Portes obertes*. Barrio del Cabanyal, Valencia. > *Valencia... in movimiento*. Villa Serena, Bolonia. Italia. > *Valencia.Art*. Galería Valle Ortí. Feria de arte. Hotel Puerta Valencia. > *En caso de*. Galería Valle Ortí. Valencia. > **2004** Seleccionados Gestores de Valencia. Galería La Nave. Valencia. > *Hybrid spaces, hybrid nights*. Fornos Center. Atenas. > Exposición jóvenes artistas. Galería Luis Adelantado. Valencia. > *Bestiario de El Pasillo*. Pabellón de mixtos de la Ciudadela de Pamplona. > Sala Espacio Tangente. Burgos. > **2003** *Cheap Art 9*. Galería Cheap Art, Atenas. > Ayudas a la creación en artes plásticas. Museo Gustavo de Maeztu, Estella. > **2002** *Movida x la Manica*. Galería Amantes. Turín.

Contacto

+ 34 696 993 608
cerillokles@yahoo.es



Cristina Llanos



← Armario. 2009
Acuarela. 70x50 cm.



Mesa. 2009
Acuarela. 50x50 cm.

Cocina. 2008
Acuarela. 50x70 cm.



Habitación. 2008
Acuarela. 50x70 cm.



Zapatos. 2009
Acuarela. 50x70 cm.



Librería. 2009
Acuarela. 50x70 cm.



Biblioteca. 2009
Acuarela. 100x70 cm.

Cristina y la astrofísica.

En su libro "Celos, locura y muerte" el psiquiatra Castilla del Pino se abre paso con una peculiar distinción entre lo público, lo privado y lo íntimo. Según dice, lo público es aquello que uno revela, lo privado lo que no revela y lo íntimo aquello que no se puede revelar aunque se desee hacerlo.

Por ejemplo, ante una declaración de amor uno puede creer o no creer, pero no hay modo de comprobación posible: lo que uno siente pertenece al ámbito de la intimidad.

Los rastros más o menos evidentes que la intimidad de cada uno deja en su entorno inmediato nos sirven para elaborar valoraciones y conjeturas y para, finalmente, tomar una decisión sobre cómo son los demás, aunque esta construcción identitaria es pura ficción en lo que a la intimidad se refiere. La intimidad es, desde este punto de vista, un lugar oscuro, impenetrable e inalcanzable. La astrofísica nos proporciona algo parecido: el agujero negro. Un lugar tan denso que ni la luz puede escapar a su fuerza de gravedad. El agujero negro es igual de impenetrable que la intimidad. De hecho, no sabemos qué ocurre en él. Ni siquiera sabemos qué leyes de la física operan allí, ya que las nuestras no son aplicables en un entorno singular. El agujero negro, como la intimidad, es detectable gracias a las huellas que deja en su entorno más inmediato. Vemos cómo la fuerza de la gravedad actúa fuertemente sobre la región en la que se encuentra, pero cuando nos aproximamos al lugar donde debería estar... la luz desaparece y con ella todo rastro, todo reflejo, toda presencia detectable.

Éste límite, la frontera que separa el lugar que vemos del que no vemos se llama horizonte de sucesos y cada agujero negro tiene el suyo, a una distancia proporcional a su masa.

Haciendo una analogía interdisciplinar de corte literario entre psiquiatría y astrofísica podríamos decir que las personas tenemos nuestro propio horizonte de sucesos a una distancia proporcional al tamaño de nuestra intimidad.

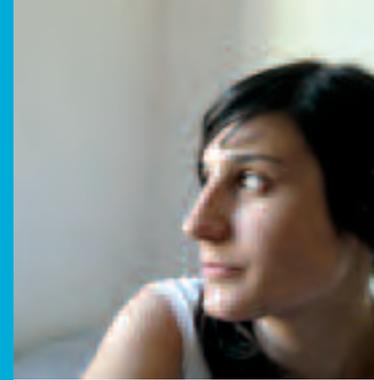
Las acuarelas de Cristina Llanos se mueven rondando muy de cerca este horizonte de sucesos personal, en una meticulosa labor telescópica, descubriendo aspectos relativos a la intimidad que tan a menudo quedan tergiversados por el prisma de identidad pública construida. La adopción de roles, las apariencias y los disfraces, también como parte de la identidad, forman una cortina que distorsiona los sucesos que se adivinan más allá del horizonte, aquellos que no podemos ver.

El terreno de lo público es un teatro. Un escenario construido para los demás que unas veces muestra y otras oculta. El terreno de lo privado es el backstage, las bambalinas, el lugar en el que uno no piensa recibir a nadie, libre de poses y fachadas y, por tanto, está más cercano al horizonte de sucesos: un lugar sin ficcionalizar del que aún se puede deducir con algo más de precisión el territorio de la intimidad.

Con la vocación de una sonda de prospección que se acerca al abismo del agujero negro, Cristina Llanos se aproxima al horizonte de sucesos de las personas. Con irreverente curiosidad se cuela en el ámbito privado para descubrir el reflejo de lo inaprensible. Se acerca al horizonte de sucesos, a punto de ser succionada irremisiblemente por una realidad inapelable que la puede cambiar para siempre, se sumerge en ese lugar de las personas donde no queremos mirar. ¿Cómo son realmente mis seres queridos? ¿Qué va a cambiar en mí al descubrirlo?

El resultado de sus investigaciones es sorprendente. Sofisticados desórdenes, habitaciones prohibidas, descuidadas y desprotegidas, golpeadas por la segunda ley de la termodinámica, en donde la desidia deja fluir la corriente entrópica. Ante ese pedacito de miseria humana al descubierto Cristina se domina con sensatez, atrapando la brutalidad de la miseria que todos llevamos dentro en acuarelas livianas y precisas, transformando en ternura nuestra locura cotidiana.

Aitor Méndez.
CC-by (Bajo licencia Creative Commons).



Cristina Llanos Sánchez

Madrid, 1981

Licenciada en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid

Diplomada en Grado Superior de Ilustración e Imagen Gráfica. Escuela de Artes y Oficios nº 10 de Madrid.

Exposiciones individuales

2007 *Trastos en la buhardilla*. Sala-Librería Panta Rhei. Como Nikita Rodríguez. > **2008** *Me das un cigarro por favor*. Galería Cerilla. Como Nikita Rodríguez.

Exposiciones colectivas

2008 Exposición colectiva centro cultural Mediodía Chica. > **2006** Obra gráfica alumnos destacados en grabado, Prof. Alfredo Piquer Garzón. Centro Cultural de Las Rozas.

Premios y Becas

2005 Beca Erasmus. Desarrollada en la Metropolitan University de Leeds. Inglaterra. > **2004** Dibujo seleccionado en el primer concurso de dibujo de la Universidad Complutense de Madrid. > **2003** Obra gráfica seleccionada en el primer certamen de dibujo y obra gráfica de la Universidad de Medicina de la UCM.

Contacto

+ 34 605 118 545
psikodelia@yahoo.es



Daniel Silvo



Constelaciones en el parking pone en contacto la cotidianidad de las líneas del parking del supermercado con lo insondable de las líneas de las constelaciones. Es una transformación que, como las de los dioses griegos, se produce para protegernos del destino desfavorable, es la transformación ejercida en Dafne para protegerla de la posesión de Apolo.

Constelaciones en el parking. 2007

Instalación en el patio del Conde Duque, Madrid.
Pintura acrílica sobre lona. 14 x 39 m.



Las formas presentes son: una pirámide, un cubo y un octaedro truncado. Estos cuerpos sólidos, realizados con papiroflexia, representan formas ideales. El cubo es un sólido platónico, la pirámide es medio sólido platónico (medio octaedro), y el octaedro truncado es un sólido arquimediano. Estas tres formas ideales están realizadas con un dólar cada una. Con este trabajo planteo un contraste entre la crematística y materialidad que implica el uso del dinero, y el idealismo de la geometría.

Tres formas de doblar un dólar. 2009

Fotografía color papel RC sobre dibond,
100 x 150 cm.



El proyecto *Cien formas de doblar tu dinero* gira en torno al valor de la obra de arte, al valor del trabajo del artista y al valor del dinero. Utilizo como materia prima el papel moneda. Este material, con un valor exacto y evidente, hace totalmente transparente el gasto que hago en ellos. Por tanto, será fácilmente calculable la diferencia entre el precio de la obra final y los costes de producción, planteando esas preguntas sobre el valor de la obra de arte, el trabajo del artista y el dinero. La transparencia financiera es uno de los compromisos básicos de los dirigentes mundiales en la Cumbre de Washington, tratando de mejorar los mecanismos de supervisión y regulación de los productos financieros complejos y garantizar la "completa y exacta transparencia" de las empresas en lo que respecta a su situación financiera para evitar "riesgos excesivos".

Cien formas de doblar tu dinero remite a un ejercicio lúdico, a un pasatiempo, como podría considerarse la papiroflexia. Ese trabajo manual que ocupa el tiempo de ocio y sirve a muchos como descanso o terapia, es aquí un trabajo artístico. ¿Es el arte una actividad que aparece (como la filosofía) cuando las necesidades primarias están cubiertas, es decir, cuando existe un tiempo para el ocio?

El propio título nos habla de una ambivalencia: doblar como plegar, y doblar en el sentido de multiplicar. Al doblar el papel dotándolo de una forma, al elaborar una figura a partir de una materia prima, ésta adquiere más valor a través del trabajo.

[Cuatro formas de doblar tu dinero](#) (Serie). 2008

Fotografía color 40x60 cm.



← [Ulises](#). 2004

Fotografía. 100x70 cm.

[Juegos de Frontera](#). 2008

Vídeo color 2' 30". 16:9

En la frontera de Tijuana dos jóvenes juegan a desafiar las olas del mar. El juego consiste en aprovechar el momento en el que la ola se retira dejando libre la mayor superficie de arena posible, para subirse a los barrotes de la valla. Una vez arriba, la ola pasa bajo ellos. Al retirarse de nuevo, los muchachos bajan y corren para ponerse a salvo del agua.

El mar tiene una frontera flexible con la tierra, una línea móvil, amable, creada con espuma y arena. La otra frontera, perpendicular a ella, cortante, hiriente, rígida e inmóvil, es dolorosa. Lo que ahora es un juego, acabará siendo un desafío a la policía fronteriza y a la muerte.



Daniel Silvo González

Cádiz, 1982

Diploma de Estudios Avanzados. Universidad Complutense de Madrid.

Licenciado en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid.

Exposiciones individuales

2008 Presentación de vídeos en espacio Diametro, en el metro de Ciudad de México. > *Disecciones*. Videoperformance junto con Françoise Vanneraud en Espacio Menos Uno (Madrid). > **2007** *Constelaciones en el parking*. Intervención en patio principal del Centro Cultural Conde Duque. Madrid. > *El mecanismo definitivo*. Centro de Arte Joven de la Comunidad de Madrid. > Proyección del documental *A7-A54* en la École National Supérieure de la Photographie d'Arles, la École Supérieure d'Art d'Aix-en-Provence y CECDC Le Patio Jas de Bouffan (Aix, Francia). > *Shooting Stars*, en la galería de la École Supérieure d'Art d'Aix-en-Provence. > **2004** *Einkaufswagen Projekt*, Café Minze (Berlín). > *Odyseus in Berlin*, Heynstr. 31 (Berlín).

Exposiciones colectivas (selección)

2009 Purificación García. Círculo de Bellas Artes. Madrid. > Premio ABC. ARCO'09. Madrid. > *Ambulart*. Muestra de arte audiovisual. Itinerancia: Guadalajara (México), Quito, Guayaquil, Tumbaco y Hamburgo. > **2008** *Videofronteras*. Facultad de Bellas Artes de Cuenca y Fundación Antonio Pérez (Cuenca). > *Ruidocracia*. Madrid. > *MAEM.08* Electrodoméstico. Muestra Arte Electrónico Móstoles. > **2007** *Nuevas Propuestas*. Galería La Nave (Valencia). > *Anverso y reverso*. Facultad de Bellas Artes de la UCM (Madrid). > *En tiempos de video*. Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico (San José, Puerto Rico). > *Madrid! Entresijos y gallinejas*. Centre d'Art Santa Mònica

(Barcelona). > *143 Delicias en la escuela EFTI* (Madrid). > *Des Marches Creatives*. École Supérieure d'Art d'Aix-en-Provence (Francia). > *Destino Futuro*. Jardín Botánico (Madrid). > *Madrid Abierto*. Vídeo en Metro de Madrid.

Premios y Becas

2009 Selección en Purificación García. > Accésit Premio ABC. > Beca de residencia Bilbao Arte. > **2007** Beca de Convenio Universidad Complutense y UNAM (México) para posgrado sobre La experiencia del espacio, la habitabilidad y el diseño en la facultad de arquitectura. > **2006** Artists in context programme, Pépinières européennes pour jeunes artistes, en la École Supérieure d'Art d'Aix-en-Provence y la asociación Anonymal (Francia). > **2005** Primer Premio en Generaciones, Caja Madrid. > Primer Premio del certamen de vídeo Citemor. TV 2005, en Montemor-o-Velho (Coimbra, Portugal). > Beca de colaboración en el departamento de Dibujo II de la Facultad de Bellas Artes de la UCM. > *Descubrimientos*, Photoespaña'05. > **2003** Beca Erasmus en la Universität der Künste (Berlín). > **2002** Primer premio del certamen de vídeo *143 Delicias*, Madrid. > Primer premio en Basurama'02, en la E.T.S. de Arquitectura de la UPM.

Obra en colecciones

ABC, > Comunidad de Madrid, > IVAM, Centro Ordóñez Falcó para la Fotografía, > Fundación Caja Madrid, > Galería T20, > BIZ Bank.

Contacto

+ 34 667 054 485
+ 34 915 092 634
danisilvo2002@yahoo.es



TXP (Todo por la Praxis)

Sin Estado: La Cañada es real.

Sin Estado es un proyecto que parte de la colaboración entre Santiago Cirugeda, Democracia y Todo Por la Praxis. La presente propuesta tiene como objetivo una intervención multidisciplinar, desde el arte y la arquitectura en el contexto de los asentamientos ilegales de población en La Cañada Real (Madrid), sometidos en estos momentos a un proceso de desalojo y derribo.

La Cañada Real Galiana es un antiguo camino de trashumancia que en la actualidad alberga más de dos mil viviendas y casi cuarenta mil habitantes repartidos en quince kilómetros de terreno. Las primeras construcciones se remontan a la década de los setenta, cuando los vecinos de los ayuntamientos más cercanos (Vallecas y Getafe, entre otros) construyeron allí pequeñas casas de campo. Con el paso del tiempo el asentamiento ha ido creciendo y configurándose de forma cada vez más compleja. Existe una importante población de los antiguos vecinos a la que se ha sumado población inmigrante tanto nacional como extranjera, entre la que destaca la población marroquí y rumana. En el espacio de La Cañada Real conviven el tráfico de drogas con el asentamiento de negocios de construcción en terrenos públicos, infraviviendas chabolistas con chalés, hoteles ilegales con casas de campo, etc.

La denominación de este proyecto como Sin Estado tiene una doble lectura. Por un lado, responde a la utilización de fondos públicos destinados desde el ámbito del arte a intervenciones de carácter social en un espacio en el que la misma administración rehúsa llevar a cabo cualquier servicio público. Por otro, se refiere a un territorio marginal, desregulado, ajeno a las estructuras legales y administrativas.

Sin Estado lleva a cabo un ensayo, desde la práctica, sobre las potencialidades y las contradicciones del trabajo artístico en el ámbito social. Se acerca a una realidad, La Cañada Real, desde distintas perspectivas de actuación: cartografiar la zona; negociar con los movimientos sociales allí asentados para la dotación de infraestructuras o servicios de uso comunitario; generar procesos de visibilización y simbolización del territorio. Todo ello con un objetivo: reflexionar sobre las contradicciones del propio proceso.



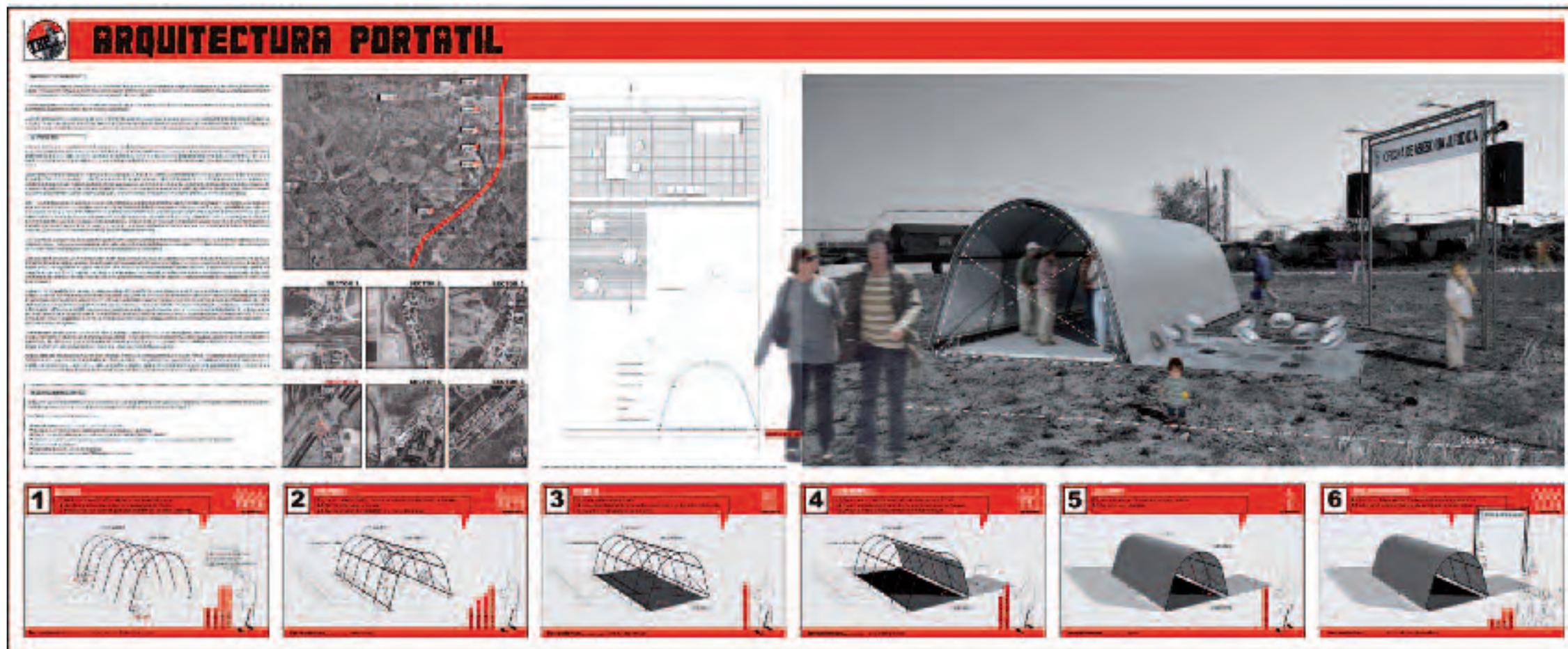


Cartografía de la Cañada Real

La Cañada Real Galiana se ubica en el sur este de la ciudad de Madrid. Su recorrido bordea el término municipal atravesando a lo largo de su recorrido varios municipios. El tratamiento de La Cañada como una unidad pasa por cuestionar cuál es la realidad de la división administrativa, cuál es su composición sociológica, cuál es el marco jurídico al que se adscribe. Esta lectura comparada nos permitirá entender el complejo mosaico que compone la Cañada Real Galiana.

En una primera aproximación el trabajo de la cartografía se ha centrado en la realización de un catálogo de tipologías de viviendas. Para ello se ha realizado un catálogo fotográfico de cada sector de La Cañada. El material extraído de este trabajo se recoge en la edición de 16 postales por cada sector, donde quedan reflejadas las diferentes tipologías que se encuentra en la Cañada Real Galiana. Por otro lado, se han realizado retratos fotográficos de los habitantes de La Cañada, intentando representar la diversidad de sus diferentes grupos poblacionales. La morfología de La Cañada, así como las amenazas urbanísticas existentes en el territorio, se recogen a través de una serie de fotografías panorámicas.





Oficina de asesoría jurídica

En el último año y medio, los vecinos de Cañada Real Galiana se han visto sometidos a una fuerte presión mediante derribos selectivos, por parte del ayuntamiento de Madrid, actuando en muchos de los casos mediante medios coactivos desproporcionados y sin los más mínimos atisbos de legalidad en muchos de ellos, derribando sorpresivamente y de madrugada, con los correspondientes efectivos de técnicos y policía, las edificaciones que, selectiva e intencionadamente, son consideradas como “convenientes”.

Tras un trabajo de campo previo, y a través de diversas reuniones tanto con los movimientos sociales, ONGs, y las asociaciones de vecinos, se determinó que la actuación más urgente y la principal demanda de los habitantes de la Cañada era combatir su indefensión frente a este escenario de derribos indiscriminados. Por lo que desde Todo por la Praxis (TXP) se propuso una intervención a través de un artefacto: La Oficina de Asesoramiento (OA), cuyo objetivo es dar respuesta a la situación de indefensión de los habitantes de la Cañada Real Galiana.



Merchandising

El logotipo de Sin Estado está pensado para dar una imagen unitaria a todo el proyecto, a la vez que funciona como imagen explicativa de la situación legal y administrativa de La Cañada Real. La intervención con el logotipo sobre vallas publicitarias responde a la intención de visibilizar el territorio en el que se desarrolla el proyecto Sin Estado como un lugar de excepción.

A su vez esta intervención tiene que ver con la elaboración iconográfica destinada a crear símbolos propios relacionados con la comunidad de La Cañada Real, que por una parte han dado lugar a los relacionados con una imagen institucional, como el escudo y la bandera o las camisetas para el equipo de fútbol de su agrupación deportiva, y ,por otra parte, una serie de productos de merchandising tales como gorras, camisetas, pañuelos, parches y kits para el consumo de cocaína.

La decisión de reproducir la iconografía en ropas de vestir y artículos de consumo se debe a la necesidad de generar recursos propios para la subsistencia del proyecto que está planteado como un work-in-progress a largo plazo, buscando una serie de productos de bajo coste, que además pueden funcionar como "canales de comunicación", dando una imagen concreta del territorio de La Cañada Real.



TXP (Todo por la Praxis)

Javier Blanco García-Lomas

Madrid, 1984

Luis Martín Muñoz

Madrid, 1986

En 1999 se constituyó el colectivo Todo por la Praxis. Sus miembros, procedentes de áreas de actividad teórica de lo más heterogéneo, se organizan como un intelectual colectivo y un sujeto político activo: un constante Laboratorio de Proyectos que funciona como agente transformador, dentro del campo simbólico de las prácticas artísticas. Todo por la Praxis se define como un Laboratorio productor-amplificador de proyectos estéticos de resistencia cultural. Un Laboratorio que ofrece herramientas para la intervención sobre el espacio público urbano, siempre con el objetivo de crear una Praxis activista y de oposición.

La acción de TXP se concentra en el ámbito urbano y la esfera pública, intentando siempre generar espacios de oposición a las estructuras de dominación, proponiendo estrategias de apropiación del espacio ciudadano, desenmascarando los procesos de especulación, gentrificación, mecanismos de segregación urbana y dispositivos de control social. El objetivo último de TXP es generar un catálogo de herramientas de acción directa y socialmente efectivas.

Rafa Turnes Fotógrafo, Luis Díaz Fotógrafo, Luis Martín Bellas Artes, Marcos Godoy Bellas Artes, Javier Blanco Informático, Pablo Galán Abogado, Francisco Gil. Licenciado en Bellas Artes/ Antropólogo, Diego Peris Arquitecto, Paco Gálvez. Licenciado en Bellas artes/ Diseñador, Fabián Acosta. Arquitecto.

Exposiciones (selección)

2009 Proyecto Habitar. Arquitectura de la necesidad. Sin estado. Centro Cultural de España. Miami. Estados Unidos. > *Sin estado. La cañada es real.* Galería ADN. Barcelona. > **2008 El arte de habitar.** Emprovima. Malaga. > *Forum Art culture et*

creation. Black Box, Théâtre du Grütli. Ginebra. Suiza. > *Kunstainer.* Espai artistic contemporani. Tarragona. > Madrid Abierto 08. *Liquidación Total.* > Madrid Abierto 08. > **2005** Colectiva. Colegio de Arquitectos de Ciudad-Real. > **2002** Museo el Brocense. Colectiva. Cáceres. > **2001** Museo Provincial Ángel Andrade. Colectiva Ciudad-Real. > *San Pedro Mártir.* Colectiva Concurso Iberdrola. Toledo. > **2000** Palacio de Gaviria. (Calle Arenal) Madrid.

Premios y Becas

2009 Urbanaccion. Concurso de propuesta para el uso temporal de solares. Mención en la Categoría de Proyecto Social. > 7º Encuentro internacional de Arte urbano Al zur-ich. Quito (Ecuador). > **2008.** 5º Edición de *Madrid Abierto.* > 2º Convocatoria de Ayudas a la *Creación Contemporánea.* Matadero Madrid. > **2004** Premio en el XV Edición Circuitos de artes plásticas y fotografía de la Comunidad de Madrid.

Laboratorio de proyectos (selección)

2009 Street Games. Instalaciones deportivas Distrito Centro. > *Matrioska Home.* Solución habitacional para la pernoctancia de personas Sin hogar. > **2008 *Speculator.*** Valla publicitaria. Madrid Abierto. > *Empty Word.* Agencia inmobiliaria de vivienda vacía desocupada. > *Anti-triball.* Contracampaña y concurso de carteles. Madrid. España. > *Temporary Space: Reciclando Solares.* Madrid. España. > *Sin Estado: La cañada es REAL.*

Contacto

+ 34 630 664 628
+ 34 914 442 329
todoporlapraxis@gmail.com
www.todoporlapraxis.es

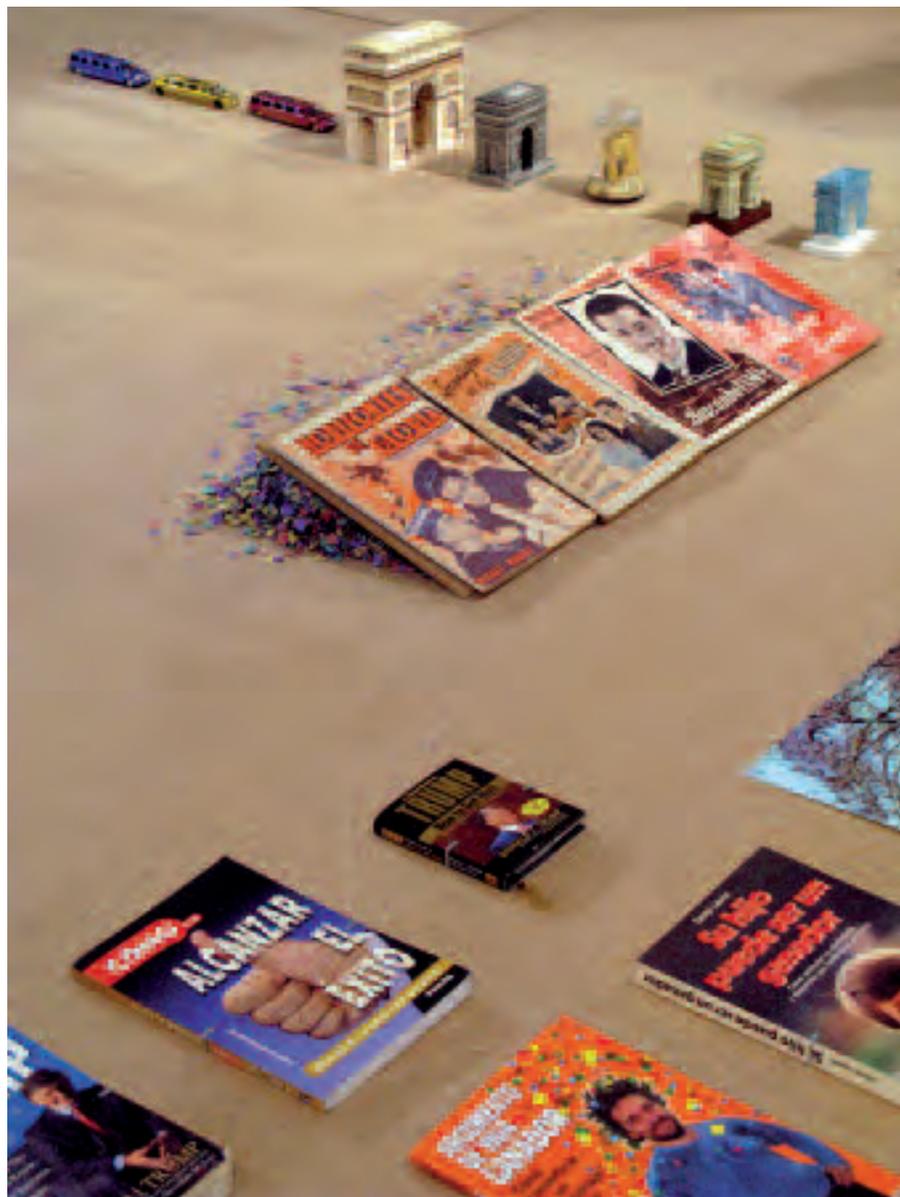


Oriol Vilanova



Diccionario-museo del éxito. 2009

Libro de artista.
Editorial Cru.



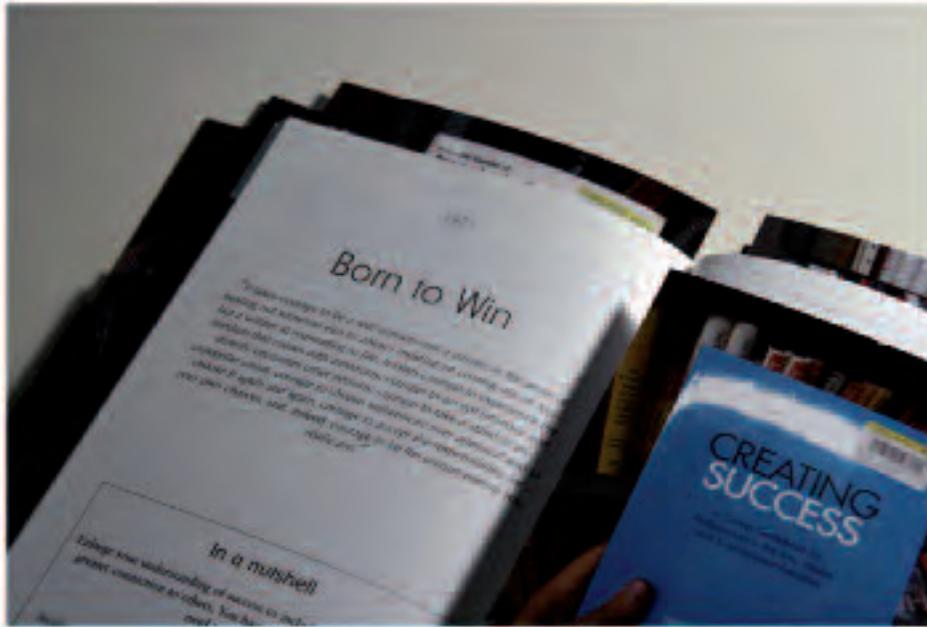
Souvenir store. La, La, La, La: Sobre ganar y perder. 2008

Instalación.
Sant Andreu Contemporani. Barcelona.



La vie est dans la rue. 2008

Libro de artista. Editorial Cru.
Sala d'Art Jove de la Generalitat. Barcelona.



Wrong Lessons. 2008

Performance y serie fotográfica en libro.
Strand book store 828 Broadway. New York.



36 Arcos. 2008

Poster fotocopiado. 84,1x59,4 cm.

El itinerario que Oriol Vilanova define con sus proyectos no te va llevar a ser un Donald Trump. Aunque el artista y el magnate coinciden en su interés por el éxito y las vías para conseguirlo, lo que encontramos con Vilanova no es precisamente una senda certera. Antes bien, el reto que plantea con proyectos como la *Celebración de la Derrota* (2007), *39 y 36 Arcos* (2008), *Souvenir Store* (2008) o el *Diccionario-museo del éxito* (2009), es el de cruzar a contrapelo el imaginario que ha inspirado las más increíbles elucubraciones de la ascensión y el triunfo social.

Vilanova busca abrir otras rutas en esa topografía plagada de estatuas ecuestres, efigies de Miss Universe, cartas de recomendación y leyendas sobre artistas y niños prodigio. El punto de partida ya es de por sí bastante sugerente: las tiendas de libros viejos y mercadillos de segunda mano. Lo que antaño se había presentado como modélico, deseable, o bien con la capacidad de generar movimiento mediático y articulaciones sociales, reaparece en el anticuario prácticamente desactivado, como una fantasmagoría o un cachivache arrojado por el polvo.

Mediante el formato de gabinete de curiosidades que a menudo han tomado sus proyectos, Vilanova tal vez persigue imprimir esa sensación entre exótica y nostálgica que pueden provocar ciertos elementos de consumo una vez han sido arrinconados; si bien, más allá que un gabinete, una vitrina de museo o un diccionario, la construcción que realmente se alimenta con las frecuentes visitas del artista al mercado y que se expande por debajo de las distintas concreciones formales es la de un archivo: una suerte de superficie homogénea en donde todas esas figuras surgidas de la desmedida y el exceso se tienden a allanar, así como se las hace disponibles para replantear sus canales de acceso y de salida, sus conexiones y los recorridos que se pueden establecer entre ellas.

Lo que Vilanova descubre en el anticuario y trabaja con su archivo lo podemos considerar, pues, no tanto una reflexión sobre la fragilidad del éxito propiamente -con el azar y la fugacidad entre los *top ten* de los tópicos vinculados- sino que, mejor, se trata de una reflexión sobre la fragilidad que se da también en sus representaciones. Es la fragilidad en donde queda la imagen del éxito cuando se consigue cruzar sin obedecer al corpus normativo que se despliega a su entorno, y, de ese modo, en lugar de ascender hacia Donald Trump, mantener el rumbo del viaje como un corte en horizontal sobre su estela.

Oriol Fontdevila



Oriol Vilanova Juncadella

Manresa (Barcelona), 1980

Vive y trabaja en Barcelona

Arquitecto. Universidad de Arquitectura de Barcelona. ETSALS-URL.

Exposiciones individuales

2010 *Superlative Praxis*. Centre d'Art Rocaumbert. Granollers. Barcelona. > **2009** *Performance Waiting for the moment 1*. > **2007** *Striptease d'Històries*. COAC Manresa. Barcelona. > **2006** *Si*. Museu Comarcal de Manresa. Barcelona. > **2005** *Apology of failure*. Galeria Rua x d'art Manresa.

Exposiciones colectivas (selección)

2009 *Cartografías*, Espai Zero1, Olot. > Bcn producció 09. *Diccionario-museo del éxito*. Barcelona. > *Vade Retro*. Gallery Ras. Barcelona. > **2008** *La, la, la, la on winning and losing*. Sant Andreu Contemporani. Barcelona. > *De tu a tu 3 puntos*. Sant Andreu Contemporani. Barcelona. > *La vie est dans la rue*. Sala d'art Jove. Barcelona. > **2007** *Al teu lloc jo no me'n refiaria*. *Qincidències*. Museu Comarcal de Manresa. Barcelona. > *Arquetips. Celebración de la derrota*. Sala d'art Jove. Barcelona. > *Entre le réel et l'imaginaire*. Rencontres internationales de la Photographie, Arles. > *Idensitat 2005*. Project Icona Manresa. > Centre cultural el Casino, Manresa. Barcelona. > Jornadas de debate y espacio de documentación. CASM Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona. > **2006** *Making Off*. Centre cultural el Casino, Manresa. Barcelona.

Premios y Becas

2009 Producció Rocaumbert. > Bcn Producció 09. Barcelona. > **2008** Premio Miquel Casablanques. finalist Barcelona. > Proyecto Deslocalizado. Sala d'Art Jove. Barcelona. > **2007** Proyecto en sala. Sala d'Art Jove. Barcelona. > **2006** *Idensitat*. Barcelona.

Contacto

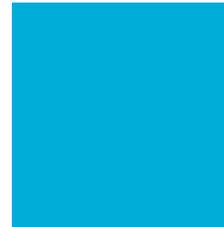
info@oriol-vilanova.com
www.oriol-vilanova.com

Proyectos

Bongore
Usua Fullaondo
Ali Hanoon
Oliver Laxe
Ismael Teira

**HOLA, SOY EUROPEO
¿ME DAS TRABAJO?
SENEGAL, 2009**

Proyecto en desarrollo
6 Fragmentos de 60 seg. c/u.



Bongore

Bongore¹, sobre la senda de la hospitalidad en África y Japón; delineando y capturando nuevas configuraciones de identidades culturales

“¿Qué es en el fondo la conciencia crítica sino una imparable predilección por las alternativas?”.

Edward Said.

En marzo de este año un joven artista europeo emprende un largo viaje, su destino Senegal.

Bongore acude a la localización por él elegida ligero de equipaje, pero su bolso y sus pertrechos, sus cámaras y otros, tienen adheridas preguntas, siendo una de ellas cómo esquivar los motivos esenciales de la geografía imaginaria europea, que nos entrega aún a África re-presentada como un cuerpo exótico (sus paisajes y sus mujeres) y peligroso, que trae a Europa un grupo importante de inmigrantes ilegales; sin exponer casi nunca las múltiples causas que han incidido en el complejo mapa cultural africano, el cual, se ha visto marcado por una memoria cruzada por su involuntaria interrelación con otros pueblos, culturas, naciones y estados, ajenos a su territorio, y a la depredación de estos ante diversos aspectos de lo africano.

En *Hola, soy europeo. ¿Me das trabajo?* (Senegal-África, 2009, proyecto en desarrollo, vídeo que documenta la acción, 6 fragmentos de 1 min. c/u), el artista se entrega a un proyecto que decanta cuando él se asume como un igual, al ciudadano medio de cualquier parte de África, a aquel que requiere un trabajo digno para subsistir y proveer a su familia.

El artista en Senegal², pide varias veces empleo, los cuales les son otorgados. Y a partir de ello, realiza una serie de tareas comunes a los hombres y mujeres de esa tierra, labores que filma y que nos entrega en esta muestra. Las imágenes perturbadoras por su sutileza, donde los gestos del artista no son más importantes que el del resto de sus compañeros de labores, y los quehaceres que ejecuta se muestra en la magnitud de lo que son, se ven acompañadas por el ruido ambiente de cada lugar, y por palabras impresas que aluden al sitio y fecha en que fueron captadas. El creador en cada caso, en los diferentes encuadres se ve sumido en acciones colectivas, que aluden a seleccionar y empaquetar sal, construir un cayuco y fregar loza en la cocina de un restaurante, tender la ropa, moler mijo e ir en busca de agua a un pozo. Estas cuatro últimas actividades están consagradas en ese territorio esencialmente a la mujer, las cuales, encontraron curioso y cómico que el artista en su condición de hombre las efectuara. Como resultado de su faena las pagas fueron las comunes a un ciudadano(a) de ese país, excepto cuando Bongore solicitó como salario por manipular la sal, la cantidad correspondiente en dicha sustancia, cuestión que refiere a la importancia de ese bien para la economía doméstica de muchas familias senegalesas; y como lo fue en la Antigüedad para los romanos, donde la sal valía su peso en oro. Los haberes del artista fueron respectivamente, tomando en consideración las horas de trabajo: aproximadamente 1 kg de sal; una comida con la cuadrilla de trabajadores; una comida con los habitantes de la aldea; una comida en el restaurante; una comida con las mujeres del poblado.



[Hola, soy europeo. ¿Me das trabajo? Construyendo un cayuco.](#) 2009

Playa de Kayar, Senegal.
Vídeo que documenta la acción.
MiniDV. 16:9. Stereo. 60 ''.

[Hola, soy europeo. ¿Me das trabajo? Seleccionando sal.](#) 2009

Salina del Lago Rosa, Senegal.
Vídeo que documenta la acción.
MiniDV. 16:9. Stereo. 60 ''.

1 José Luis Aguilera Castrillo.

2 Sitio elegido teniendo presente que fue desde 1536, momento en que se construyó la primera Casa de esclavos, un importante enclave para el comercio de estos en el Atlántico, y desde el cual millones de africanos fueron trasladados a América; ex colonia francesa en África, que más ha mantenido vínculos económicos, políticos y culturales con Francia; país que ha aportado una cantidad no menor de población legal e ilegal a Europa.
Actualmente, se sabe que los cayucos que se construyen en esa zona, son susceptibles de ser utilizados para la emigración hacia Canarias. Según cálculos las nuevas piraguas son más grandes que las anteriores, lo cual hace suponer que no se destinan a la pesca. *Un menor senegalés contaba a sus padres a un periódico de Canarias: "Aquí me dan de comer varias veces al día, ie incluso me dejan repetir yogurt!".* Otro relataba, desde un centro de menores: *"Los fines de semana me dan 10 euros para que me divierta". El muchacho envía el dinero a sus padres. Diez euros equivalen a 6.500 francos CFA, una cantidad superior a la que muchos adultos obtienen en un mes".* Bárbulo, Tomás (enviado especial), *Senegal calcula en 15.000 los cayucos preparados para emigrar. Las nuevas piraguas son mucho más grandes que las de pesca*, www.elpais.com, Dakar - 09/07/2006.

En estas acciones el artista se interroga y se plantea qué puede hacer el arte para intentar reubicar a los receptores de las obras en una relación activa con lo que hoy atañe ver y comprender en el mundo, y ante lo que tenemos reaccionar. En esa medida, Bongore nos instala con esta obra frente a la reconfiguración de la identidad cultural de un joven europeo occidental, al pedir y obtener trabajo en diferentes áreas. Dicho *re-situarse* se ve logrado por la total ausencia de soberbia en los actos del artista, por su capacidad de constituirse como un afín en cada una de las comunidades, como se aprecia en la imagen en la que esta moliendo mijo, donde el encuadre sólo remite al recipiente, al instrumento utilizado para machacar, y al golpe, no pudiendo nosotros distinguir con claridad el cuerpo de Bongore respecto del de su interlocutor; por prodigar, y aceptar las señas de hospitalidad que emiten sin forzamiento sus colegas de trabajo, que lo integraron como un par. El concepto de hospitalidad del que hablamos aquí, y que Bongore utiliza en esta obra, se opone al concepto de tolerancia, pues como lo expresa Derrida esta noción es impropia para utilizarla en la política laica, pues su tono religioso, que tiene raíces en la creencia cristiana de la caridad, desbarata cualquier aspiración de universalidad, mientras que la hospitalidad desde un punto de vista ético y político, como lo plantea el filósofo francés, rescata la singular obligación que cada uno tiene respecto del otro, y donde la hospitalidad viene a ser, nos referimos a la "... pura o incondicional [que] no consiste en una *invitación* ('yo te invito, yo te acojo en *mi casa [chez moi]* con la condición de que tú te adaptes a las leyes y normas de mi territorio, según mi lengua, mi tradición, mi memoria, etc.')3, la que se abre y está de antemano abierta a cualquiera que no esté invitado, que no sea esperado.

En esta obra, como en *Hola, soy español. ¿Puedo besarte? Tokio 2008* (vídeo que documenta la acción, 8 min., 23 seg., Japón), Bongore irrumpe y nos interpela con una grafía del encuentro, que nos obliga a sentir y dialogar con los otros, estableciendo una conexión que no rechaza ni oculta las heridas, las cicatrices, las contradicciones y dificultades que le son propias a cada cultura, y a las relaciones interculturales. En la obra ejecutada en Tokio, el artista de manera respetuosa, en un gesto casi ritual, indaga sobre las aparentemente sutiles diferencias culturales, solicitando un beso de saludo, tan común en Europa Occidental, pero tan lejano a la cotidianidad japonesa, como lo evidencia la juventud actual de dicho país.

Así presenciamos en las obras de este artista, la captación de la inscripción de la historia en las prácticas sociales, con toda su belleza, su dignidad y su simpleza, con el peso de la cotidianidad presente en la mirada de sus protagonistas, quienes delatan en sus costumbres las capas históricas de las que participan sus bríos contemporáneos. Y en ellas podemos ver como las imágenes pueden exceder los cauces que las enlazan a los circuitos mundiales del mero consumo, que les reclama de manera casi inmediata ser desechos, ser indiferencias políticas y éticas.



Hola, soy europeo. ¿Me das trabajo? Yendo por agua al pozo. 2009

Playa de Kayar, Senegal.
Vídeo que documenta la acción.
MiniDV. 16:9. Stereo. 60 ''.

Hola, soy europeo. ¿Me das trabajo? Moliendo mijo. 2009

Poblado de la comunidad rural de Tattaguine, Sine Saloum, Senegal.
Vídeo que documenta la acción.
MiniDV. 16:9. Stereo. 60 ''.

3 Borradori, Giovanna. *La Filosofía en una Época de Terror*. Diálogos con Jünger Habermas y Jacques Derrida, Ed. Taurus, Navarcarnero-España, octubre de 2003, p. 43.

Ahora bien, en el caso de Bongore, esa captura filmica documental, casi táctil de los problemas abordados, le llevará a explorar el hecho de que los acontecimientos no se manifiestan nunca sin la forma que los presenta a la mirada de los demás, como lo han entendido a cabalidad el diseño y la publicidad, de ahí obras en desarrollo como *Anuncio Falsificado. Limpiando mis Adidas blancas de negro*. (Dakar-Senegal, 2009) donde se pone en relevancia las nuevas complicaciones y la ineficiencia de algunas representaciones en esta era mediática.

Por todo esto, por su alternativa, Bongore se aleja de una tradición de las poéticas heredadas de intelectuales como Flaubert, Scott o Nerval, quienes crearon obras constreñidas, cuando referían a otras culturas, en sus casos a Oriente, pues sus visiones políticas de la realidad "acentuaban la diferencia entre lo familiar (Europa, Occidente, "nosotros") y lo extraño (Oriente, al Este, "ellos")".

Lynda E. Avendaño Santana⁵
 Historiadora del Arte.
 Madrid-España.
 Julio de 2009.

4 Said, Edward W., *Orientalismo*, Editorial Debolsillo, Barcelona-España, 2006, p. 73.

5 avesanta@gmail.com



[Hola, soy español. ¿Puedo besarte?. Tokio 2008](#)

Playa de Kayar, Senegal.
 Vídeo que documenta la acción.
 MiniDV. 16:9. Stereo. 8 ' 23''.

[← Anuncio Falsificado. Limpiando mis Adidas blancas de negro. 2009](#)

Dakar, Senegal.
 Obra en desarrollo.

Mi producción artística surge de un trabajo performativo y de registro documental, que gira en torno a los códigos culturales que operan dentro y fuera de Occidente; y recoge, sin evitar ni negar las dificultades y contradicciones de mi propia mirada como artista, las dialécticas de subjetividad que se alojan en distintos de lugares. Mi obra se abre a un *diálogo del encuentro*, y pretende hacer meditar a los espectadores sobre el papel que les cabe en él.

Dándose que una de las preguntas que porta mi obra, es la de cómo una imagen puede aún hoy servir a un proyecto de diálogo intercultural.



José Luís Aguilera Castrillo

Málaga, 1979

Exposiciones colectivas y proyecciones (selección)

2009 *Málagacrea_09*, Centro de Arte Contemporáneo de Málaga (España) > *Muestra Itinerante de Artes Visuales INJUVE-07* Centro Cultural de España, Lima (Perú). Parque Cultural de España, Rosario (Argentina). Centro Cultural de Montevideo (Uruguay). > *Retour de Fiav.08*, Galería Esca, Nimes (Francia) > *Festival de Cine de Málaga*, Teatro Cervantes, Málaga (España) > **2008** *Fábrica: Les Yeux Ouverts*. Exposición itinerante: *Shiodomeitalia*, Tokio (Japón). *Triennial de Milán* (Italia). Museo Shanghai Art, Shanghai (China). Centro Pompidou, París (Francia) > *Fiav.08*, Centro Cultural de Argel (Argelia) > *Loyal_Rooftops*, Loyal Gallery, Kassel (Alemania) > *Typo Berlín 2008*, Casa de la Cultura de Welt, Berlín (Alemania) > *Videoscreening 08* - Festival de Arte Contemporáneo, Varna (Bulgaria) > *Frágiles - Videoeuropa*, Museo Bonnat, Ballonne (Francia) > *ColorsNotebook*, Fabrica Features, Lisboa (Portugal) > *Revelle-Toi BAC!08*, Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (España) > *Loop 08*, Galería Espai Ubu, Barcelona (España) > *Trozos*, Galería Espacio Menos1, Madrid (España) > *Videovideo*, Expo Zaragoza 2008, Pabellón de Acciona, Zaragoza (España) > *Explum 08*, Centro Cultural de Puerto Lumbreras, Murcia (España) > **2007** *Loyal_Rooftops*, Centro Cultural Burgerstolz und Stadtfrieden, Kassel (Alemania) > *Creación Injuve 07*, Círculo de Bellas Artes, Madrid (España) >

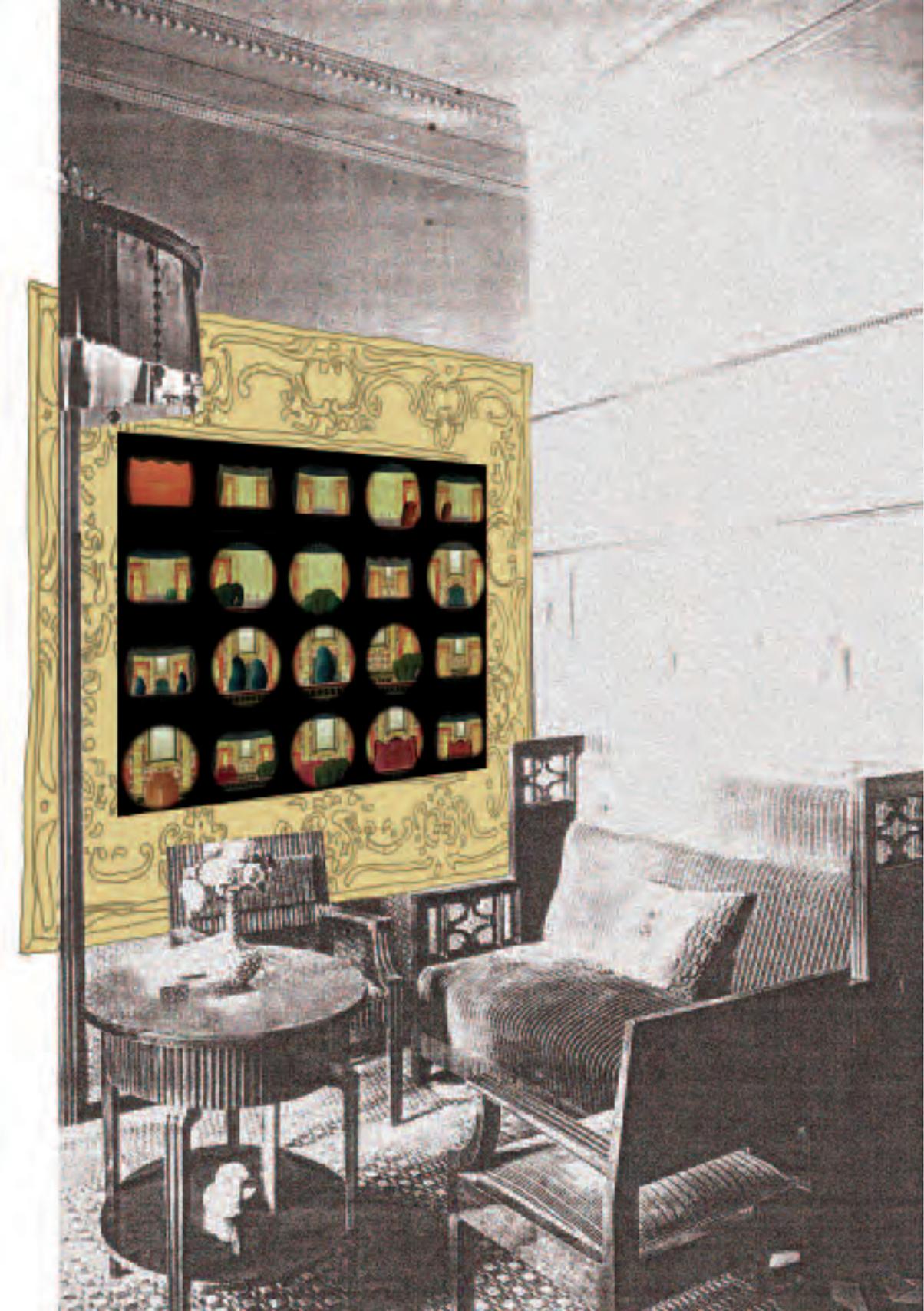
Málagacrea_07, Centro de Arte Contemporáneo de Málaga (España) > *Ráfagas*, proyecciones itinerantes: Casa Encendida, Madrid (España) > **2006** *Málagacrea_06*, Centro de Arte Contemporáneo de Málaga (España) > *We love Snakers*. Exposición itinerante: Lisboa (Portugal); Madrid, Málaga, Barcelona y San Sebastián (España).

Premios y becas

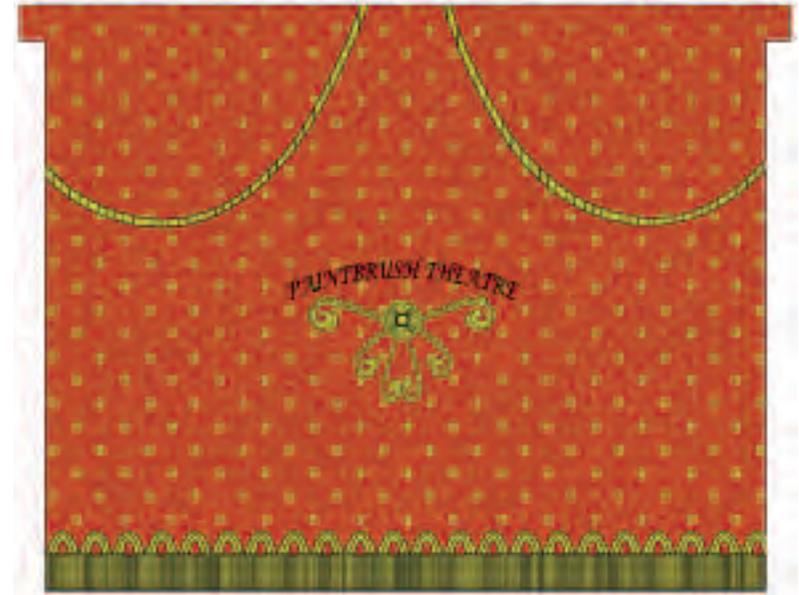
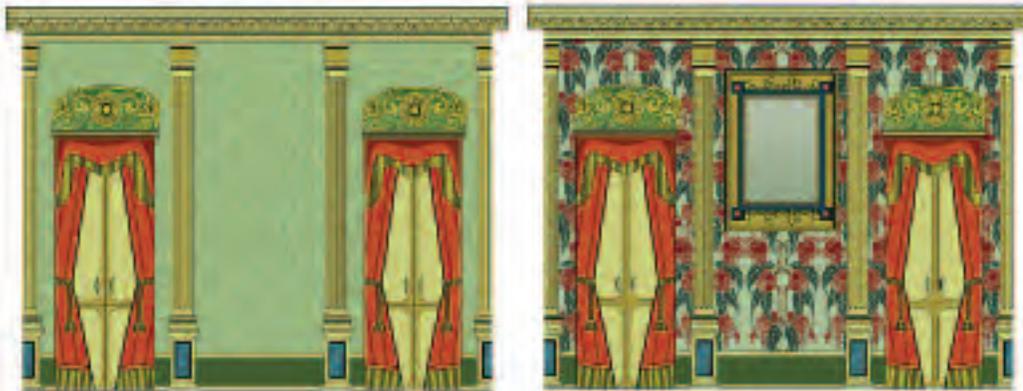
2009 Mención Honorífica *Málagacrea 09*, Ayuntamiento de Málaga (España) > **2008** Premio Ville d'Alger 08, FIAV, Argel (Argelia) > Adquisición de la obra *Explum 08*, Ayuntamiento Pto. Lumbreras, Murcia (España) > **2007** Accésit Muestra de Artes Visuales INJUVE 08, Instituto de la Juventud, Gobierno de España > **2003** Ayuda a Proyectos Medialab, Centro Cultural Conde Duque, Madrid.

Contacto

+ 34 617 413 908
info@bongore.com
www.bongore.com



Usoa Fullaondo







The destruction of Art Decó House. 2009
Serie de 15 témperas. 70x50 cm. (cada dibujo).



Flor y pincelada. 2008
Impresión y gouache sobre papel. 25x20 cm.

Paintbrush theatre o el Teatro de la brocha es un teatro para jugar. Se diferencia de los antiguos teatros de cartón, en que en éste los actores no son los personajes de un cuento, sino un grupo de pinceladas. Y sobre todo, en que no son solamente los niños los que pueden jugar con él, sino cualquiera al que le apetezca divertirse.

Paintbrush theatre o el Teatro de la brocha es un juguete, donde aquél que quiera puede crear su propia obra. O mejor dicho, donde cualquiera puede realizar su propio cuadro. El escenario, que simula la fachada de un palacio, es siempre el mismo, pero tanto los telares de fondo como los personajes y el mobiliario, varían según la acción del jugador. No existe un guión que haya que leer o interpretar; cada uno creará las composiciones que desee combinando los fondos, los elementos de atrezzo y los brochazos de diferentes colores, tamaños y formas.

En cada uno de los 52 teatros de la serie, todas las piezas son iguales, excepto los personajes, que si se ajustan a un determinado tipo de pincelada de características similares, en ningún caso son idénticos. Así, hay:

- Dos pinceladas largas azules
- Una triple pincelada rosa
- Una medio elipse amarilla
- Una doble pincelada roja
- Una triple pincelada gris
- Y, dos pinceladas cortas verdes

Todas ellas gestos sistematizados en mis cuadros. Estas pinceladas escenifican de esta manera ciertas irregularidades extraídas de la pintura, a la vez que son un elemento propio de mi experiencia con el medio.

Paintbrush theatre o el Teatro de la brocha es así el resultado de la combinación de juego, pintura y azar. Se conjugan en él, el gesto repetido con todas sus variantes, errores, azares y trampas, el juego y la simulación e incertidumbre que éste conlleva y, la participación imprescindible del jugador, que es el que monta el drama o la comedia, dirige la acción y termina, o no, la representación de la obra.

Yo ya he jugado con mi teatrillo muchas veces. He jugado a crear historias de encuentros y desencuentros, de amoríos afortunados y desafortunados; he jugado a hacer películas, a ponerles música, a convertirlos en imágenes y cuadros. Y ahora les reuniré a todos en un libro mudo. Pero esto no es más que mi propio juego y, existen tantos como jugadores quieran jugar con él.



Usoa Fullaondo Zabala

Getxo (Vizcaya), 1979

Realización de Tesis Doctoral Suficiencia Investigadora (DEA). Proyecto de Investigación: *Intervención del azar en los procesos lúdicos de creación y su constatación en la pintura contemporánea*. Cursos del doctorado *Práctica y teoría de la pintura*. CAP en la Universidad Complutense de Madrid. Licenciatura en Bellas Artes.

Exposiciones individuales

2009 *NEXT* en el Centro Cultural Montehermoso de Gasteiz. > **2006** Bar Kasko en Bilbao. > **2005** Sala BBK del Casco Viejo de la UPV/EHU. > **2003** Sala Portalea en Eibar. > **2001** Aula de Cultura de Algorta.

Exposiciones colectivas (selección)

2009 *Ertibil 09*. Carsa-Arte (itinerante). Dend-arte en Gernika. > **2008** *Inmersiones* en la Sala América en Gasteiz. > *Paesaggi nel tempo* en la Accademia di Belle Arti di Palermo. > *ART<30* en la Sala Parés de Barcelona. > *Expokalea* en las Encartaciones. > **2007** *BonbARTaketa* en Gernika. > *Copyzine* en la Sala Abisal en Bilbao. > *Txiripa* en la sala de la UPV/EHU. > **2005** *Ertibil 05*. > **2004** *Residentes Bilbaoarte 2004*. > Concurso Pintura Pequeño formato de Gallarta. > VIII Concurso de Arte del Campus de Alava. > **2003** I Concurso de Goiart Ordizia saria de Artes Plásticas y Audiovisuales. > X Concurso de Adquisición de Patrimonio de la UPV/EHU. > *Getxoarte 2003*. Exposición con Marilu Pérez en la Sala de Exposiciones del Aula de Cultura de Sopelana. > VIII Concurso de Arte del Campus de Alava. >

2002 *Femenino Plural* en la galería Zuloa. > Fondo Talens de Arte Joven. > *Cien artistas* en la galería Catálogo General. > *Cuarta propuesta* de la galería Catálogo General. > I Certamen Ciudad de la Pintura-Caja Vital Kutxa. > *Bellas Artes Bilbao* en la Escuela de Artes y Oficios de Iruña. > IX Concurso de Adquisición de Patrimonio de la UPV/EHU. > *Getxoarte 2002* > **2001** *Kanikas* en la Sala de exposiciones de Barakaldo. > Erasmus 99/00. > VIII Concurso de adquisición de patrimonio de la UPV/EHU. > *Getxoarte 2001* > **2000** Erasmus 99/00 en la Sala de Exposiciones de Barakaldo.

Premios y Becas

2009 *Ertibil 09*. Seleccionada en Carsa-Arte. > **2008** *Inmersiones* en la Sala América Gasteiz > Concurso de fotografía y pintura *ART<30* > **2007-2008** Beca para la creación de Artes Plásticas de la Diputación Foral de Bizkaia. > **2005** Seleccionada en Ertibil 05. > **2004** Beca Residente en la Fundación Bilbao Arte. VIII Concurso de Arte del Campus de Alava (Obra adquirida) > **2003** VII Concurso de Arte del Campus de Alava (Obra adquirida). > Beca de asistencia a las Mesas de Arco > **2002** Beca de pintura Talens. > **2001** Concurso de encartes de la revista *bla blART*. > **2000** Beca Erasmus en *L'Accademia di Belle Arti di Bologna*.

Contacto

+ 34 669 148 061
usoafullaondo@hotmail.com



Ali Hanoon



← [Runner Central Park, New York, 2007](#)

[Skating, New York, 2007](#)

Fotografías analógicas gran formato. Impresión Inkjet sobre papel de algodón montada sobre cristal y moldura de madera. 90x110 cm.



[Student, New York, 2007](#)

Fotografía analógica gran formato. Impresión Inkjet sobre papel de algodón montada sobre cristal y moldura de madera. 90x110 cm.

[Wall Street, New York, 2007](#)

Fotografía analógica gran formato. Impresión Inkjet sobre papel de algodón montada sobre cristal y moldura de madera. 90x110 cm.



Tools Arakawa, Tokyo, 2009

Fotografía analógica gran formato. Impresión Inkjet sobre papel de algodón montada sobre cristal y moldura de madera. 90x110 cm.



Yoyogi Koen, Tokyo, 2009

Fotografía analógica gran formato. Impresión Inkjet sobre papel de algodón montada sobre cristal y moldura de madera. 90x110 cm.

El presente proyecto fotográfico establece una relación entre los rasgos universales de la naturaleza humana y la forma en que éste se plasma en las diversas culturas. Es una reflexión sobre los distintos modelos culturales de la sociedad contemporánea, que relaciona los individuos con el espacio público que les rodea...

Generar un dialogo sobre los nexos que unen lo que es genérico en el hombre con las expresiones culturales propias de cada país.

La idea principal es clasificar a la población en sus roles sociales e identidades atendiendo al lugar determinado que en ese momento frecuenta. De manera que se fotografíe a un individuo como "representación icónica" de un particular grupo social reconocible.

El proyecto se realizará en dos ciudades: Nueva York y Tokio.



Ali Hanoon Hanon

Madrid, 1982

Licenciado en Bellas Artes, especialidad Artes Visuales. Facultad de Bellas Artes. Universidad Complutense, Madrid.

Ecole Supérieure des Arts Saint Luc de Liege, Bélgica.

Exposiciones colectivas

2008 ARCO 08. Stand Ayuntamiento de Madrid. > *Works on Paper*. Cuchifritos Art Gallery. Nueva York. > Premios Injuve para la Creación Joven 2007. Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo. Itinerancia por Perú, Uruguay y Argentina. > Festival OFE. Sala Europa de la Consejería de Cultura y Turismo de la Junta de Extremadura. > Muestra OFE en la calle. Badajoz, Extremadura. > **2007** Muestra de Artes Visuales Injuve 2007. Circulo de Bellas Artes, Madrid. > *Descubrimientos PhotoEspaña 07*. Museo Municipal de Arte Contemporáneo Conde Duque. > *Jóvenes Creadores*. Ayuntamiento de Madrid. > **2006** *En primera persona: La autobiografía*. Sala de Exposiciones Canal de Isabel II, Madrid. > *Paisaje Vivo 40º1'N/3º36'O*. Instalación de fotografía. Plaza de Parejas, Aranjuez. Madrid. > Certamen de Fotografía Injuve. Circulo de Bellas Artes, Madrid. > **2005** I Certamen Jóvenes Creadores, Aranjuez, Madrid. > Galerie Extrapole, Liege, Bélgica. > **2004** Investigación plástica sobre la percepción sensorial realizada para deficientes visuales. Sede Nacional de la ONCE, Madrid. > Centro Cultural Isabel de Farnesio, Aranjuez, Madrid.

Premios y Becas

2008 Finalista Festival OFE. Sala Europa de la Consejería de Cultura y Turismo de la Junta de Extremadura. > **2007** *Descubrimientos PhotoEspaña 07*. Museo Municipal de Arte Contemporáneo Conde Duque. > *Jóvenes Creadores*. Ayuntamiento de Madrid. > **2006** Campus *PhotoEspaña 06*. Asistente del fotógrafo Axel Hütte (Alemania) y Alex Majoli (EEUU). > Estancias Injuve para la Creación Joven. Dirigido por Marta de Gonzalo y Publio Pérez Prieto Mollina, Málaga. > Premio Accésit Creación Injuve. > **2005** Beca Erasmus Ecole Supérieure des Arts Saint Luc de Liege, Bélgica. > Campus *PhotoEspaña 05*. Asistente del fotógrafo Alberto Garcia-Alix (España) y Massimo Vitali (Italia). > Beca cursos de verano Universidad Rey Juan Carlos. > **2004** Campus *PhotoEspaña 04*. Asistente del fotógrafo Max Pam (Australia).

Contacto

+ 34 678 232 231
ali.hanoon@gmail.com
es-la.facebook.com/ali.hanoon



Oliver Laxe



El avión. Él tampoco lo entiende, 2009

Film de 16mm color reversible revelado a mano. 10' aprox.



El avión.

Y el avión despegó otra vez,
con esfuerzo, a regañadientes,
haciendo ruido.
Él tampoco lo entiende.

Filmando mi última pieza, *Paris#1*, entendí que los motivos que me gusta filmar son muy simples. La primera motivación que me lleva a capturarlos, profunda e inconsciente, es la admiración y la sorpresa que siento por el hecho de que existan. Cada imagen equivale a un “no lo entiendo”. Sucede así con mi atracción por las cosas que vuelan, que provocan en mí una profunda incompreensión, ese temor metafísico que se da estando a merced de la Naturaleza. Mi atracción por los animales forma también parte de esa duda cósmica que nos afecta a todos de una manera u otra. Un “¿Cómo pueden estar tan vivos?”.

Con anterioridad a este trabajo nunca me había permitido hacer imágenes tan liberadas e independientes unas de las otras, y creo que precisamente por eso nunca había estado tan cerca de capturar en ellas la belleza esencial que poseen. Descubrí que, en mi consideración de la imagen, me encontraba pues cerca de la actitud curiosa del niño que siempre mira las cosas como si fuera la primera vez.

Dao Byed. Un taller de cine

Por éste y otros motivos acabé realizando mi trabajo junto a niños, creando hace más de un año, en la ciudad de Tánger, Marruecos, *Dao Byed* (Luz Blanca en árabe dialectal-*darija*), una experiencia de antropología compartida consistente en un taller de cine en 16mm. En las sesiones que desarrollamos procuramos que la imaginación, el juego y un trabajo fuertemente artesanal nos permita penetrar, más allá de su apariencia, en el interior de las imágenes, en su áurea.

El taller se ha diseñado como una pequeña factoría de creación artesanal de imágenes, una plataforma desde la que se quiere crear contenido, discurso. Son varios los grupos con los que trabajo, que comprenden diferentes edades y contextos. El enfrentamiento a la toma de imágenes es absolutamente libre, sin ningún tipo de idea o discurso preconcebido. Somos, como diría Roland Barthes, soldados de la muerte que capturan cosas que-no-volverán-a-ser. Filmamos en 16mm el patrimonio material e inmaterial de esta ciudad, que es revelado a mano en el laboratorio que he acondicionado en Darna. Al tratarse de un film reversible, obtenemos directamente un positivo que visionamos en nuestro proyector de cine, pocas horas después de haberlo filmado. Escribimos sobre nuestras experiencias en: <http://daobyed.wordpress.com>.

Los niños y jóvenes con los que trabajo están acogidos en la asociación-refugio Darna, una de las instituciones que colaboran en este proyecto artístico de pedagogía experimental a través de la imagen: <http://www.darnamaroc.com>.

Sabido es que la base de la creación es sin duda la inadaptación, esa distancia entre sujeto y realidad, el grado y la profundidad de las experiencias de estos niños, el lenguaje y la frecuencia con la que se establece su diálogo secreto con la vida, es algo que repercute en la calidad y en la compleja sutileza de su creatividad. Pertenecientes a contextos desestructurados, muchos de ellos llegaron a Tánger con el deseo de cruzar clandestinamente el estrecho de Gibraltar. **No obstante, pese a lo trágico de su día a día, complejo y violento, este proyecto no tiene por objeto la estetización de su drama, sino los puros procesos estéticos que llevamos a cabo.** Tras haber anulado todo tipo de remordimiento occidental, todo humanismo paternalista, mi actividad es en él fondo una reflexión sobre la imagen y los procesos creativos que logran configurarla. ¿Por qué necesitamos hacerlas?

Objetivo: Realizar un contenido audiovisual independiente.

Con otro grupo, este formado por adolescentes residentes en la *Férme Pédagogique* que Darna gestiona en las afueras de Tánger, trabajo desde hace meses en la confección de otra pieza audiovisual. El proceso creativo es diferente, en este caso desarrollamos pequeñas ficciones próximas al slapstick del cine mudo de principios de siglo, todas ellas ubicadas en un espacio concreto, colindante a la *Férme*, el Aeropuerto Internacional de Tánger *Ibn Batouta*.

Nuestro objetivo es materializar este trabajo iniciado a finales de 2008, realizar las filmaciones a lo largo del verano de 2009. **La pieza consistirá en el acercamiento diario que un grupo de niños hace al aeropuerto para observar y filmar el aterrizaje y el despegue de los aviones.** Pondremos el acento en el propio proceso creativo, este cine-paseo, impulso poético en sí, impulso infante. Una reflexión sobre la infancia y la imagen, sobre el juego y el arte. *El avión. Él tampoco lo entiende* sería la primera pieza manufacturada en este taller.

El tratamiento visual de esta pieza fue escrito entre todos los integrantes de esta experiencia de intercambio de miradas entre niños y adultos. Esa es precisamente una de las principales innovaciones de este trabajo: estar hecho desde “el otro”. Disfrutan del “derecho de pensarse”, siendo al mismo tiempo productores, realizadores y actores. El objetivo es no caer así en los clichés que sobre los niños “de la calle” y la emigración clandestina tanto subraya la prensa, el cine o mismo creaciones artísticas contemporáneas, puras declinaciones del formato televisivo. Cómo ya he explicado en la introducción, una de las hipótesis formales sobre la que se asienta el proyecto es que, al compartir el proceso creativo con niños, el lenguaje discurrirá en una dirección más libre y, en cierto sentido, más profunda.

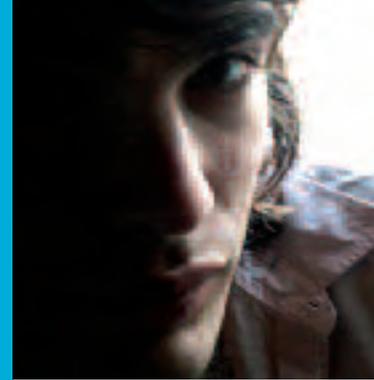
Objetivos conceptuales.

- *El avión. Él tampoco lo entiende* es un proyecto artístico que tiene por objeto preguntarse qué es una imagen y por qué necesitamos verdaderamente hacerlas.
- *El avión. Él tampoco lo entiende* se concibe desde la creencia de que “el Otro” existe y desde el interés por lo que dice. Desde toda oposición a cualquier tipo de etnocentrismo o de cualquier estrategia de relativismo cultural.
- *El avión. Él tampoco lo entiende* es un desafío epistemológico a la imagen, que se produce a través de la infancia, de olfato e imaginación. ¡Por un descentre ontológico!
- *El avión. Él tampoco lo entiende* plantea además una innovadora relación entre pedagogía, imagen e instituciones culturales.

Intenciones estilísticas.

Las hipótesis cinematográficas que nacen con *Paris#1*, y que se desarrollaron a lo largo de este año de trabajo en Darna, son las siguientes:

- Realizar un «film chantier», en construcción, que contenga los «trazos» de las diferentes decisiones formales que se ha ido tomando a lo largo de su confección.
- Realizar una pieza en la que se subrayen los saltos entre un y otro estado de representación, entre el documental y la ficción.
- Realizar una pieza de perspectivas inesperadas, que no se agote nunca en sus significados. Un caleidoscopio, un poliedro cuyas aristas separen y subrayen las diferencias entre los diferentes lados de su forma.
- Realizar una pieza en la que se de un choque entre método y realidad, choque del que surja precisamente su carga poética.
- Realizar una pieza en la que se rompan los marcos vitales de la duración de las imágenes, haciendo que las cosas no duren lo que duran en el devenir propio de la vida. Que el tiempo no circule horizontalmente, que brote verticalmente, es decir, poéticamente.



Oliver Laxe Coro

París

Vive y trabaja en Marruecos

Media Arts and Film Studies. Thames Valley University (TVU) Londres.

Licenciado en Comunicación Audiovisual. Universitat Pompeu Fabra (UPF)

Proyectos

2009 *Dao Byed*. Taller de cine 16mm. AECID. > Berlinale Talent Campus 2009. > Festival Internacional de Cine de Cannes. (Jurado joven). > **2008** *El amigo*. Instalación vídeo 16mm. INJUVE > Exposición *Aptitud para las Armas*, Sala Amadís. Injuve. > *Paris#1*. Mediometrage 16mm. Filmado en Galicia. > Finalista Premios Mestre Mateo 2009. > Festival Internacional de Cine de Las Palmas 2009. > Festival Internacional de Cine Indie Lisboa 2009. > *PlayDoc* Tui 2009. Premio Mejor Documental Gallego > Primer Premio Filminho 2008. > **2007** *Suena la trompeta, ahora veo otra cara*. Homenaje al cineasta ruso Andrei Tarkovski incluida en la edición española de *Une día en la vida de Andrei Arsénevitich* de Chris Marker. > *Rencontres Internationales* París/Berlín/Madrid. Reina Sofía 2009. > National Gallery Dublín. 2008. > Bienal de Cine Español. Annecy 2008. > **2006** *Grrr! N°7. Y las chimeneas decidieron escapar*. > Festival Internacional de cine de Gijón 2006. > Muestra Injuve Artes Visuales 2007. > Primer Premio Festival de Cine Experimental Granada 2007. > **2005** *Grrr! n°6. La balsa de la Medusa*. > *Grrr! n°5. It's Not A Good Thing*. 16mm. Producción UPF. > *Grrr! n°4. El pugnoscopio*. IFI 2004. Instalación. **2003** *Grrr! n°3. Sin título*. > *Grrr! n°2. Fait gaff*. > *Grrr! n°1. Johnny encontró su obús*. IFI 2003. Instalación.



Ismael Teira



← [Atajo N° 10](#), 2008
Fotografía s/cartón pluma. 26x39 cm.



[Atajo N° 2](#), 2008
Fotografía s/cartón pluma. 26x39 cm.

[Atajo N° 4](#), 2008
Fotografía s/cartón pluma.
26x39 cm.



Atajo Nº 6, 2008
Fotografía s/cartón pluma. 26x39 cm.



Atajo Nº 7, 2008
Fotografía s/cartón pluma. 26x39 cm.



Atajo N° 8, 2008

Fotografía s/cartón pluma. 26x39 cm.



Atajo N° 15, 2008

Fotografía s/cartón pluma. 26x39 cm.

Hablar de atajos y caminos alternativos en un lugar como Santiago de Compostela adquiere un especial significado por ser punto de llegada de varias vías de peregrinación. Este peregrinar es diferente a otras formas de recorrer el territorio como el andar, el pasear o el deambular, y mayor es la colisión cuando de lo que se trata es de atajar.

Esta última manera de moverse en el paisaje eligiendo (o creando) el camino más corto genera redes de surcos o *líneas* marcadas en el mismo. Son huellas perceptibles sobre todo en las zonas verdes de la ciudad. *Líneas* que se asemejan a *A Line Made by Walking*, de Richard Long, pues el resultado acaba siendo también “algo situado a medio camino entre la escultura, la performance y la arquitectura del paisaje”, aunque existan diferencias importantes, sobre todo relativas al tipo de artífices de las mismas.

Los atajos son, por tanto, modificaciones del paisaje constituidas como resultado de esas continuas y repetidas *performance* llevadas a cabo por la comunidad en su propio beneficio. Suponen un ejemplo colectivo y participativo por ser creaciones sociales en respuesta a las necesidades grupales, existiendo un completo acuerdo entre todos los usuarios y usuarias de estos caminos que se convierten, de modo involuntario, en responsables de su continuidad y mantenimiento. Algunos de estos atajos, por el paso del tiempo y las necesidades funcionales, pasan a ser reconocidos como oficiales, y por lo tanto asfaltados o empedrados. Otros acaban por desaparecer al dejar de cumplir el objetivo fundamental por el que habían sido creados.

La voluntad del proyecto es la de documentar estas redes de atajos, clasificándolos según tipos y categorías describiendo las particularidades de cada uno de ellos. Se creará un archivo de fotografías de los mismos, situándolos además en un mapa. El resultado será una publicación que recoja las fotos de lo documentado con sus textos y su localización en el callejero de la ciudad para poder ser visitados *in situ*.



Ismael Teira Muñiz

Boiro (A Coruña), 1987

Cursando estudios de Historia del Arte.
Universidade de Santiago de Compostela

Exposiciones colectivas (selección)

2008 Premio de Carteles Caja Madrid. La Casa Encendida (Madrid). > IV Concurso de Pintura Erótica de Bullas. Casa de la Cultura de Bullas (Murcia). > 7º Premi Climent Muncunill Roca per a joves artistes. Museu Comarcal de Manresa (Barcelona). > VIII Premio de Pintura Bienal Eixo Atlántico do Noroeste Peninsular 2008-2010. Verín (Ourense) e itinerancia. > 1ª Exposición Universal de Arte Contemporáneo *Lucena, punto de encuentro*. Casa do Brasil (Madrid) e itinerancia. > VI Certamen de Artes Plásticas Deputación de Ourense. Centro Cultural da Deputación.

Premios y Becas

2008 Accésit. VII Certamen de Artes Plásticas Deputación de Ourense. > Primer Premio *Novos Talentos Luso-Galaicos*. VIII Premio de Pintura Bienal Eixo Atlántico do Noroeste Peninsular 2008-2010. > Primer Premio I Concurso Galego de Debuxo Erótico. Sociedade Galega de Sexoloxía.

Obra en colecciones

Eixo Atlántico do Noroeste Peninsular.

Contacto

+ 34 670 421 982
ismael.teira@gmail.com
<http://teira.blogspot.com>

English Texts

Presentation

Gabriel Alconchel Morales

General Director of the Spanish Youth Institute. Ministry for Equality

With the presentation of this year's *Visual Arts Exhibition*, the twenty-fourth of its kind, we continue to strengthen the backing and support that the Instituto de la Juventud (Youth Institute) has constantly given to young creators in Spain over recent decades. This endorsement has made the Injuve Awards for Young Creation an essential point of reference in the Spanish art world, ensuring the incorporation of new generations of creators. These reasons are more than enough to make it a great pleasure to present this Exhibition which, together with other musical, dramatic and literary events, forms part of the programme of *Creación Injuve 2009*.

The exhibition consists of the work of a considerable number of artists who have been selected by a jury formed by José Luis Brea, Beatriz Herráez, Pablo Juliá Juliá and María Pallier, all of whom are specialists in the most recent tendencies of contemporary art. We would like to take this opportunity to thank them all for their professionalism, enthusiasm and dedication during the working sessions which were highly intense due to the volume, quality and variety of the proposals outlined in the dossiers presented. For the same demonstration of professionalism, enthusiasm and dedication, we would also like to thank Kamen Nedev, the curator of the Exhibition who has worked tirelessly with the artists.

The audiovisual works by Ana García-Pineda, Paloma Polo, Daniel Jacoby, Daniel Llaría, Maya Watanabe, Pilar Álvarez, Álvaro Icaza, Daniel Silvo, the photographs by Nerea Goicoechea, the drawings by Sae Aparicio, the watercolours by Cristina Llanos and the installations by Ion Arregui, Blanca Nieto and Fermín Jiménez coexist and interrelate with the documentation

regarding interventions carried out in other TXP spaces and the textual work of Oriol Vilanova, whilst Raúl Hidalgo interrelates the exhibitory elements: object, space and Institution.

In this exhibition, the artists' gaze reveals an interest in many areas including anthropological approaches, faith in the educational capacity of art, opposing concepts that convention has established to be contradictory (reality-fiction, objective-subjective) and conflict between the private life and public image of human beings. This variety of themes and formal solutions reappears in the projects of Bongore, Ali Hanoon, Oliver Laxe, Usoa Fullaondo and Ismael Teira.

This year, once again, the creations of no less than twenty-two artists show us the forms of plastic and audiovisual expression that are present in the artistic work of our youngest creators. We congratulate them and hope that they will obtain recognition for their work. The dissemination of their art is possible due to the close collaboration of the *Círculo de Bellas Artes de Madrid* (Fine Arts Circle of Madrid) which houses the exhibition in the Sala Picasso, and the Spanish Agency for International Cooperation for Development (AECID), which will make a special contribution by assisting in their international promotion. We would like to express our most sincere gratitude to these two institutions for their involvement in supporting young creators and the *Creación Injuve 2009* programme.

Antoni Nicolau

Director of Cultural and Scientific Relations. AECID. Ministry of Foreign Affairs and Cooperation

This year the Cultural and Scientific Relations Directorate of the Spanish International Cooperation for Development Agency (AECID) is again taking part in the Injuve Artistic Creation Awards. It is a project which, based on the

quality of the works selected, involves a recognition and encouragement of artistic creation by young people, and of the process of renewing and enriching artistic discourse.

This joint project sprang from the importance and value that both Injuve and AECID attach to the development of young people's abilities, and has taken form in this Visual Arts Show travelling about our network of cultural centres in Spain and outlets abroad. Thus as well as publicising the artists' work this cooperative venture encourages the creation of networks and promotes exchanges and synergies between Injuve prize-winners and artistic communities in other cultural contexts.

I would like to most sincerely thank Injuve and congratulate the winning artists, and express the hope that this collaborative project will long continue.

The Refusal of the Zero Degree, or an Art for a Time of Crisis

Kamen Nedev

Back in 1998, the Critical Art Ensemble surprised everyone with an astonishing public art project for the city of Sheffield. *The International Campaign for Free Alcohol and Tobacco for the Unemployed*¹. The element of surprise came, on the one hand, due to how different that project was from what the audience was expecting from a collective of artists and activist who had distinguished themselves by their rigorous and sharp research in the intersections of art, technology, and power. But what they presented in Sheffield was hardly at all technological, and, above all, seemed not at all rigorous: they decided to dedicate the production budget to purchase large quantities of beer and cigarettes and to set up a stall opposite the unemployment centre in the city's main square, offering free beer and cigarettes to the unemployed. The reflection they derived from that initiative proved even more surprising. Of course, the project was not operating in a single direction, and the apparent joke on the unemployment services was joined by the creation of a situation of social production of space².

But there seemed to be something more in there. "Western unemployment services tend to formulate a 'zero degree' of human existence, through a formulation of a set of 'basic necessities' for survival", argued C.A.E.'s Steve Kurtz. "These 'basic necessities' tend to exclude any form of fun an pleasure - and we believe that pleasure is also a basic necessity of human existence."³

I mention this project because this last reflection has somehow accompanied me ever since I first came across it, and, through a slight extrapolation, this refusal of the "zero degree" of a subject's existence has allowed me to understand and appreciate the social

role of the Public Service of Culture in the context of the Welfare State: a public service which doesn't support culture as an element of leisure or a kind of background decoration to social life, but, rather, a formulation which posits culture as an essential dimension of the production of social tissue.⁴

These reflections, while risking to reinstate the obvious, take on a new relevance in the current moment of global financial crisis; a time and a context in which both public spending and the inevitable budget cuts it is, somehow, already subjected to, clearly prove that both public opinion and the predominant social class understand these infrastructures as an unnecessary and superfluous spending.⁵

I cannot avoid a certain sense of failure when following, on a daily basis, the both the appearances and the reactions provoked by the cultural scene and cultural policies in the media. While it is true that, during the late 70's and the decade of the 80's Spanish artists and critics were far more impressionable by the official cultural policies⁶, we, the generation of cultural producers who had our first contact with the professional realm in the late 90's had other priorities; we refused, head-on, the formalism and nationalist essentialism of the previous decade; we had a desire to emphasise the social role of artists, cultural institutions and cultural policies alike; look back towards the past ten years of cultural activity and its effects in the social realm thus becomes a difficult exercise.

But, of course, no context, critical as it might be, can have consequences in only one direction, and nothing is further from my intentions here than to use this text as a means to increase the sombre and rather apocalyptic tone already spread by the media. Of course, there have been, and there are other, more optimistic perspectives on the current state of the cultural realm. Maybe the

main, or most hegemonic one, is the point of view derived from the *Creative Industries Mapping Document*, published by the Department of Culture in 1999, with the aim of measuring the contribution of the creative industries on the economy of the United Kingdom, and identifying the opportunities and threats they were facing.⁷ As such, this report not only represents a recognition of the creative industries as a decisive factor in the national economy, but is also represents a moment in which state cultural policies (we're talking the U.K. here, but the impact of the report has crossed many borders) become aware of the privileged role of cultural production in the context of a post-industrial and post-Fordist Europe, a moment in which the most relevant areas of the national economy are inevitably dedicated to the production of symbolic capital.⁸

I used the term "hegemonic" in the previous paragraph. The reason is that the ideology of the creative industries has had a fulminating effect on both the European cultural policies and cultural markets.⁹ On the one hand, it has generated a surprising optimism in the political class regarding the electoral efficiency of the symbolic capital associated to the production of contemporary culture - and, also, a new verticality in the relations between public administrations and cultural institutions¹⁰. On the other hand, it has served the role of a new incentive in the realm of the new cultural enterprises, for whom, of course, the very notion of "crisis" involves the possibility of change and transformation. (It becomes obvious that our vocabulary is starting to fail us here. Aside from how we choose to refer to the current state of the financial markets, anybody involved in contemporary art knows that "crisis" is something implicit in the very act of art production.)

All in all, it is obvious that we are dealing with a new social and political scenario

for contemporary culture, and a new set of production relations in this field. Maybe the most relevant conflict here is prompted by the fact that the scenario traced by the ideology of the new cultural policies is far removed from the notion of a public service of culture I referred to at the beginning of this text. Rather, it's an ideology which refuses any access to culture which is not filtered through consumption and leisure. Let's be honest - this new scenario is a scenario of conflict and continuous (re)negotiation of production relations. 11

These reflections - and above all, this last reference to production relations - became inevitable for me when engaging this year's Muestra de Artes Visuales of the Spanish Youth Institute. Ever since its foundation, back in 1985, the Muestra has distinguished itself in an initial definition of intent which avoided the traps of assistential rhetoric and client-provider relations that tend to defuse the dialogue between cultural producers and public institutions. And the current moment might just be the right opportunity to re-think the productions relations between the institution and cultural producers.

On the other hand, little, if anything at all that is on show in this year's Muestra could be easily summarised under the conventional terminology of "young", or "emerging" art. Both the quality and the critical skill of the selected works make one rather think that the only element lacking in the work of these artists is more visibility, presence, and symbolic capital in the professional field. In this sense, I think the best way to approach this year's Muestra is to see it as a snapshot, a flashing gaze towards a group of producers, methodologies, concerns, tactics and vantage points which provides us with evidence of how today's cultural producers are engaging their uncertain immediate future.

I cannot avoid a certain sense of worry when thinking of the effort these artists

will have to undergo in order to find their place in the society of the next few years of hardship. But, at the same time, I cannot avoid recovering a certain sense of optimism, and I see the careers of these artists as acts of refusal of the "zero degree", as a sum of potentialities - new possibilities for a definition of the production relations of contemporary culture.

This text is under a Creative Commons Attribution-No Derivative Works 3.0.

Notes

1. See the "Tactical Media" section at <http://www.critical-art.net>. (Recovered on 15/07/2009).
2. An act which, I'm afraid, would come under the definition of a *botellón* in contemporary Spain.
3. Ibid.
4. Cfr. Ribalta, J., (ed.), "Servicio público. Conversaciones sobre financiación pública y arte contemporáneo", Ed. Universidad de Salamanca, 1998.
5. It is hard to come up with a good case study for this, among huge and expensive night-time affairs and true acts of budget cruelty. Maybe the most relevant and recent case is that of the rhetoric of how the Madrid Autonomous Community's closing down of the Cultural Affairs office was announced - as an "austerity measure". All this, of course, with the awareness that such a rhetoric would improve the acceptance of the reform on behalf of the general public. See "Aguirre suprime la Consejería de Cultura, Deportes y Turismo como medida de ahorro", *El País*, 29/04/2009.
6. Few critics have been as efficient when analysing the cultural policies of the young Spanish democracy of the beginning of the 1980's as Jorge Luis Marzo. See his recent text "El concepto de la ciudadanía como motor de la política artística española", or "Las políticas culturales en el Estado Español", available on-line at <http://soymenos.net>. (Recovered on the 17th June 2009).
7. The report is available on-line at http://www.culture.gov.uk/reference_library/publications/4632.aspx/ (Recovered on March 10th, 2009).
8. Here it becomes important to stop for a second and point at the wide and highly relevant field of intellectual production which engages the post-Fordist condition of immaterial production from a more critical and

less pragmatic point of view. The references and sources are many, but Maurizio Lazzaratto's "The 'Cycle' of Immaterial Production" might be the best starting point.

9. While no Spanish institution has bothered to elaborate a similar report in the local context, they have been very quick in adopting the rhetoric of the creative industries ideology. Luckily, there is intelligent life outside the institutions. An inevitable reference is the "Library" section at the Y Productions web-site (<http://www.ypsite.net/biblio.php>), especially their most recent reports "La receta de la Industria Creativa como motor de desarrollo y sus contraindicaciones", and "Nuevas economías de la cultura, Parte 1. Tensiones entre lo económico y lo cultural en las industrias creativas".

10. As examples of this new state of affairs in Spanish institutional relationships, see "La Diputación cesa a la directora de la sala Rekalde por desafiar a Josune Ariztondo", (*El Correo Vasco*, 15 de abril de 2009), y "Granada se queda sin José Guerrero" (*El País*, 8 de mayo de 2009). These cases can be extrapolated to the totality of Spanish contemporary art centres.

11. The most relevant evidence of the existence of "other voices" in this conflict are the "Manifiesto de Cultura de Base", Barcelona (http://www.culturadabase.net/manifest/manifiesto_cdb.html, recovered on February 2nd, 2009), and the "Manifiesto de los Agentes Artísticos Independientes de Madrid" (<http://www.geifco.org/actionart/actionart02/grupos/01-manifestacion/entidades/madrid/index.htm>, recovered on November 15th, 2008).

AWARDS

Ion Arregui

This piece is a result of the formal development of certain ideals and also the desire to assume and evidence their inevitable prejudices. It begins to materialise following an ideological development which paradoxically turns out to be absurd in practice. It is based on the rocket launchers used in the chupinazos (burst of fireworks) of the fiestas and has been adapted to street and barricade fighting. It is designed to launch rockets and protect the launcher. In addition, it has a leg to regulate the inclination of the launch and a round hole to light the wick without exposing the arm. In this variant of the work, four versions have been set out. The design of the object is basically the same in all four versions with some minor differences, such as the type of leg or the mechanical system. Apart from these small variations, the treatment of the metal makes each version different. Of the four prototypes, one has been constructed with galvanised metal, another with non-treated iron, another is blued, and the stainless steel one completes the series.

The inflammable bottles (later called "Molotov cocktails") in their botijo (drinking jug with spout) or cántaro (pitcher) containing petrol version were invented during the Spanish Civil War, and their production even became standardised to the extent of adopting the status of official army weapon.

Due to the problem of the connotations arising from reconstructing an object from the past, and also because the bottles were mass produced during the conflict, I feel that a procedural, rather than resolute, treatment and formalisation are more interesting in this work. For example, exploring possible designs and assessing and prioritising the search process, creating thus a body of "possible solutions". A more abstract body which will no doubt generate new needs.

At first, the motives arise to supplant existing needs and, at the same time, a more introverted development of the elements that compose can go as far as to generate new needs. In the meantime, the dynamics can lead to a point initially intended to be avoided, therefore having to assess that "body" more in terms of identity than its artistic claims. In this case, the "equation" set out does not differ from its resolution but from its own textuality, and then the problem is inserted into a bigger equation.

Ana García-Pineda

My work is based on an observation: we live in the world of Alanis Morissette. We have too many spoons when what we really need is a knife. My projects are precisely about obtaining those knives. No matter how. I search for them. I construct them. Or I pretend that I am seeing them. Sometimes I even press the spoon very hard until it finally cuts. And then I can call the spoon a knife.

I devise plans, set up strategies and investigate to understand the world and save it. And, of course, I fail. And failure is always in my plans. It is precisely about screwing up and attempting to do something in the knowledge that I am not going to make it. Not for the pleasure of making a mistake but to ensure myself that the impossible is true. An optimism without foundation. Something to do with contradictions that coexist peacefully drinking a cup of coffee with milk and a biscuit. Anger chatting with innocence. Drama sharing a seat with humour. Reality and fiction in that crucial moment of looking at themselves in the mirror and discovering that they are the same person. All quite Utopian, a little bit crazy, but nearly always seriously.

Paloma Polo

An elliptic emphasis.

“There are some aspects of human life that can only be faithfully represented through poetry” (Sculpting in Time). These words by Andrei Tarkovsky published only a few months before his death in 1986 sound old-fashioned today. Perhaps tired of cinema’s insistence on following the classic narrative model and dedicating itself to pure action, the filmmaker spoke out in defence of another type of cinema. A cinema that would mainly deal with life, and would do so through poetry, the latter understood not as a literary genre but, as Tarkovsky said, “An awareness of the world, a particular way of relating to reality.” Also sounding old-fashioned, although lately very recurrent, are the genres of the art world called to recover old aesthetic categories like fascination, including beauty. Perhaps the hegemony of the auratised coldness in the empire of the concept arts is responsible for this poetic dimension described by Tarkovsky recently being somewhat cornered, silenced. At least that is the explanation offered by certain historians, although it doesn’t satisfy anyone and cannot be more wrong because, with the exception of certain analytical episodes and based on tautology, the keys of fascination have remained irremovable from the literary and artistic space, since they are part of its structure.

What may be happening is that we have crossed a period of literary disinterest in art, the main consequence of which has been a massive and clumsy approach to this fascination, to the point of turning it into a hollow figure. Another hypothesis, compatible with the first, is that we may have suddenly established a canon for the conceptual period which can no longer be refuted. That canon may have taken the original criticisms of the conceptual towards the commercial system of art and the romantic profile of the artist, to exaggerate them until turning them into dogma. This second hypothesis would

explain, for instance, why the passage of the conceptual to the peripheric post-conceptualisms is sometimes assumed, comparing this expansion with the reconquest of subjectivity, the individual experience, the sensitive, etc. A perverse and simplistic explanation which eradicates the possibility of finding alternative models of subjectivity in conceptual art, as well as of its fascination capacity, and it only explains it in negative terms; i.e., what it does not possess or what it censors. Which, from all points of view, and despite the rigid nature of some of its components, does not match the reality and complexity of the conceptual phenomenon.

The fact is that, from a broader perspective, these distinctions are futile. Because, whether or not this serves our classification purposes, our visual culture is resolved in terms of simultaneity and uncertainty. And its attributes are as dynamic as interchangeable. In fact, recognising this today is almost like not saying anything. Because, as early as 1970, Roland Barthes wrote that beyond the meaning of communication and significance, which were intentional and belong to a kind of general lexicon, there is a third meaning, the obtuse meaning whose nature is much more evasive and penetrating. This meaning, Barthes affirmed, is as “disturbing as a guest who persists in staying at the party without uttering a word, even when we have no need of him” (“The Third Meaning”, *Cahiers du cinéma*, 1970). Likewise, approximately fifteen years earlier, the same idea was going around Maurice Blanchot’s head, when he described the writing and role of the writer in the following terms: “Writing is interminable, incessant (...) The writer belongs to a language that nobody speaks, which is addressed to no one, which has no centre, and which reveals nothing” (*The Literary Space*).

More useful for the purpose of this text, which is to open reading lines on the work for video of Paloma Polo, would be to investigate how the artist manages this

uncertain nature of visual writing from an approach which, precisely, holds a high analytical component. To do this, I suggest a first stop in the model of “Synaesthetic cinema”, that new figure of the contemporary audiovisual which Gene Youngblood described in the decade of 1970. A model where the barriers of conventional fiction, documentary and verité cinema are crossed to establish in a kind of post-stylised formula. One feature of “Synaesthetic cinema”, also very recognisable in the work of Paloma Polo, is the abandonment of narrative and staging as strategies that organise the supposed disorder of reality. As a result, not only every guarantee of narrative credibility is evaded but the very notion of “realism”, understood in the broad meaning of the word, is disregarded. That is so much so that the presence of scenes, situations and characters which we identify as inhabiting a still narrative context, never takes us any further in the field of representation. In other words, they never impel us to develop an awareness of conventional story through them. This does not signify absence of narrativity, but that narrativity is not negotiated under criteria of correlation with a realistic expectation or a predictable writing mechanism.

We could therefore talk about a kind of internal gaze in these works, which in some cases could also be framed in a certain tendency towards self-referentiality. However, the matter is not that simple and perhaps the notion of textual writing, which is crucial for the post-structuralist thought defended, for example, by the magazine, *Tel Quel*, would be more applicable in this case. Because textual writing emerges precisely as the development and improvement of the mere idea of self-referentiality of the text defended by the Russian formalists and which, in art, exemplified analytical abstraction. Although very influenced by it, in the decade of 1960, Derrida or Baudry proposed a much more radical notion of text than the formalist. In it, they suggested: let us accept, like the formalists,

that literature possesses intrinsic qualities that enjoy certain quotas of independence from the content and psychology analyses which we subsequently make of them. In other words, let us consider a lack of control by the author and the environment over the literary materials. However, Baudry emphasises, let us not confuse this with a pure self-reflexivity of the text or, what is worse, let us not read it only as a concrete expression of a universal thought system. Let us consider writing as textual to give it a much freer dimension and, with it, subversive. Baudry continues, let us consider “writing without axis or centre, a creative surface of a new space of dimensions, without external meaning to it, acasual, collective, perverse and not bound by the law of truth” (quoted in Asensi, M: *Los años salvajes de la teoría*). In short, it is about recognising that an approach which identifies narrative with an ordered register of reality is as erroneous as another which understands it as the visual projection of an abstract thought. On the contrary, the thought is already a written text. Therefore, the narrative, if to appear, will no longer bend to an affection other than the one it feels for itself.

Narrative, and its traditional expression, staging, are concepts under review, which, in a transcendental manner, affects the way in which space and time are currently managed. In this respect, Youngblood is categorical: “Synaesthetic cinema is a space-time continuum. It is neither subjective, objective, nor non-objective, but rather all of these combined, that is to say, extra-objective” (*Expanded Cinema*, 1970). This is not just a question of a shift of point of view, although this in itself is a whole revolution, but we are facing a real swaying of the space-time coordinates. Both of these events wipe out in a single stroke other even more substantial values in the construction of the audiovisual story, such as the sense of causality which previously provided the certainty that the events were presented to us in keeping with a teleological conscious of reality (and when this wasn’t so, we had narrative

mechanisms as recognisable as the flash-back to maintain that sense of cause and effect, even when the events were not presented in a linear sequence). Time in these videos seems to be sustained by an argument thread, which is sometimes expressed as a conversation in voice-over and others in a kind of “natural” course of an event. However, the way in which this time works, despite its diegetic appearance, is not realistic at all. It is like the obtuse meaning: discontinuous, indifferent to the story and to the obvious meaning. Time here could be identified with an oscillation movement. Without going as far as becoming a mere repetition or the expression of a desire which does not culminate, time in the work of Paloma Polo is presented through elliptic emphases, Barthes would say.

Likewise, the rigours of spatial localisation disintegrate now, so the pertinence of space, its rank within the narrative and its significant charge, are now dealt with in a much more abstract way. Not subject to the notarial rigours of realism, localisation acquires a much more diffuse condition which, in some cases, leads to its annihilation, but in other cases constitutes the point of origin of the story. Once again, the schemas are interchanged and from being a mere passive element, localisation becomes the seed from which all the other elements of the audiovisual can appear. I insist that it is not a question of disregarding the framework. On the contrary, the *mise en scène* is crucial in these pieces. It is just that the *mise en scène* does not appear adhered to the action or underlining a specific issue. The localisation signifies. The piece does not unfold in a place, the piece is the place.

The idea of the expansive addressed here does not allude to the overflow, for obsolete, of “classic” cinema, but it adequately expresses an acute shift of its codes, an adulterated transfer of certain formulas or a contribution of new aspects. In this respect, we should not speak of an alternative for opposition but of an

explosive development of the audiovisual to levels unsuspected three decades ago. Based on a non-exclusive attitude, the work of Paloma Polo naturalises the transgression. So her most characteristic feature is her capacity, going back to *Youngblood*, to have a simultaneous perception of harmonic opposites. When *Youngblood* describes the potential model of expanded cinema, he is obviously developing a specific grammar and investigating its structure in a similar way to a linguistics analysis, in this image-time case. Therefore, to a large extent, his analyses emerge from his obsession with cinematographic writing, since that is the level in which they predominantly move. However, the magnitude of his intuitions is such that many of his guidelines, originally established for a more “formal” level, have given us the key to understanding the audiovisual production process, also in a truly expansive sense. This is the reason why, in this case, it is very appropriate to address the notions of simultaneity and harmonic oppositions as key elements which go beyond the operative. Therefore, his definitions, extrapolated to the work for video of Paloma Polo, could encompass the dimension of categories which give meaning to the work in an integral manner. This forces us to draw up several frameworks for that idea of simultaneity and coexistence that we have been describing.

On a first level, simultaneity appears in the materials that she works with. We can see this, for example, in how the visual register coexists independent to the sound register. Without appreciating a realistic correlation between both planes, these construct a kind of open and, at the same time, deeply assembled story. Paraphrasing the words of Gilles Deleuze regarding a book by Roland Barthes, it is dispersed, circulating in all directions, and at the same time as self-contained as an egg. The visual and sound codes are perceived simultaneously and work as a single unit, no doubt about that, organised according to an internal logic. But its contents – without this posing a

source of tension unable to be resolved but an angular way of devising the piece- do not always match in an evident way.

On a second level, another framework of coexistence is found outside the plane of significance. It is the superimposition of possible worlds which can be organised on the audiovisual support as a representation mechanism. In this respect, another note from *Youngblood* seems appropriate here, in which he clarifies that it is wrong to maintain the traditional schema of knowledge. According to that schema, the perceptive processes, which work at a level commonly associated with the sensorial, constituted a mere muttering of knowledge which was not authorised until subjected to the rigour of the concepts. *Youngblood* breaks with this idealistic tradition when he affirms that perception is at the same time sensation and conceptualisation. In other words, perceiving is already interpreting. Which introduces an ideal conceptual framework for understanding that Polo’s insistence on superimposing planes and methods of presenting, as well as on rewriting the object of the representation, not only concerns the field of the old perception. The fact that none of these revisions cast a shadow over the others and that the force of the image is never neutralised highlights a method of presentation which in itself is an exercise of interpretation and a broad-spectrum reflection which affects the object, the mechanism and the author/user like three legs of the same cognitive technology. A technology which, in Foucault style, is producer of its knowledge and authorises the parameters on which it organises its world.

Finally, we can draw up a third framework of coexistence which takes us back again to the third Barthesian meaning, whose definition is closely tied in with the previous framework. This framework would describe a type of harmonic opposition between that incisive way in which the artist works with the representation devices and his obsession with maintaining a high coefficient of unspeakability in his work. We could express this duality as an interest in

working in a systematic and highly elaborated manner with that obtuse condition of the film which Barthes identified as “the filmic”. There is therefore a very strained articulation of a type of density in the image and in the narrative which simply cannot be described or represented. It is here where we must also recover the procedure of fascination, as this is one of the mechanisms which precisely lead to this leap from a narrative which approaches reality to another which constructs its own language. And it is here where Tarkovsky’s definition of poetry also fits in, for only poetry facilitates access to the structure of the film which is beyond communication and significance; only poetry can respond to the crucial Barthesian question “How to describe something that doesn’t represent anything?”

Óscar Fernández López

CONSOLATION PRIZE

Sae Aparicio

I draw, do not have because to bore the people with texts written a posteriori of realizing the work.

Nerea Goicoechea

Strewn red. This work in which I continue to work with various images still in the post-production and unfinished process, once again swings between the narrativity of the landscape projected by the gaze and the chaotic condition of an undomesticated and irrational nature. In it, a mechanised red brushstroke without direct manual intervention, but digitalised, accompanies each landscape.

Momentary. These are some images of a series which introduces the landscape as an element of reflection on the culturisation of nature through the human gaze. A mechanised (camera) and rational (human) gaze.

What clearly characterises this project are four elements: the total or partial elimination of the sky, the square format, the dimension per image in its most simple number, one (1 raised to the power of 2), and the horizontality.

These ingenuous variables connect directly in the collective imaginary to other landscapes already inhabited by us or to be inhabited.

“A landscape is a cultural image, a visual way of representing, structuring or symbolising places” Stephen Daniels and Denis Cosgrove (cultural geographers).

It is said that to consider the history of photography is to accept its birth the moment the romantic concept of nature was held. However, behind the photographic image there is a consensus between machine and intellect that governs the irrational forces, not understandable by man. This is why there is a permanent war between the idea of landscape, only possible though representation because it is a mental construction, and the physical elements of nature, not understandable by the human intellect.

The photographic research and production work which I carry out holds the landscape/nature link as subject of analysis. The images share an invitation to contemplate lived, and at the same time, fictionalised places. In the case of *Momentary*, the skies were eliminated in digital postproduction, whilst in the *Strewn red* series, once the negative was printed and the copy scanned, a red brushstroke was added in digital postproduction. These interventions not only do not disturb a romantic gaze at the landscape but they strengthen its status. In this manner, by adding and eliminating imagined elements we see the effect produced on the contemporary gaze of a predominantly visual western culture which has already seen everything, including what remains to be seen.

Daniel Jacoby

One-word summary of Don Quijote de La Mancha in nine steps. A group of authors work in a chain, each of them summarising the summary of the previous author and the first starting off with the original version of the book by Cervantes. The texts are summarised to half of the words or less, and the authors are not allowed to use names of people, places, etc., and do not know the origin of the text. The chain ends when the length of the summary reaches the sum of a single word.

Chromatic frequency in the Spanish written press of January 2008. The front pages of the four main Spanish newspapers (El Mundo, El País, El Periódico de Catalunya and La Vanguardia) are analysed through a software application which calculates the frequency with which the 64 predominant colours of the application appear. With this information, the programme generates a pie chart which illustrates the percentage of each colour. The front pages of each day of January 2008 are put through this process (with the exception of January 1st, when no newspaper is printed), so that there are 120 graphs, each one identified with the name of the newspaper, the date and the main headline.

First electoral debate between Mariano Rajoy and José Luis Rodríguez Zapatero in alphabetical order. The transcription of the first electoral debate between the candidates of the PP and the PSOE, held on February 25th 2008, is rewritten in alphabetical order. The words of Rajoy and Zapatero are, first of all, separated, then ordered alphabetically and, lastly, grouped by the first letter. Repeated words are included in the list as many times as pronounced.

Determinism has it that every event, including human thought and actions, is causally determined by the unbreakable cause-consequence chain. However, man's incapacity to take into account the infinite variables that come into play makes this remain as theory, giving rise to a property that exceeds me in all respects: subjectivity.

My way of confronting it is through a series of actions, always very systematic and rigorous, which I call *methods*. Each *method* is an attempt to be completely objective and to avoid any trace of human will. Each method is also a failure.

I am convinced that objectivity does not exist, but, even so, I continue to be obsessed with finding it.

Daniel Llaría

In my practice I have so far tried to develop a work method that operates as re-education.

This term is part of a youth imaginary, although the process is as long as life itself.

Art is an additional tool for that process, but it is the most structuring field for the subject.

The path that begins from questioning the collective conscious, manifested in art (whether object or artist) is part of the human representations which respond to real needs. There is another large group which responds to needs created by alienation.

I consider art as a battle against language.

I am interested in an art which evidences its structure, fooling with regard to its level of representation, and which dilutes its meanings.

Everything is political at different levels. The measure is set by the negation process of the given ideology and not by its constant allusion.

Whoever is capable of stopping and having a real aesthetic experience, removed from everything, is art.

I have chosen to work with sculpture because I believe it is clearest method for learning. Sculpture teaches us to think about shaping and the meaning of shaping, and not about what you mean by shaping.

It teaches us that the internal structure of things is their essence.

I have chosen video because it is anti-establishment. It always uses established structures but throws them back again in all respects. Give me your guns and I will use them as I please.

Blanca Nieto

The intention has been to develop a series of dolls.

Children play with dolls whilst learning how to mix with other children. During this learning exercise they discover the secrets of human relationships, the different roles. The idea behind the work is a sarcastic criticism of what society expects from people today. Having lost many traditional values (respect, decency), we have turned into some kind of production-chain machines exclusively dedicated to obtaining advantageous benefits. We have ceased to be valued as individuals and function mechanically, like objects.

The extremities and heads of these dolls are made of ceramic. They are hard and allude to man's rationality. They are pieces of objects which emphasise dehumanisation, which is why our hammer arms already come included with our body (cybors). On another front, the body is made of earth. It is soft and semi-alive because plants grow out of it. The body is sensitive to changes, corruptible; the passions and instincts of man.

In a certain way, what these pieces suggest is the disconnection that we have generated between our sensitive (the irrational, desires, sensations) and rational sides (our mind, ideas, concepts). It is because of them that we are only semi-alive. We are “like a vegetal” and, to make matters worse, disconnected, uprooted, out of place.

In this chaos only one of the dolls maintains the rational connected to the

instincts, since plants grow in their pots also though the extremities, even though at the end of the day it continues to be a vegetal.

Feeding on fairy tales

“Once upon a time there was a prince...”, a stock phrase if ever there was one. They were different times when we believed in fairy tales, or perhaps not. I must admit that childhood imagery really thrills me. The mystery, the irrational monsters and, above all, the certainty of an absolute truth: the prince and the princess get married, a happy and standard ending.

I like fairy tales because they seem easy, they are fantasies that everyone likes to listen to. They enchant us with their words. For many, that is all there is to it.

But I believe that fairytales contain a supplementary discourse. In fact, there is nothing more sinister than a fairytale because, in truth, they have always been made up by adults.

The Princess and the Pea, by Andersen, was the starting point for this piece. The authenticity of the princess is proved by the fact that she cannot get to sleep in a bed made up of twenty mattresses under which the Queen has hidden a pea. This pea is the cause of the problem due to the extreme delicacy of the princess. In the end, she marries the prince and the pea ends up in a museum so that the common people may contemplate it.

Such delicacy really grabs my attention – that someone should be so sensitive that is injured (the princess becomes covered in bruises) by what lies underneath them, what they rest on.

These ceramic plates tell a story using naked beings whose suits are made of scraps of food. Stories feed our minds, in the same way as images or paintings. For this reason, the plates are hung on the wall like decorative objects. Meanwhile, the floor is covered in peas which get crushed

when we tread on them because, unlike the princess, we do not possess the extreme delicacy that would allow us to be hypersensitive beings - instead we are more prone to indifference. How paradoxical it is that, like in the fairytale, these peas should also end up in a museum, as evidence of this perceptible loss.

César Delgado Martín

Maya Watanabe

A-phan-ousía.

From the Greek.

a – negative prefix: not, without
pha(n) – speak, say (appear, show)
ousia - essence, substance
Video that takes three different points of view towards a same object. These are a single character with an entity impossible to unify and name. The audio is created from fragments of film dialogues, which are extracted, de-contextualised and reassembled, generating a new script based on which, at the same time, a single actress interprets the different voices/characters.

Changeover is the term used in cinema to refer to the act of changing, during the projection, the different reels which contain the different parts of a film without interrupting the continuity.

The video employs the main character and the cinema terminology to make an analogy of death as disappearance, the “change of scene” between life and death. The audio is created from fragments of film dialogues, which are extracted, de-contextualised and reassembled, generating a new script based on which, at the same time, a single actor interprets the different voices/characters.

Authors. Video which uses audio fragments of film dialogues in different languages, which are extracted, de-contextualised and reassembled, generating a new script based on which, at the same time, a single

actress interprets the different voices/characters.

“The idea was to write books and make films in a foreign way, (...) with languages that would be unknown, even in their places of origin. Being strange or foreign in one’s own home, in one’s own country or in any other.”

Arlindo Machado
All films are foreign, 2009

SELECTED TO BE EXHIBITED

Pilar Álvarez

In her work, Pilar Álvarez uses video as a tool for documenting different types of human behaviour related to cultural aspects learnt in various fields such as music, play and tradition.

In her creations, the camera works as a catalyst to generate the kind of tense situations which particularly interests the artist. As a result, in some of her works (*Acting Out*, *Politonos*, *Dime qué haces*) we can see that while we listen to one of the characters, the rest remain in the picture creating a tension which disturbs the apparently everyday scene. For this kind of work, she uses a multiple screen to frame separate moments in time in one single image, using this simultaneous presentation to give them new meaning.

As part of this interest in non-verbal communication, we are presented with a series of interventions carried out in museums which allow us to observe the behaviour of the gallery staff and visitors themselves. Different actions are taken to push imaginary barriers to the limit, questioning the way in which we see and behave in exhibition rooms.

First song

This grid (3x4) shows the first twelve times that the protagonist plays the drums and

sings her first song. This is a unique moment with room for different feelings (from fear to enjoyment) which are revealed by the range of expressions that are captured by the camera and represent the most interesting aspect of this work.

The protagonist uses headphones to listen to the original song that she is playing on the instrument. This helps to synchronise the twelve experiences and creates an interesting choreography for the whole, with notable contrasts (between the first, more restrained performance and the last, less inhibited one) and similarities (intuitive expressions which are interestingly repeated time and time again).

In this work, we can see a connection with some of the videos that we might find on YouTube, where web-users share their most intimate experiences (we see close-ups filmed using webcams in domestic settings) in learning and mastering an instrument (guitar, voice or piano), either performing their own compositions or the work of well-known musicians.

Raúl Hidalgo Villalgorido

Producing a specific work for the Visual Arts Exhibition held in the “Sala Picasso” exhibition room of the Circulo de Bellas Artes (Madrid), I set out to identify and establish a relationship between the exhibition space and the building. Based on the context and the specific activities and devices which describe the Circulo de Bellas Artes, I produce a work which operates by critically contrasting the place designated for the exhibition with the Injuve, the agency which organises it.

Having tactically chosen the element, I set about opening its possibilities towards other discursive registers, altering its conditions of significance so as to enable multiple points of interpretation depending on the situation and climate of the debate. An ambiguity which centres on the existing historical facts and its constant hybridisation with different procedures and functions.

Based on the observation of a context as the starting point, my project marks a process, a mental game, through associations or comparisons which draw the intervention of subjectivity. Predetermined by its relations with the temporary circumstances surrounding it – the exhibition-, I alter its momentary specificity to position the work within matters of product, sponsorship and identity.

For this exhibition I am interested in developing a language which is not delimited and controlled by the system of styles of a specific field, which will enable me to combine different interpretations in one project and see how they function as a whole.

Álvaro Icaza

Chicken Aji. This video shows part of the preparation process of a typical Peruvian dish.

In “Chicken Aji” geographical displacement and time are important, as factors which facilitate the different levels of adaptation to a new place.

The action of cooking oscillates between ritual and routine. An activity which used to be ordinary is now unusual. Using the action of shredding a boiled chicken as a metaphor and though a conversation, processes of adjustment and transformation in which certain parts of our identity are left or mutate, are made visible.

Line. Animation produced from a series of pencil lines traced with a ruler. The drawings were scanned at 600 dpi. All the lines were drawn with a 2B pencil on the same White Bond paper.

Decollage. Animation produced from photographs which present the disintegration process of a conglomerate of signs.

Work in progress. Using as reference an aerial view of the ocean, we made a series

of drawings with which we produced an animation. These drawings are the result of tracing this image as carefully as possible.

We started off from this single image because no matter how many times we repeat the action of drawing it, the result will never be the same. Thus, the movement is generated from the differences in these multiple attempts.

FIT-IN. Three simultaneous reflections on the computer screen.

I imitate my own image: I try to fit myself into my own figure.

This work series explores how the passing of time becomes evident in the marks that it leaves behind. I take these marks as elements which allow me to distinguish different moments lived and which, as a whole, make up a fragmented story - an intermittent movement.

Fermín Jiménez Landa

A single event generates so much information that we must select the data which is of interest to us. We must choose a point of view as observers. My work tends to start off from the delocalisation of that point of view. I search for possible points of friction in an event. I search for anomalies or, at times, redundant and evident affirmations. The event can start from a scientific, or rather pseudoscientific, approach but relocated in art, searching for proximity points with poetry, anthropology or politics, with peripheral cultures like graffiti and punk, and with new elements like fast American food or fast Turkish food. I lean on totally imprecise data, which is the one that circulates on the internet, the blogs of enthusiasts, the wikipedia, or directly in gossip, rumours or word of mouth. I don't base my work on a precise subject, but from the inexact I make a definition of reality.

Sometimes the initial idea can be summarised as “let's see what happens”. An old school friend of mine once threw

himself down the stairs just to see what would happen. The basic idea is somewhat similar; a trial and error exercise transferred to the exhibition moment (understood not just in the museum deployment sense), which traditionally only entails success. The failed, or simply wasted, opportunity is taken into account as relevant information in an erratic, de-solemnised and amateur procedure, always supported by fun and humour. A somehow candid humour with an underlying black and malignant tone.

Cristina Llanos

Cristina and astrophysics

In his book “Celos, locura y muerte” (Jealousy, madness and death) the psychiatrist Castilla del Pino establishes a peculiar distinction between the public, the private and the intimate. Public things, he says, are those that are disclosed, private things are not disclosed, and intimate things cannot be disclosed even if one wished to.

For example, one can believe or not believe a declaration of love, but there is no way of ascertaining if it is true: what one feels belongs to the sphere of intimacy.

The more or less manifest traces that each person's intimacy leaves in his/her immediate environment allows us to make assessments and conjectures so as to finally take a decision on what other people are like, though this construction of identity is pure fiction as regards intimacy. Intimacy is, from this perspective, a dark place, impenetrable and unreachable. A place so dense that not even light can escape from its gravitational force. A black hole is as impenetrable as intimacy. In fact we do not know what goes on in them. We do not even know what laws of physics operate there, as ours do not apply in such an exceptional place. A black hole, like intimacy, is detectable from the traces that it leaves in its immediate vicinity. We see that its gravitational force acts strongly on the surrounding area, but when we get near the place where it should be ... light

disappears and with it all trace, all reflection, all detectable presence.

This limit, the boundary that separates the place we see from what we do not see, is called an event horizon, and each black hole has one, at a distance proportional to its mass.

Making an interdisciplinary analogy of a literary type between psychiatry and astrophysics we could say that we all have our own event horizon at a distance proportional to the size of our intimacy.

Cristina Llanos's watercolours are in an orbit very close to this personal event horizon, involving a meticulous, telescopic endeavour, revealing aspects to do with intimacy that are so often distorted by the prism of a constructed public identity. The adoption of roles, appearances and disguises, also as part of identity, forms a veil that distorts the events hinted at beyond the horizon – those that we cannot see.

The public sphere is a theatre. A stage constructed for others that sometimes shows things and sometimes hides them. The private sphere is backstage, in the wings, the place where one does not expect to receive anyone, free of poses and facades and, therefore, nearer the event horizon: a non-fictionalized place from which the sphere of intimacy can be inferred a little more accurately.

Akin to an exploratory probe approaching the abyss of a black hole, Cristina Llanos approaches the event horizon of people. With irreverent curiosity she slips into the private sphere to show a reflection of things beyond our grasp. She approaches the event horizon nearly to the point of being irretrievably sucked in by an irremediable reality that may change her for ever; she plunges into that part of people where we do not wish to look. What are my loved ones really like? What will change in me if I find out?

The result of her exploration is surprising. Sophisticated disorders, forbidden rooms,

unkempt and unguarded, impacted by the second law of thermodynamics, where apathy allows an entropic current to flow. With these bits of exposed human squalor Cristina shows a well-judged restraint, capturing the brutality of the squalor that we all have in us in light, precise watercolours, transforming our daily madness into tenderness.

Aitor Méndez
CC-by (Under Creative
Commons licence)

Daniel Silvo

Constelaciones (Constellations). In the car park brings the everyday nature of parking lines into contact with the unfathomable nature of constellations.

This is a transformation which, like those of the Greek gods, takes place in order to protect us from an unfortunate fate, it is the transformation performed on Daphne in order to protect her from being taken by Apollo.

The project *Cien formas de doblar tu dinero (One hundred ways to double your money)* revolves around the value of a work of art, the value of the artist's efforts and the value of money. I use paper money as raw material. This material, with an exact and obvious value, gives total transparency to the amount spent. Therefore, it is easy to calculate the difference between the price of the finished work and production costs, touching upon questions regarding the value of the work of art, the artist's efforts and money. Financial transparency was one of the basic commitments of the world leaders at the Washington Summit, in an attempt to improve the supervisory and regulatory mechanisms for complex financial products and guarantee the "full and precise transparency" of companies with regards their financial situation in order to avoid "excessive risks".

Cien formas de doblar tu dinero refers to a fun activity, a pastime that could be

considered similar to origami. This craftwork, which occupies leisure time and is used by many for relaxation or therapy, is an artistic project in this case. Is art an activity that appears (like philosophy) once basic needs are met, in other words, when there is time for leisure?

The title itself speaks of ambivalence: double meaning to fold and double in the sense of multiplying. When we fold paper into a particular shape, when we create a figure using a raw material, the latter acquires greater value as a result of this work.

Juegos de Frontera (Border Games). Two children play on the border between the United States and Mexico. It is the meeting point for two lines, one natural (formed by the sea where it meets the land) and the other artificial (the political boundary between the two countries). All the action takes place on this spot.

The game consists of climbing the fence just when the wave is at its lowest and then waiting for it to wash underneath and flow over the sand. When the sea goes down again, the children run to escape the water. This exercise is repeated over and over again as they try to position themselves on the part of the fence that is furthest from the sand. They climb the fence and run, which is precisely what their older brothers and sisters do when they want to cross the border and is what they themselves will do in a few years' time.

TXP (Todo por la Praxis)

Without State: The Cañada is real

The project *Stateless* started off as a collaborative project between Santiago Cirugeda, Democracia and Todo Por la Praxis. The project's objective is a multidisciplinary intervention embracing art and architecture which is set in the context of illegal settlements in La Cañada Real (Madrid) where people are currently being evicted from their homes and their houses demolished.

La Cañada Real Galiana is an old transhumance route that currently shelters more than 2,000 dwellings and nearly 40,000 inhabitants spread over 15 km of land. The first buildings go back to the 1970's when people from the closest council areas (Vallecas, Getafe and others) put up small cottages there. Over the years, the settlement has gradually grown and become more complex. The significant population of long-standing inhabitants has been supplemented by immigrant groups, both foreign and national, with Moroccans and Rumanians being prominent. Drug trafficking coexists with construction businesses set up on public land, substandard 'shanty' dwellings coexist with detached houses, and illegal hotels with cottages, here in La Cañada Real.

The title of the project *Stateless* can be read in two ways. On one hand, it refers to the use of public funding intended for the arts which is being channelled into activities of a social nature, in an area where the state authorities themselves refuse to provide any public service. At the same time, it refers to a territory that is marginalized, deregulated and lacking in legal and administrative structures.

Stateless carries out a practical test of the possibilities and contradictions of artistic activity in the social field. It explores the 'real' situation in La Cañada Real, from different perspectives and through a variety of actions: mapping of the area, negotiations with the social groups that are based there to provide equipment, facilities and services for the community, and finding ways to represent the area and make it more visible. And all this towards reflecting on the contradictions of the process itself.

Mapping la Cañada Real. La Cañada Real Galiana runs to the south east of the city of Madrid. It skirts the municipality of Madrid, passing through a number of other municipalities over its length. Dealing with La Cañada as a whole means considering the administrative division, the sociological

makeup of its population and the relevant legal framework. Looking at all these aspects together can help us understand the mosaic complexity of the Cañada Real Galiana.

As an introduction, mapping work has focused on the production of a catalogue of the different categories of housing in the zone. To do this, a photographic register was first made of each of the different sectors in La Cañada. Then the resulting material was compiled to produce a series of 16 postcards representing each sector and reflecting, overall, the different types of house in the Cañada Real Galiana. Photographic portraits have also been made of La Cañada inhabitants to show the diversity of the different cultural groups settled there. A series of panoramic photos shows the La Cañada morphology and the planning threat that looms over the territory.

Legal Advice Office. In the last year and a half, La Cañada Real Galiana residents have been under strong pressure from the Madrid city council which has been selectively knocking down houses, operating in many cases by disproportionately coercive means and often without the faintest trace of legality. With relevant technical and police forces in attendance, buildings considered "appropriate" have been selectively and deliberately demolished at unexpected times and in the early hours of the morning.

Having done an earlier study in the field, and after several meetings with social groups, NGOs and residents' associations, it was concluded that the most urgent action needed - and the chief demand of the La Cañada residents - was to address their lack of defence in the face of this indiscriminate demolition. In response, Todo por la Praxis (TXP) proposed an intervention through the device of an Advice Office (OA), the aim of which is to redress the lack of defence felt by La Cañada Real Galiana inhabitants.

Merchandising. The *Sin Estado* (*Stateless*) logo is designed to give a unitary icon to the whole project, while functioning as an explanatory image of the legal and administrative situation of the Cañada Real shanty settlements. The action with the logo on advertising billboards is intended to draw attention to the exceptional nature of the territory in which the Sin Estado project is being carried out.

At the same time the action has to do with an iconographic initiative designed to create specific symbols linked to the community in the Cañada Real, which on one hand has given rise to symbols related to an institutional image, such as the coat of arms and flag or tee-shirts for the local football team, and also to a series of merchandising articles such as caps, tee-shirts, Palestinian scarves, patches and cocaine user kits.

The decision to reproduce the iconography on clothing and consumer items arose from the need to generate resources for the subsistence of a project envisaged as a long-term work in progress, with the idea of making a series of low-cost products that may also function as “communication channels”, giving a particular image of the Cañada Real territory.

Oriol Vilanova

The course set by Oriol Vilanova (Barcelona, 1980) in his projects is not going to turn you into a Donald Trump. Though the artist and the magnate coincide in their interest in success and the ways of achieving it, what we find in Vilanova is not exactly the best way. Rather the challenge posed by projects such as *Celebración de la Derrota* (Celebration of Defeat) (2007), *39 y 36 Arcos* (2008), *Souvenir Store* (2008) or *Diccionario-museo del éxito* (Dictionary-Museum of Success) (2009) is one of giving a new twist to the imagery that has inspired the most incredible ideas on social ascent and success.

Vilanova seeks to open up routes in that topography full of equestrian statues, images of Miss Universe, letters of recommendation and legends of artists and child prodigies. The starting point is itself quite suggestive: second-hand bookshops and flea markets. What had once been presented as a model, desirable or liable to generate media interest or a social following, reappears in an old curiosity shop with its force practically gone, like a phantasmagoria or a dusty piece of junk.

In the curiosity cabinet format that his works have often adopted, Vilanova is perhaps seeking to give form to that sensation of something between exoticism and nostalgia that may be induced by certain consumer items once they have been cast aside, though rather than a cabinet, a display case or a dictionary, what is really being constructed through the artist's frequent visits to flea markets, growing under various formal manifestations, is an archive: a sort of homogenous surface where all those figures spawned by excess and overkill tend to be levelled, and held up for a reconsideration of their routes of ingress and exit, their interconnections and the pathways that may be traced between them.

What Vilanova unveils in the curiosity shop and develops in his archive may be regarded, then, not so much as a reflection on the fragility of success itself – with chance and fleetingness among the top ten associated clichés – but rather a reflection on the fragility also present in his representations. It is the fragility of the image of success when we manage to look through it without obeying the set of norms arranged around it, and thus not to rise up towards Donald Trump but to stick to a course making a cross-section through its trail.

Oriol Fontdevila

PROJECTS

Bongore

Bongore,¹ on the path of hospitality in Africa and Japan; delineating and capturing new configurations of cultural identities.

“What is at the bottom of critical awareness other than an unstoppable predilection for alternatives?”

Edward Said

In March of this year a young European artist set out on a long journey, bound for Senegal.

Bongore travelled light to his chosen destination, but his bag and his gear, his cameras and other appliances, had questions attached to them, one of which was how to steer clear of the essential motifs of European imaginary geography, which still offers us an Africa re-presented as an exotic and dangerous body (its landscapes and its women), which supplies Europe with a large number of illegal immigrants; hardly ever revealing the multiple influences in the complex cultural map of Africa, with a memory marked by its involuntary interrelationship with other peoples, cultures, nations and states, alien to its territory, and their predation on various aspects of what constitutes Africa.

In *Hola, soy europeo. ¿Me das trabajo?* (Hi, I'm European. Can you give me a job?) (Senegal-Africa, 2009, work in progress, video documenting the action, 6 fragments of 1 min. each), the artist undertakes a project that takes shape as he goes about as an equal to an average citizen in any part of Africa in need of a decent job so as to be able to live and provide for his family.

The artist in Senegal² asks several times for a job, and jobs are given to him. Accordingly he performs a series of tasks like those performed by the men and women of this land, which he films and offers us in this sample. The images are

disquieting by their subtlety, and the artist's movements are no more important than those of this fellow workers, and the tasks performed are shown in the full extent of what they are, accompanied by the ambient noise of each place and by subtitles recording the date and place where they were recorded. In each case, in the various scenes, the artist engages in collective actions, sorting and packaging salt, building a boat, washing dishes in a restaurant kitchen, hanging out washing, crushing millet and going to get water from a well. In this territory these last four activities are mainly women's work, and the women find it odd and amusing that the artist as a man should be doing it. The wages for his work were the same as those earned by a citizen of this country, except when Bongore requested as payment for processing salt the corresponding amount in that substance, in view of this commodity's importance in the domestic economy of many Senegalese families, as in antiquity for the Romans, when salt was worth its weight in gold. The artist's emoluments were respectively, taking into account the hours worked: roughly 1 kg of salt, a meal with the team of workers, a meal with the village inhabitants, a meal in the restaurant, and a meal with the village women.

In these actions the artist asks what art can do to seek to relocate its viewers in an active relationship with what is involved today in seeing and understanding the world, and to which we have to react. In this connection Bongore presents us in this work with a reconfiguration of the cultural identity of a young western European as he seeks and gets work in various fields. This relocation is achieved by the total absence of arrogance in the artist's acts, by his ability to fit into each community, as is apparent in the sequence where he is crushing millet, where the shot shows only the container, the instrument used for crushing and the blows given, and we cannot clearly distinguish Bongore's body from that of his interlocutor; and by the signs of hospitality given by and accepted from his workmates, who take him in as an

equal. The concept of hospitality of which we are speaking here, and which Bongore uses in this work, is opposed to the concept of tolerance, for as Derrida says, the latter notion is unsuited for use in secular politics, as its religious overtones, rooted in the Christian tenet of charity, undermine any aspiration to universality, whereas hospitality from an ethical and political viewpoint, as conceived by Derrida, recovers the singular obligation that any one individual has to any other, and where hospitality is "... pure and unconditional, it does not consist of such an invitation (*'I invite you, I welcome you into my home [chez moi], on condition that you adapt to the laws and norms of my territory, according to my language, tradition, memory, and so on'*)"³, and opens and is open in advance to anyone who is not invited, who is not expected.

In this work, as in *Hola, soy español. ¿Puedo besarte?* (Hi, I'm Spanish. Can I kiss you?) (Tokyo 2008, video documenting the action, 8 min., 23 sec., Japan), Bongore abruptly confronts us with a study of meetings, making us feel and converse with others, forming a connection that neither rejects nor conceals the wounds, scars, contradictions and difficulties characteristic of each culture, and of intercultural relations. In the second work, produced in Tokyo, the artist respectfully, in an almost ritual gesture, investigates apparently subtle cultural differences by requesting a kiss of greeting, so common in western Europe but so alien to everyday Japan, as demonstrated by the young people of that country.

Thus in this artist's work we witness the capturing of the history's inscription in social customs, with all their beauty, their dignity and their simplicity, with the weight of the everyday present in the gaze of their protagonists, whose habits show the historical layers partaken in by their contemporary spirits. And in them we see how images may exceed the channels that link them to the worldly circuits of mere consumption, which demand that they

almost immediately be discarded and be politically and ethically indifferent.

But in Bongore's case, this almost tactile documentary filming of the problems addressed leads him to explore the fact that events never manifest themselves without the form that presents them to the gaze of others, as has been well understood by design and advertising; hence his work in progress, such as *Anuncio Falsificado. Limpiando mis Adidas blancas de negro* (Fake advert. Cleaning my white Adidas shoes black) (Dakar-Senegal, 2009), which highlights the new complications and inefficiency of certain representations in this media age.

Because of all this, because of the alternative he offers, Bongore gets away from an aesthetic tradition inherited from intellectuals such as Flaubert, Scott or Nerval, who created constipated works when they referred to other cultures, in their cases the East, for their political views of reality *accentuated the difference between the familiar (Europe, the West, "us") and the foreign (the East, "them")*.⁴

Lynda E. Avendaño Santana⁵
Art Historian
Madrid-Spain. July 2009

¹ José Luis Aguilera Castrillo.

² Location chosen keeping in mind that from 1536, when the first Slave House was built, it was an important enclave for the transatlantic slave trade, and from which millions of Africans were taken to America; the former French colony in Africa which has retained most economic, political and cultural links with France; a country that has contributed no small number of legal and illegal migrants to Europe.

It is now known that the boats built in this area are likely to be used for emigration to the Canary Islands. The new boats are reckoned to be bigger than the older ones, which is grounds for believing that they are not for fishing. *An underage Senegalese told his parents and a Canary Island newspaper: "Here I'm given food several times a day, and they even let me hand out yoghurt!" Another, from a centre for minors, said, "At weekends they give me 10 euros to have fun with." The lad sends the money to his parents. Ten euros is equivalent to 6500 CFA francs, which is more than adults get*

in a month." Bábulo, Tomás (special correspondent), *Senegal puts the number of boats ready for emigration at 15,000. The new boats are much bigger than fishing boats.* www.elpais.com, Dakar - 09/07/2006.

³ Borradori, Giovanna. *La Filosofía en una Época de Terror* (Philosophy in an Age of Terror). Dialogues with Jünger Habermas and Jacques Derrida, Ed. Taurus, Navarcarnero-Spain, October 2003, p. 43.

⁴ Said, Edward W., *Orientalismo* (Orientalism), Editorial Debolsillo, Barcelona-Spain, 2006, p. 73.

⁵ avesanta@gmail.com

My artistic output arises from performance and documentary recordings, revolving around the cultural codes that operate in the West and elsewhere. Without avoiding or denying the difficulties and contradictions of my approach as an artist, it depicts the dialectics of subjectivity, to be found in various places. My work is open to a dialogue of encounters, and seeks to make viewers reflect on their role in it.

It happens that one of the questions addressed by my work is that of how images may even today serve a project for intercultural dialogue.

Usoa Fullaondo

The *Paintbrush theatre* is a theatre for playing. It differs from the old cardboard theatres in that the actors are not the characters of a story but a group of brushstrokes and, in particular, in that children are not the only ones who can play with it, but anyone who wants to have fun.

The *Paintbrush theatre* is a toy where whoever wants to can create his or her individual play. Or better still, where anyone can paint his own painting. The stage, which simulates the façade of a palace, is always the same, but the backdrops, the characters and the fixtures vary according to the action of the player. There is no script to be read or interpret; each individual creates the compositions that he wants by combining the backgrounds, the atrezzo elements and the

brushstrokes in different colours, sizes and shapes.

In each of the 52 theatres in the series all the pieces are the same except the characters, which can be adjusted to a specific type of brushstroke of similar but never identical characteristics. There are:

- Two long blue brushstrokes
- A triple pink brushstroke
- A yellow half ellipse
- A double red brushstroke
- A triple grey brushstroke
- And, two short green brushstrokes

All are systemised gestures in my paintings. These brushstrokes stage certain irregularities extracted from painting, whilst being an element of my own experience with the medium.

The *Paintbrush theatre* is therefore a result of combining a game, painting and chance. It conjugates the repeated gesture with all its variants, errors, chances and tricks, the game and the simulation and uncertainty that it entails and, the indispensable participation of the player, who is responsible for setting the drama or the comedy, directing the action and ending the representation of the play.

I have already played with my little theatre many times. I have played creating stories of understandings and misunderstandings, happy and unhappy love affairs; I have played making films, putting music to them, turning them into images and paintings. And now I will bring all of them together in a mute book. But this is simply my own game, and there are as many more as players willing to play.

Ali Hanoon

This photographic project makes a link between the universal features of human nature and the way it is expressed in the various cultures. It is a reflection on the various cultural models in contemporary society which link individuals to the public space surrounding them...

Generating a dialogue on the connections between what is universal in humanity and the characteristic cultural expressions of each country.

The main idea is to classify the population in its social roles and identities according to the particular place where people are at that time.

Thus an individual is photographed as an “iconic representation” of a particular recognizable social group.

The project was carried out in two cities: New York and Tokyo.

Oliver Laxe

The aeroplane.

And the plane took off again,
with effort, reluctantly,
making noise.
It doesn't understand it either.

Whilst filming my last piece, *Paris#1*, I realised that the motifs I like to film are very simple. My initial deep and unconscious motivation to capture them was my admiration and surprise at the fact that they exist. Each image is the equivalent of an “I don't understand it”. This happens with the attraction I hold for things that fly, which provoke a profound incomprehension in me; that metaphysical fear when at the mercy of Nature. My attraction to animals is also part of that cosmic doubt which in one way or another affects us all. A “How can they be so alive?”

Prior to this work, I had never given myself the chance to capture images as liberated and independent of one another and, precisely because of that, I had never been as close to capturing the essential beauty that they possess. In my consideration of the image, I discovered that I found myself close to the curious attitude of a child who always looks at things as if it for the first time.

Dao Byed. A cinema workshop

For this and other reasons I ended up working with children. Creating, more than a year ago, in the city of Tangier, Morocco, *Dao Byed* (White Light in the *Darija* Moroccan dialect), a shared anthropological experience consisting of a 16mm film workshop. In the sessions that we carry out we try to make sure that the imagination, play and craftsmanship enable us to penetrate, beyond their appearance, the interior of images, their aura.

The workshop was designed as a small factory of handcrafted images. A platform from which to create content, discourse. I work with several groups of different ages and contexts. Our image-capturing approach is totally free, without any kind of preconceived idea or discourse. We are, as Roland Barthes would say, soldiers of death who capture things that-will-be-no-more. We film the tangible and intangible heritage of this city in 16 mm, and we hand-develop the films in the laboratory I set up in Darna. Since we work with reversible film, we immediately obtain a positive which we view in our cinema projector a few hours after filming it. We write about our experiences in:
<http://daobyed.wordpress.com>

The children and youngsters that I work with have been fostered by the *Darna Association-Shelter Home*, <http://darnamaroc.com>, which co-operates with us in this artistic project of experimental pedagogy through the image.

It is a well-known fact that the basis of creation is inadaptation, that distance between subject and reality, the degree and depth of these children's experiences, the language and the frequency with which their secret dialogue with life is established has a direct impact on the quality and the complex subtlety of their creativity. Coming from unstructured contexts, many of these children arrived in Tangier hoping to cross the Strait of Gibraltar illegally. However, despite the tragedy of their day-to-day, complex and violent, the aim of this

project is not to aestheticise their drama, but the pure aesthetic processes that we carry out. After having dispelled all western remorse and paternalistic humanism, deep down my activity is a reflection on the image and the creative processes which manages to configure it. Why do we need to make them?

Objective: Producing an independent audiovisual content.

With another group, this one made up of adolescents living in the *Férme Pédagogique* which Darna runs on the outskirts of Tangier, a few months ago I started to work on another audiovisual piece. The creative process is different. This time we develop small fictions which resemble slapstick mute cinema of the early part of the century, all of them located in a specific space, adjacent to the *Férme*, Tangier's International Airport, Ibn Batouta.

Our objective is to materialise this work initiated at the end of 2008, to do the shooting in the summer of 2009. The piece will consist of the daily visits of a group of children to the airport to observe and film the landing and take-off of aeroplanes. We will put the emphasis on the creative process itself, this stroll-cinema, a poetic impulse in itself, an infant impulse. A reflection on childhood and the image, on play and art. The aeroplane. It doesn't understand it either, would be the first piece manufactured in this workshop.

The visual treatment of this piece was written between all the participants of this experience of interchanging gazes between children and adults. That is precisely one of the main innovations of this work: being made from “the other”. They enjoy the “right to invent themselves”, whilst at the same time being directors, producers and actors. The objective is not to fall into the clichés about “street” children and illegal emigration so frequently seen in the press, cinema or contemporary artistic creations, mere products of the television format. As I

explained in the introduction, one of the formal hypotheses on which the project is based is that, by sharing the creative process with children, the language will flow in a freer, and in a certain sense, deeper direction.

Conceptual objectives.

- *The aeroplane. It doesn't understand it either* is an artistic project aimed at raising the question “What is an image and why do we really need to make them?”
- *The aeroplane. It doesn't understand it either* is conceived from the belief that “the other” exists, and from an interest in what he has to say. From all opposition to any kind of ethnocentrism or any strategy of cultural relativism.
- *The aeroplane. It doesn't understand it either* is an epistemological challenge to the image, which is produced through childhood, instinct and imagination. In favour of an ontological decentralisation!
- *The aeroplane. It doesn't understand it either* also poses an innovative relationship between pedagogy, image and cultural institutions.

Stylistic intentions.

The cinematographic hypotheses which emerge with *Paris#1*, and which were developed during the course of this year of work in Darna, are the following:

- Produce a «film chantier», in construction, containing the «lines» of the different formal decisions which have been made in the course of its production.
- Produce a piece in which the leaps between one and another state of representation, between the documentary and fiction, are underlined.
- Produce a piece of unexpected perspectives, whose meanings never expire. A kaleidoscope, a polyhedron whose ridges separate and underline the differences between the different sides of its shape.

- Produce a piece in which a crash between method and reality is produced, a crash from which its poetic charge emerges.

- Produce a piece in which the vital frameworks of the duration of the images are broken, ensuring that things do not last as long as they last in life's normal evolution. That time does not circulate horizontally, that it sprouts vertically, i.e., poetically.

Ismael Teira

Speaking of shortcuts and alternative routes in a place such as Santiago de Compostela takes on a special meaning because it is the point of arrival of several pilgrim routes. Pilgrimages are different from other ways of covering ground such as walking, strolling or wandering about, and the contrast is still greater when what is involved is the taking of shortcuts.

This last way of crossing the landscape by choosing (or creating) the shortest path generates a network of furrows or lines marked on it. They are perceptible trails, especially in green areas of a city. Lines akin to Richard Long's *A Line Made by Walking*, as the end result is also "something half-way between sculpture, performance and landscape architecture"¹, though there are significant differences, especially regarding the type of people who create them.

Shortcuts are therefore modifications of the landscape formed as a result of those continuous and repeated performances by the community for its own benefit. They are a collective and participatory paradigm as social creations in response to communal needs, with full agreement between all the users of such paths, who involuntarily become responsible for their continuity and maintenance. With the passage of time and changing functional needs, some of these shortcuts become officially recognized, and so are asphalted or paved. Others end up disappearing as they cease to fulfil the vital purpose for which they were created.

The idea of the project is to document these networks of shortcuts, classifying them by type and category and describing each one's peculiarities. A photographic archive of them will be created, and their locations mapped. The result will be a publication containing photos of the routes documented together with texts and their location on the city street map, so that they may be visited in situ.

¹ José Luis CARERI, F.: *Walkscapes. El andar como práctica estética* (Walkscapes. Walking as an aesthetic practice). Barcelona, 2004. (p. 148)