

GENERACIÓN 2013
PROYECTOS DE ARTE CAJA MADRID





Generación 2013
PROYECTOS DE ARTE CAJA MADRID

Elena Alonso
Irene de Andrés
Manuel Eirís
Santiago Giralda
Juan López
Asunción Molinos Gordo
Guillermo Mora
Teresa Solar
Julia Spínola
Martín Vitaliti

Generación 2013
PROYECTOS DE ARTE **CAJA MADRID**

Elena Alonso
Irene de Andrés
Manuel Eirís
Santiago Giralda
Juan López
Asunción Molinos Gordo
Guillermo Mora
Teresa Solar
Julia Spínola
Martín Vitaliti

ÍNDICE / CONTENTS

7/9	Presentación / <i>Presentation</i> José Guirao
11/21	Menos es más (más o menos) / <i>Less is more (more or less)</i> Ignacio Cabrero
31	<u>Elena Alonso</u> La tapadera
45	<u>Irene de Andrés</u> Festival Club. Donde nada ocurre
59	<u>Manuel Eirís</u> Plaça dels Àngels
71	<u>Santiago Giralda</u> Rendering Landscapes
85	<u>Juan López</u> Castiga el pladur
99	<u>Asunción Molinos Gordo</u> El Matam El Mish-Masry [El restaurante no-egipcio]
115	<u>Guillermo Mora</u> Penta Pack
129	<u>Teresa Solar</u> Doble Mordido
143	<u>Julia Spínola</u> Frase (objeto)
157	<u>Martín Vitaliti</u> #17

Presentación

— José Guirao Cabrera, Director General de la Fundación Especial Caja Madrid

Obra Social Caja Madrid presenta anualmente, desde el año 2000, la convocatoria Generaciones, proyecto que a lo largo de estos años ha conseguido posicionarse como uno de los certámenes de referencia en el panorama artístico español. Dentro de la evolución que en su andadura ha vivido el certamen, replanteándose con el fin de responder a las necesidades de la creación actual, en esta edición, Generación 2013 acoge diez proyectos artísticos, finalizados o en proceso, que han sido dotados cada uno con idéntica cantidad económica.

Entre los más de mil creadores que este año se han presentado a la convocatoria, éstos son los diez artistas y proyectos que han resultado seleccionados: Elena Alonso, *La tapadera*; Irene de Andrés, *Festival Club. Donde nada ocurre*; Manuel Eirís, *Plaça dels Àngels*; Santiago Giralda, *Rendering Landscapes*; Juan López, *Castiga el pladur*; Asunción Molinos Gordo, *El Matam El Misb-Masry [El restaurante no-egipcio]*; Guillermo Mora, *Penta pack*; Teresa Solar, *Doble Mordido*; Julia Spínola, *Fruse (objeto)*, y Martín Vitaliti, #17.

A través del empleo de diversos soportes y técnicas —pintura, dibujo, fotografía, cómic, videoinstalación, instalación sonora o sencillamente instalación—, buena parte de los autores de Generación 2013 coinciden en señalar en sus respectivos proyectos —de manera directa, sin ningún tipo de artificio—, conceptos como el vacío, la ruina, la pérdida o la desaparición; un enfoque que, desde la sintonía con lo que acontece en el mundo actual, dejan abierto al enriquecimiento mediante las múltiples interpretaciones por parte de los espectadores.

Para finalizar, queremos agradecer muy especialmente la participación de todos los creadores que han presentado sus proyectos en esta convocatoria. También el trabajo de los profesionales que han colaborado en la preselección: Óscar Alonso Molina, Javier Hontoria y Susana de Blas. Y vaya asimismo nuestro reconocimiento al rigor con que los miembros del jurado han realizado la difícil tarea de escoger: João Fernandes, Subdirector de Conservación, Investigación y Difusión del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; Javier Montes, escritor y crítico de arte, y Glòria Picazo, Directora del Centre d'Art la Panera.

Presentation

—José Guirao Cabrera, Director of Fundación Especial Caja Madrid

Obra Social Caja Madrid has been organising a contest known as Generaciones (Generations) on an annual basis since the year 2000. Over the years, this project has grown into one of the most important competitions on the Spanish art scene. Continuing to evolve with the times in order to meet the changing needs of contemporary creation, in this edition, Generación 2013, a total of ten artistic projects—some completed and others still in progress—have been awarded identical cash prizes.

Of the more than one thousand artists who submitted proposals this year, these are the ten winning authors and projects: Elena Alonso, La tapadera; Irene de Andrés, Festival Club. Donde nada ocurre; Manuel Eirís, Plaça dels Àngels; Santiago Giralda, Rendering Landscapes; Juan López, Castiga el pladur; Asunción Molinos Gordo, El Matam El Mish-Masry (El restaurante no-egipcio); Guillermo Mora, Penta pack; Teresa Solar, Doble Mordido; Julia Spínola, Frase (objeto), and Martín Vitaliti, #17.

Using a variety of formats and media—painting, drawing, photography, comics, video installation, sound installation and just plain installation art—many of the selected artists of Generación 2013 have presented projects that coincide in underscoring concepts such as the void, ruin, loss or disappearance, directly and without any type of artifice. In adopting this approach, perfectly attuned to what is happening in the world today, they invite viewers to enrich their proposals by leaving them open to multiple interpretations.

In conclusion, I would like to thank each and every artist who submitted projects to this year's competition. I am also grateful for the efforts of the professionals who participated in the preliminary selection process: Óscar Alonso Molina, Javier Hontoria and Susana de Blas. And a special word of thanks goes to the jury members, who handled the difficult task of selecting the winners with the utmost professionalism: João Fernandes, deputy director of Conservation, Research and Dissemination at the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; Javier Montes, writer and art critic; and Glòria Picazo, director of the Centre d'Art la Panera.

Menos es más (más o menos)

—Ignacio Cabrero

Vivimos tiempos de graves tensiones donde, sin embargo, poco a poco, las contradicciones van dejando paso a sensaciones concretas: el baile de disfraces se ha terminado y debemos quitarnos las caretas que nos alejan de la realidad hasta llegar a lo más esencial con lo que podamos subsistir, o al menos ir tirando. Pero este nuevo escenario en el que todos estamos, al conducirnos a un límite en el que desaparecen los fuegos artificiales, nos permite ver más allá, y nos trasporta a un nuevo mundo, el presente y único que tenemos, despojado de toda opacidad y devuelto a la más pequeña verdad, pero de verdad.

Es una oportunidad para desprendernos de aquello que ya no vale, de lo artificial y superfluo, de los reclamos que llenaban nuestros sentidos hasta cegarlos. Es la hora de volver a lo fundamental, a lo más “in” en el sentido de negación, no en el de *fashion* al que estábamos acostumbrados. En lo incoloro, inodoro e incluso insípido puede estar el camino desde el que comencemos a construir nuestro nuevo mundo. Como explicaba François Jullien en su libro *Elogio de lo insípido*¹, cuando los distintos sabores dejan de mostrar tensiones contradictorias entre ellos y quedan dentro de lo “único”, lo pleno, lo neutro, aparece lo insípido, aquello que nos permite abandonar la diferencia entre los distintos elementos, lo que nos lleva al centro verdadero de las cosas. Entonces, lo concreto se convierte en algo “pequeño”, en algo esencial, básico, que se abre a la transformación.

En el mundo de la cultura, especialmente sensible a todas las convulsiones de este nuevo mundo, también debemos agarrarnos a “lo más pequeño” e ir a lo concreto –además de adaptarnos a los reducidos presupuestos–, pero esta circunstancia será la que debemos transformar, darle amplitud. El mundo de subvenciones, becas y premios para creadores se ha ido reduciendo a lo ínfimo hasta casi desaparecer. Por ello, el hecho de que proyectos como Generaciones –uno de los certámenes de apoyo al arte contemporáneo español más importantes del país– sobreviva en medio de todas estas tensiones es algo significativo y necesario, y así lo han demostrado los más de mil artistas que han participado este año en el concurso.

También los diez artistas ganadores de este certamen han manifestado la pertinencia de esta convocatoria con propuestas sensibles a la situación actual, tratando de ir “directos al grano”, sin ningún tipo de espectáculo adicional que enturbie la fuerza de lo concreto. A través de las diversas disciplinas artísticas elegidas por sus autores, los proyectos seleccionados este año en Generación 2013 tienen en común la búsqueda de esa verdad, suprimiendo el artificio, reflejando más bien el vacío, la carencia, la ruina, lo que ya no está, para resaltar lo que es... y lo que puede llegar a ser.

* * *

Ya hace tiempo que **Guillermo Mora** (Alcalá de Henares, Madrid, 1980) formaliza sus proyectos con piezas de apariencia pequeña, llenas, sin embargo, de contenido, como la que presenta en esta exposición, compuesta de muchos kilos de pintura reducidos a su mínima expresión. El artista se ve influido por la idea de lo mínimo, del ahorro del espacio; una de las obsesiones actuales de nuestra sociedad: la protección y conservación de las cosas y la economía del espacio. Sustituir el marco en el que tradicionalmente se limita la pintura por un “embalaje al vacío”, compactándola hasta reducirla al mínimo espacio matérico, es lo que pone en práctica en su proyecto pictoescultórico *Penta pack*. Los doscientos cincuenta kilos de pintura utilizados en su pieza se ven sintetizados, tras múltiples pliegues, a una pequeña y singular escultura que nos muestra lo más concreto, sin capas que camuflen ningún tipo de “arrepentimiento”; pues, como dice Isabel Tejada en su texto sobre el artista, aquí se trata de “pintura, nada más que pintura”.

Buscando lugares escondidos, rincones pequeños y apartados para exponer su obra de manera discreta y diferente a lo convencional –como en su “pieza de rincón en precario equilibrio”³ mostrada en la exposición comisariada por Daniel Cerrejón en La Casa Encendida–, el artista va despojándose de lo impuesto, quitando capas con especial atención al trabajo fallido, al fracaso como un valor dentro del proceso, a la duda, al error que nos hace más humanos. Guillermo Mora no quiere dejar pasar esos pequeños restos, esos desechos, pues aprendió bien la lección que le dio una profesora en Chicago, quien, observando su estudio, le dijo que los restos que rechazaba merecían una segunda oportunidad. Y es en esa siguiente oportunidad donde el artista transforma los restos, los pasa por la influencia de la historia del arte contemporáneo, y los presenta de manera escultórica, o más bien en forma de instalación, utilizando los colores a la manera de Rothko, o presentando sus piezas a la manera de Donald Judd⁴.

El propio artista, en una visita a su estudio el pasado octubre, me mostró un espacio amplio donde tenía expandidos muchos kilos de pintura secándose para luego poder plegarla y reducir su tamaño. Un proceso de más a menos, simplificando para llegar a la mínima expresión que represente de la forma más precisa posible la idea que el artista nos quiere transmitir. Allí también comentó Guillermo que, a pesar de haber logrado tener un estudio amplio, trabaja dentro de un habitáculo pequeño donde puede dibujar y componer, a través de *collages* y anotaciones, las ideas que luego transforma en piezas. La elección de la ubicación de sus piezas en el espacio expositivo forma parte intrínsecamente de la obra, y el artista interviene directamente en esta decisión. Cuando Guillermo Mora visitó las salas de La Casa Encendida, enseguida surgió el lugar donde se destacaría la dimensión reducida de su pieza pictoescultórica: frente a otra de grandes dimensiones; debería ubicarse en contraposición a la obra de Santiago Giralda.

A través de restos de otras imágenes, objetos y construcciones arquitectónicas, alterándolas con técnicas digitales, **Santiago Giralda** (Madrid, 1980) ha venido creando nuevas imágenes caóticas y llenas de color, que plasma en sus lienzos. Sin embargo, como en un ejercicio de vuelta al pasado, a ese pasado decimonónico donde los pintores plasmaban con gran precisión evocadora el paisaje que les rodeaba, desea en este proyecto reproducir

el paisaje mediático de nuestro entorno tamizado por su propia imaginación. Como en una coctelera, mezclando nuevas tecnologías, paisajes imaginarios e imágenes preexistentes, el combinado que nos ofrece el artista representa esa digitalización en la que hoy en día estamos inmersos, en un marco clásico como es el del lienzo, aunque con espacios vacíos, espacios en blanco que nada representan, pero que dejan un lugar para que también el espectador pueda imaginar.

Según las palabras del propio artista: “el proceso creativo y su contexto arquitectónico se han de manifestar libremente, sin ataduras y en constante contraposición a lo que han sido las estrategias discursivas convencionales frente al espacio”. Por ello, deja márgenes sin pintar, zonas en blanco, como invitando a que el propio espectador los complete con su imaginación, y así pueda acceder a otro espacio, a otro lugar, creado a su medida. Con su obra *Rendering Landscapes*, Santiago Giralda nos muestra una especie de interfaz de un enlace que se activa con la mirada del espectador, para poder construir y acceder a ese otro mundo, el mundo interior e imaginario de cada uno, un mundo en continuo proceso. Y es que para el artista el proceso en sí mismo es de gran importancia, y más concretamente el proceso pictórico y el del mundo de las imágenes, actualmente digitalizado, que le lleva a tratar, por medio de estos paisajes imaginarios, la tradición pictórica de la imagen en relación con las imágenes pixeladas propias de las nuevas tecnologías.

Al fin y al cabo, todo son imágenes, pues, como su admirado Barry Schwabsky escribía: “La imagen bergsoniana, después de todo, no es necesariamente una pintura completa, sino cualquier sensación simple o compleja, como los elementos de la pintura –colores, formas y texturas de los que una pintura abstracta puede estar compuesta– son también imágenes... No es que incluso una pintura clásica sea ya abstracta o pueda ser vista como abstracta, es al contrario, incluso una pintura abstracta es también una imagen, o puede ser vista como imagen”⁵.

Aunque con técnicas y planteamientos diferentes, **Teresa Solar** (Madrid, 1985) también ha venido reflexionando en sus últimos trabajos sobre el paisaje contemporáneo. A través de la fotografía y el vídeo, ha tratado el paisaje en relación con la influencia que han tenido en sus transformaciones la industria turística y cinematográfica, y el modo en que esto sucede a través del espacio y el tiempo. Esos lugares de tránsito, espacios intermedios que estructuran una determinada imagen, esos diferentes niveles de realidad, son el principal objeto de atención de la artista. Pues no todo lo que vemos es, sino que parte de lo que vemos parece ser. Como esas aspas del ventilador que en movimiento parecen situarse en un solo plano, evocadas por Guillermo Mora en una suerte de conversación con la artista⁶. Esa intermitencia de la imagen, esas diferentes realidades que parecen ser una sola, pero no lo son; ahí es donde surge la trama que teje el trabajo de Teresa Solar.

La pieza que presenta en esta exposición, *Doble Mordido* –en alusión a ese nudo corredizo, en forma de ocho y medio, que se utiliza para que un cabo no se escape de la polea– está conformada por una serie de fotografías bloqueadas y borradas por una excesiva exposición

lumínica. El trabajo parte de la reflexión en torno a las aportaciones del ingeniero eléctrico Harold Edgerton. En palabras de la artista: “El interés por esta figura nace de una extensa investigación sobre su trabajo. Harold Edgerton (1903-1990) es el inventor del *flash* eléctrico, que permitió tomar las primeras fotografías de movimiento congelado. También es el inventor de la cámara rapatrónica, que se utilizó para fotografiar los primeros instantes de las detonaciones atómicas durante los test nucleares que el gobierno de Estados Unidos llevó a cabo entre 1945 y 1965, y que protegía la película a través de capas de plomo fundido y cristales polarizadores. Me interesa el juego que se crea entre un tipo de fotografía y el otro: las fotografías realizadas con *flash*, que causan una ceguera momentánea debido al destello luminoso, y, por otro lado, las tomadas con la cámara rapatrónica, diseñada para exponer correctamente la inmensa luz de las explosiones atómicas y acto seguido quedar ciega para evitar que la película se velase. En este aspecto, el personaje de Edgerton actúa como una bisagra conceptual entre estos dos tipos de ceguera, la producida por el exceso de luz y la causada de la ausencia de ella”.

Las placas de plomo donde están grabados los textos, material que evita su deterioro en caso de radiación nuclear, nos muestran también imágenes reales realizadas por Edgerton, pues el trabajo de Teresa Solar se ubica en esas pequeñas intersecciones entre lo real y la ficción. Así, partiendo de hechos reales, como esa primera imagen del *Deprong mori*⁷ plasmada sobre un bloque de plomo, se desplaza en esta ocasión a un terreno de naturaleza ficticia como es el del arte, para crear la ilusión de una realidad. O quizás es al contrario: la realidad no es más que ficción y lo único real es el arte. Un misterio como esas “máquinas de misterio utilizadas por Edgerton para filtrar la luz atómica o para proteger la imágenes clasificadas de la radiación”.

También es un misterio el resultado del proyecto que **Julia Spínola** (Madrid, 1979) presenta en esta exposición; un misterio, pues, en el momento en el que estoy escribiendo este texto, desconozco exactamente la forma-objeto que tomará la pieza, ya que será fruto del azar; un azar provocado por la propia artista o por alguna otra persona, colocando o incluso dejando caer una serie de objetos según una determinada coreografía performática. Como si fuera un juego, piezas de hormigón y hierro, zapatos, comida, tierra o recipientes van generando secuencias y alterando el orden del lenguaje de una misteriosa frase. La artista se escapa del “marco” en el que acostumbraba a mostrarnos sus proyectos, para presentarnos una instalación de la manera más directa y sencilla, y quizás duchampiana, dado el papel que el azar cumple en ese juego performático con objetos de diversa procedencia, pero que, relacionados entre sí, generan esta peculiar *Frase (objeto)*.

Julia Spínola ha venido plasmando asuntos como la tensión, el equilibrio, el azar o lo inesperado, a través de recortes, papeles de lija y, más recientemente, como en la pieza que presenta en esta exposición, con objetos cotidianos. Me puedo imaginar que el tiempo en el que transcurrirá la acción es importante en el resultado de la pieza, al igual que en sus pinturas “del instante”, pues, como dice Sergio Rubira “el paso del tiempo, acompañado del azar, decide los objetos que entran y salen de la pieza, creando series que se forman y pierden la forma”⁸.

En realidad, todas son piezas *collages* que, como una partitura, nos transmiten un ritmo lleno de cadencias, hasta llevarnos a una sensación de vértigo. Concretamente, en la pieza que presenta en esta exposición, ese *collage* se compone de pequeños objetos que, relacionados por su parecido, repetición o permutación, crean una suerte de coreografía cuyo ritmo juega con el tiempo y el azar para desembocar en una obra de arte. Acudiendo a la reflexión de la propia artista: “Este proceso de trabajo se sitúa en una línea de conflicto entre el lenguaje y la resistencia material de los propios objetos. Por un lado, los objetos elegidos se relacionarán entre sí según principios que atañen al lenguaje, como pueden ser relaciones de metonimia, metáfora, hipérbole, etc., pero también se pondrán en juego las características físicas particulares de cada uno de los objetos”.

Del vacío y la desaparición de paisajes y lugares meramente agrícolas, de las consecuencias de esta pérdida y del “descontrol” que ello genera en nuestra existencia, nos habla **Asunción Molinos Gordo** (Guzmán, Aranda de Duero, Burgos, 1979). A través de una acción consistente en crear un pequeño restaurante en El Cairo, nos muestra esa fuerza social que puede contener el arte, poniendo en evidencia cómo la especulación actual nos hace ir “perdiendo terreno” y, en consecuencia, se produce una pérdida de control y de poder sobre nuestra capacidad de autoabastecernos.

El Matam El Mish-Masry [El restaurante no-egipcio] es un proyecto de instalación / arte colaborativo / fotografía, que plantea una reflexión sobre el vacío generado por la desaparición de lugares dedicados a la agricultura. Recreando un restaurante mínimo y con los recursos básicos, durante un tiempo limitado de un mes, Asunción Molinos trata de plasmar esa pérdida de control sobre la alimentación diaria y, por lo tanto, sobre la seguridad alimentaria, en el contexto de la ciudad de El Cairo; una ciudad que sirve como “prototipo” a la artista para denunciar ese crecimiento urbano descontrolado de las grandes urbes, donde se transforma el suelo agrícola en terreno especulativo, con el consecuente incremento de los problemas de autosuficiencia de la población de un determinado lugar. Curiosamente, estos terrenos son llamados popularmente *ashwaiyat*, que significa literalmente “cosas dejadas al azar”. Sin embargo, el azar aquí tiene un significado diferente al referido por Duchamp, pues más bien representa ese poder invisible que especula y provoca esa pérdida de soberanía alimentaria que tanto influye, en definitiva, en nuestra existencia.

La serie fotográfica que se presenta en esta exposición da testimonio del proyecto y de la experiencia de lo acontecido y presentado en ese restaurante abierto durante un mes en las afueras de El Cairo, en el corazón de Ard El-Lewa, actuando como dispositivo para visualizar ese efecto de pérdida. Así, Asunción Molinos, siguiendo las pautas de Joseph Beuys sobre la relación entre el arte y la política, o más bien, poniendo en práctica la posibilidad de realizar una “escultura social”, crea un restaurante lleno de ironía que va ofreciendo de más a menos: desde la cocina global que sólo se encuentra en hoteles internacionales de El Cairo, hasta las dietas locales del vecindario, a las que llega mediante una labor arqueológica en los terrenos colindantes al restaurante. Y es ahí donde la artista nos muestra el poder de lo mínimo, “excavando” el presente en busca de lo que fue para poder construir lo que

podrá ser; mostrándonos la importancia de lo que estamos dejando atrás; demostrando que, en lo más pequeño, cercano y familiar, puede estar realmente el poder de resistencia, y supervivencia.

La labor de **Irene de Andrés** (Ibiza, 1986) también consiste en una suerte de “excavación”, aunque la suya se centra en paisajes desolados y busca desocultar lo acontecido en esos lugares explotados a manos de la especulación y las ambiciones de la industria del turismo. Los proyectos más recientes de la artista han venido planteando argumentos relacionados con las promesas que el turismo promociona, para llegar a plasmar cómo esas imágenes de felicidad resultan ser promesas quebradas.

Como en otros proyectos donde la artista ya establecía diálogos con la historia del arte, y más concretamente con los paisajes propios del Romanticismo, también aquí nos presenta un paisaje romántico, con ruina incluida, pero alterando las condiciones de lo que allí sucedía, y desvelándonos el vacío y la pérdida de significado de ese paisaje a través del sometimiento a la especulación. Este vacío, palpable por la ausencia de público, es lo verdaderamente revelador y poderoso en esta propuesta: es la verdad de lo que queda, una expectativa frustrada. Como esas “ventanas simbolistas” que ya nos presentaba Irene de Andrés en anteriores trabajos, o ese vacío en la imagen de sus horizontes, o “tras la pantallas”.

Festival Club. Donde nada ocurre es una videoinstalación que la artista ha realizado sobre las ruinas de esa mítica sala de fiestas, representativa de la época dorada de Ibiza. Con su forma de teatro romano, el lugar es sometido a una nueva sesión de *house y balearic*, tendencias que comenzaron a triunfar en la isla en la segunda mitad de los ochenta; al igual que tras su cierre acogió numerosas raves clandestinas, asistimos de nuevo a la recreación de una de esas sesiones a cargo de uno de los disyóqueis emblemáticos de la época, Alfredo Fiorito. Pero lo que vemos está dirigido ahora a un público ausente, a un horizonte vacío.

A **Manuel Eiris** (Santiago de Compostela, 1977) también le gusta “rascar” para descubrir las múltiples capas que componen un determinado lugar. En proyectos como *Desocultamientos*¹⁰, el artista iba quitando las distintas capas de pintura de una casa en ruinas, para tratar de destapar y mostrar su historia. Esta vez, lo hace a través de la serie de pequeños trucos y habilidades de un *skater*, “excavando” con el propósito de habitar un emblemático espacio de Barcelona, la Plaça dels Àngels, lugar donde se ubica uno de los edificios más representativos de la nueva ciudad, el MACBA, exponente a su vez de las actuaciones de regeneración urbanística llevadas a cabo en el barrio del Raval.

Los *skaters* se han apoderado del lugar, utilizando para su provecho el nuevo espacio cultural creado, pero sin dejarse someter, y convirtiendo Barcelona en una de las mecas del *skate* callejero. A través de la grabación de las acciones de uno de los *skater* más representativos de la ciudad, Jesús Fernández, en este lugar emblema de lo contemporáneo y del desarrollo económico del barrio del Raval, Manuel Eiris ha querido captar al vuelo los “modos de hacer”, las maniobras y pequeñas acciones de estos *skaters*, con el objetivo de desvelar sus estrategias y ocupar a su vez el espacio de esta plaza.

Sin embargo, no nos engañemos: el asunto tiene truco. Por medio de las grabaciones en vídeo, el sonido en vinilo y las huellas del lugar sobre la camiseta utilizada por el *skater*, también se muestra la dureza del terreno, poniendo de manifiesto el material constitutivo del lugar; un material que viene a ser símbolo de esas intervenciones urbanísticas contemporáneas que sólo tuvieron en cuenta el desarrollo económico, olvidándose de las secuelas sociales. El artista “actúa” sobre el terreno donde el *skater* realiza sus maniobras como si de una excavación se tratara –al igual que en esos otros proyectos anteriores, realizados sobre ruinas–, como queriendo “rascar” para desocultar las distintas capas del lugar y presentarnos así esa verdad sobre lo allí sucedido, esa huella o residuo que puede desaparecer de un momento a otro.

A través de tareas sencillas, especialmente manuales, como el dibujo, **Elena Alonso** (Madrid, 1981) muestra una serie de objetos e imágenes que nos invitan a jugar con la realidad y con la fragilidad de la misma. Búsqueda de otros mundos dentro de éste, de otras maneras de relacionarse con un entorno establecido, partiendo siempre de una actitud afectiva con aquello que maneja. El juego planteado se relaciona en este caso con la formación o el ejercicio, en su sentido más amplio, orientado al modo de pensar y vivir espacios e imágenes. La artista valora especialmente en su trabajo el proceso, que considera como una labor “aquí y ahora”. Concibe sus obras dibujando, y a veces el propio dibujo se convierte en el resultado final. También la artesanía y la propia elaboración manual son para ella algo fundamental, pues le permiten esa implicación y relación cercana con los materiales con los que trabaja. Sin embargo, detrás de una presentación pulcra e incluso “minimalista”, “a lo Sol LeWitt –como bien dice Javier Montes–, con sus retículas, sus entramados, sus cuadrículas”¹¹, se esconde la potente narración o narraciones que Elena Alonso nos quiere transmitir.

En esta ocasión, bajo el título de *La tapadera* –un proyecto iniciado en 2011 y que continúa evolucionando con nuevos dibujos que llevan a construir objetos e instalaciones–, Elena Alonso presenta una serie de dibujos donde se puede identificar una clara alusión a aparatos de gimnasia o rehabilitación en los que el ejercicio busca el desarrollo de un pensamiento divergente, de la capacidad de dar múltiples respuestas y ofrecer distintos puntos de vista frente a un mismo problema.

El repertorio de objetos que componen esta pieza, esos aparatos de gimnasia presentados de una manera limpia e incluso bella, nos pueden inducir a engaño, pues, tras esta referencia “pulcra” al ejercicio físico, se esconde la trama sobre la práctica y el proceso de trabajo de Elena Alonso. La artista juega con la representación, planteando, a modo de esquemas, imágenes que entremezclan elementos fácilmente identificables con otros que alteran su estructura. Si nos fijamos bien, en los dibujos presentados existen múltiples capas, lecturas que generan un movimiento, un juego de tensiones, que nos dispara a ese mundo donde ya no existe esa quietud aparente, sino el dinamismo que nos abre paso a múltiples puntos de vista. Es en esos espacios intermedios donde radica el trabajo de Elena Alonso, apropiándose y transformando la realidad, con el fin de reinventar las reglas del juego. Y será el espectador quien deba completar la obra, haciendo intervenir su propia imaginación.

Aunque de una manera bien diferente, el dibujo es, así mismo, una constante en el trabajo de **Juan López** (Alto Maliaño, Cantabria, 1979), que interviene directamente sobre los muros de la sala de exposiciones con el fin subvertir el espacio y la percepción de la arquitectura en relación con lo privado y lo público. En este caso, la apertura tanto al espacio público, exterior, como al privado, interior, se realiza a través de vídeos y dibujos que realiza utilizando materiales como cinta aislante y desechos de sus propias obras.

Juan López también nos presenta su idea de ruina en los tiempos que corren. Como una evolución de su proyecto *A la derriba*, intenta relacionar la temática de tumbar los muros de la sala de exposición con el concepto “sin rumbo fijo”¹², y así resumir la situación en la que la sociedad se encuentra en estos momentos: “las roturas –según sus propias palabras– funcionan como metáfora de la idea de ruina de un sistema caduco y de una sociedad desorientada”; pero también su trabajo incorpora una llamada de atención sobre la posibilidad que tenemos de construir un mundo más interesante.

Así, en el trabajo que presenta en esta ocasión, *Castiga el pladur*, integrado en ese proyecto en continua evolución que se va adaptando a los lugares donde se expone, el artista traza nuevas relaciones entre la arquitectura interior y los espacios colindantes, ya sean interiores o exteriores. A través de la simulación de la rotura de los muros de la sala mediante sus técnicas habituales de dibujo y cinta aislante, introduciendo además el movimiento a través de las imágenes pregrabadas en vídeo, nos muestra “agujeros” desde donde podemos ver más allá del propio muro. Ventanas hacia el exterior y hacia otros espacios del propio edificio, que nos permiten vigilar o incluir otros mundos en el interior de la sala. El cubo blanco se rompe y permite la entrada en la exposición de nuevas e imprevistas imágenes provenientes del devenir cotidiano que se desarrolla detrás del muro, en paralelo a la realidad del espacio expositivo.

Al final, el resultado es un gran trampantojo donde se mezcla lo interior y lo exterior, como en una explosión donde ya no existen los límites, donde los muros se resquebrajan: nuestro mundo contemporáneo va desapareciendo, castigado a navegar sin rumbo, a la deriva.

Y a la deriva parecen quedar también los personajes protagonistas del trabajo de **Martín Vitaliti** (Buenos Aires, 1978). Este artista trabaja fundamentalmente con el cómic, y así presenta sus proyectos e ideas: a través de viñetas que nos muestran la progresión de las cosas, o la desaparición de las mismas. Historias que el artista denomina “geografías del tiempo” y que nos informan de que algo ha desaparecido, y que ya no volverá. Su pieza #17 está formada por un *collage* de fotocopias de múltiples páginas de cómics donde se pueden ver viñetas cuyos personajes no saben dónde se encuentran, junto a otros que buscan algo o aluden a una determinada desaparición, que puede ser la de los personajes que no saben donde están. El resto de viñetas de la página han sido suprimidas, resaltando la forma en la que estaban contenidas. Esos espacios vacíos, superpuestos sobre una superficie oscura, nos transmiten una sensación de laberinto que agudiza nuestra percepción de la desorientación experimentada por los personajes representados, pues lo primero que vemos son los

huecos, los vacíos de las páginas, y, entre ellos, figuras que parecen estar a la búsqueda de otros personajes o constatar su desaparición.

El artista suele realizar sus proyectos mediante el dibujo y la intervención sobre un material preexistente, a lo que en este caso suma el *collage*, presentando el conjunto como instalación. En ella, a modo de archivo, incorpora el listado bibliográfico de referencias que ha utilizado en su proyecto. Como es habitual en sus piezas, Vitaliti pone aquí de relieve esa estructura narrativa que da vida al cómic; a pesar de todas las alteraciones y los vacíos mostrados, el artista no permite que se pierda el sentido del mensaje y, en cada página, la presencia de una viñeta nos habla de la ausencia de algo o de alguien, y nos transmite la angustia de buscar o de ser buscado.

* * *

Efectivamente, algo ha desaparecido, y, de una manera u otra, los artistas integrantes de Generación 2013 son sensibles a esta “desaparición” –la de lo superfluo, la del artificio–; por ello articulan sus proyectos con lo esencial: pintura, escultura, instalación sonora, videoinstalación, dibujo, cómic o fotografías que nos hablan de ausencias, vacíos, ruinas, intersecciones, espacios en blanco, agujeros en la pared... Propuestas que nos trasladan a ese espacio en blanco, a ese lugar neutro e insípido, donde, sin embargo, todo puede también suceder.

Guillermo Mora, despojando completamente a la pintura de su marco, muestra lo esencial de la misma, y de la manera más discreta posible, como si de una “pintura al vacío” se tratara. Santiago Giralda, dejando atrás sus coloridos lienzos llenos de objetos y construcciones arquitectónicas, minimiza la forma de expresar sus paisajes, dejando incluso espacios vacíos, espacios en blanco que nada representan, pero que se abren a la interpretación del espectador. Teresa Solar, que ha venido tratando el paisaje contemporáneo mediante instalaciones fotográficas y vídeos, presenta sencillos grabados en planchas de plomo, componiendo una serie de micronarraciones sobre un mismo personaje, el inventor del *flash* eléctrico, en busca de esa pequeña “bisagra conceptual” entre la ceguera producida por el exceso de luz y la causada por su ausencia. Julia Spínola también se escapa del “marco” al que nos tenía acostumbrados, y muestra sólo la esencia de sus ideas, el juego performático con objetos y el azar que conformará una “frase”.

A través de la acción de crear un pequeño restaurante, con estudiados y “peculiares menús”, Asunción Molinos Gordo nos habla de la desaparición de terrenos agrícolas y de la consecuente pérdida de soberanía alimentaria y de poder y control por parte del individuo. Desde una imposible vuelta atrás en el tiempo de la mano de una sesión de música electrónica, Irene de Andrés también nos habla de la pérdida, del vacío dejado en paisajes explotados por la industria del turismo. Habitando el espacio de una plaza emblemática por medio de las acciones de un *skater*, Manuel Eiris “desoculta” el lugar destapando la especulación y la intervención urbanística a que ha sido sometido. Por medio del dibujo y la aparente pulcritud del diseño de aparatos de gimnasia, Elena Alonso nos invita a jugar

con una realidad “tapada”, y a buscar otros mundos, otras maneras de relacionarse con un entorno establecido. Juan López subvierte el espacio y la percepción de la arquitectura en relación con lo privado y lo público, a través de agujeros, grietas en los muros, como metáfora del deterioro del mundo actual, de su falta de rumbo. Y Martín Vitaliti, interviniendo mediante la elisión en la secuencia de viñetas que vertebra el lenguaje del cómic, construye un relato, tan literal como simbólico, de la desaparición, de lo que ya no está.

1. François Jullien, *Elogio de lo insípido*, Madrid, Siruela, 1998.

2. Isabel Tejada, “Más, ahora, es menos”, p. 119 de este mismo catálogo.

3. Daniel Cerrejón, en el catálogo de la exposición *Hacer el fracaso*, dentro de *Inéditos 2012*, Madrid, La Casa Encendida, 2012, p. 34.

4. Guillermo Mora, *Ordenando el cielo con Donald*, 2008. Bastidores de madera entelados y ensamblados; óleo y encáustica sobre lienzo.

5. Barry Schwabsky: “I found it in the philosophical writings of Henri Bergson, which allowed me to understand a fundamental distinction between representation as it was understood before the invention of photography and the image as we know it today. [...] The Bergsonian image, after all, is not necessarily a whole ‘picture’ but any simple or complex sensation, so that the pictorial elements—the colors, shapes, and textures of which an abstract painting might be composed—are also already images. In a sense, I’ve turned Greenberg upside down or inside out: It’s not that even a classical painting is already abstract, or already to be seen as abstract, but on the contrary, even an abstract painting is already image, or to be seen as image”; en GI Symposium: *Painting as a New Medium*; transcrito en *Art&Research: A journal of ideas, contexts and methods*, vol. I, n.º 1, invierno 2006/2007.

6. Guillermo Mora, “Efecto Artista: La mirada de Guillermo Mora sobre Teresa Solar”, revista *Claves de Arte*, 23 septiembre 2010.

7. Pequeño murciélago tropical al que hace alusión Carlos Fernández-Pello en el texto sobre Teresa Solar incluido en este catálogo, “*Theatrum Lucifugus*”.

8. Sergio Rubira, “Sucesos*. Lo que sucedió”, en cat. exp. *Sucesos: Philipp Fröblich y Julia Spínola*, Madrid, Centro de Arte Joven, Comunidad de Madrid, 2005.

9. *Habitaciones para mirar*, exposición en la Galería Espacio Líquido, Gijón, 2012, y proyecto “behind the screen”, en la muestra *Iceberg*, celebrada en la Nave 16 de Matadero Madrid, 2012.

10. Presentado en el Espazo Anexo del MARCO (Museo de Arte Contemporánea), Vigo, 2009.

11. Javier Montes, “La guerra de los gimnasios”, *ABC Cultural*, n.º 1.038, 31 marzo 2012.

12. “Situación en la que se encuentra una embarcación o un objeto cualquiera que flota sin gobierno a merced del viento y las corrientes”, según el Diccionario Náutico (http://diccionario-nautico.com.ar/g_a.php#a-la-deriva).

Less is more (more or less)

— Ignacio Cabrero

We live in troubled times, and yet in these times we find that contradictions are gradually giving way to concrete sensations: the masquerade ball is over and we must take off the masks that distance us from the real world, stripping away the veneer until we are left with only the most basic elements we need to survive, or at least get by. But this new stage on which we are all actors, in taking us to a place where the fireworks disappear from view, allows us to see beyond and transports us to a new world, the present and only world we have, free of opacity and boiled down to the smallest, truest truth.

*It is an opportunity for us to get rid of what has now become worthless, to cast off the artificial and superfluous, the barrage of slogans that cause multi-sensory overload. It's time to get back to basics, to the most “in” thing—not in the conventional sense of the latest fashion, but as a negative prefix of denial. The indistinct, the inodorous and even the insipid may be the building blocks with which we can begin to construct our new world. As François Jullien explained in his book *In Praise of Blandness*,¹ when the different flavours cease to vie with one another and are absorbed into the “whole”, into fullness and neutrality, then the bland or insipid appears, that which allows us to ignore the differences between individual elements and takes us to the genuine heart of things. Then the concrete becomes something “small”, something essential, basic and open to transformation.*

*In the cultural arena, which is particularly sensitive to all the convulsions of this new world, we must also cling to “the smallest” and move towards the concrete—while also tightening our belts as budgets continue to shrink—but this is the very circumstance that we are called to transform, to expand upon and broaden. The world of subsidies, grants and prizes for artists has been pared down so much that it is on the verge of disappearing. For this reason, the fact that projects like *Generaciones*—one of Spain's most important cash-endowed contemporary art competitions—have managed to survive in the midst of all this tension is both significant and vital, as the more than one thousand artists who participated in the contest this year can attest.*

*The ten artists who won the competition have also demonstrated its relevance with proposals attuned to the current situation that attempt to go “straight to the point”, without any special effects or fanfare to distract us from the power of the concrete. The authors of the projects selected this year for *Generación 2013* used a variety of artistic disciplines, but they are united by a common quest for that truth: eliminating artifice and instead reflecting the void, paucity, ruin, that which no longer exists, in order to highlight what it is... and what it can become.*

For some time now, **Guillermo Mora** (Alcalá de Henares, Madrid, 1980) has been producing projects with seemingly small pieces that are nonetheless chock-full of content. A case in point is the work that represents him in this exhibition, consisting of many kilos of paint reduced to its minimum expression. The artist is influenced by the idea of the minimum, of saving space, which ties in with one of our society's current obsessions: the protection and conservation of things and the economy of space. Replacing the frame that has traditionally marked the boundaries of paint with a kind of "shrink-wrap packaging", compacting it into the smallest possible material space, is what Mora has done in his "picto-sculptural" project Penta Pack. The two hundred and fifty kilos of paint used in his piece are reduced, after being folded and re-folded, to a small, singular sculpture that shows us the most concrete, without any layers to conceal possible "pentimenti"; for, as Isabel Tejada notes in her essay on the artist, here it is all about "paint, and nothing but paint".²

Searching for hidden places, small secluded corners where he can exhibit his work discreetly and unconventionally—like his "precariously balanced corner piece"³ featured in the exhibition curated by Daniel Cerrejón at La Casa Encendida—the artist sheds everything that has been imposed on him, peeling back layer after layer and paying particular attention to unsuccessful efforts, to failure as a valuable part of the process, to doubt, to the errors that make us more human. Guillermo Mora does not want to let those small remnants, that detritus, slip through his fingers; he has taken to heart the lesson learned from a Chicago professor, who visited his studio and remarked that the things he had tossed aside as rejects deserved a second chance. And the artist uses that second chance to transform the leftovers, pass them through the sieve of contemporary art history and present them as sculpture—or, rather, as installation art—using colours à la Rothko or presenting his pieces à la Donald Judd.⁴

When I visited his studio in October of this year, the artist showed me a large space where he had kilos upon kilos of paint spread out to dry that he would later fold and reduce to the smallest possible size—a process of more to less, simplifying to achieve the minimal expression that represents the idea the artist wants to convey as succinctly as possible. At the time Guillermo also told me that although he had managed to acquire a spacious studio, he actually works in a small cubicle, where he uses collages and notes to sketch and compose the ideas that are later transformed into pieces. The choice of where to place his pieces in the exhibition space is an intrinsic part of the work, and the artist is directly involved in this decision. When Guillermo Mora visited the halls of La Casa Encendida, he quickly found the spot where the reduced size of his pictorial-sculptural piece would be most apparent: opposite another large-format work, offset against the piece by Santiago Giralda.

Using scraps of other images, objects and architectural structures and altering them with digital techniques, **Santiago Giralda** (Madrid, 1980) creates chaotic, colourful new images and transfers them onto a canvas. However, in this project he attempts to reproduce our modern media-saturated landscape passed through the filter of his own imagination, in what seems like a return to that 19th-century past where painters captured the scenery around them with eloquent accuracy. He pours new technologies, imaginary landscapes and pre-existing images into his particular cocktail shaker, offering us a concoction that represents the digitisation in which

we are now immersed on the conventional support surface of the canvas, but with empty, blank spaces that represent nothing yet leave room for the viewer to imagine.

In the artist's own words, "The creative process and its architectural context must be expressed freely, unfettered and in constant opposition to the conventional discursive strategies used to approach the space." This is why he leaves unpainted margins and blank patches, tacitly inviting viewers to fill them in with their imagination and so find their way to another space, another place, made to measure. In his work *Rendering Landscapes*, Santiago Giralda shows us a kind of interface for a link that is activated by the observers' gaze, allowing them to build and enter that other world, the private inner world of their own imagination. This world is in a process of constant evolution, for this artist attaches great importance to the process itself, and more specifically to the pictorial process and the process of the world of images, now digitised; and this is what inspires him to use these imaginary landscapes to address the pictorial tradition of the image in connection with the pixellated images of new technology.

After all, everything is image; as Barry Schwabsky, an author Giralda greatly admires, once wrote: "The Bergsonian image, after all, is not necessarily a whole 'picture' but any simple or complex sensation, so that the pictorial elements—the colours, shapes, and textures of which an abstract painting might be composed—are also already images. [...] It's not that even a classical painting is already abstract, or already to be seen as abstract, but on the contrary, even an abstract painting is already image, or to be seen as image."⁵

Though she uses different techniques and approaches, **Teresa Solar** (Madrid, 1985) has also reflected on the contemporary landscape in her most recent works. Through photography and video, she explores the role that the tourism and film industries have played in transforming the landscape and how this occurs in space and time. These spaces of transit, intermediate spaces that structure a certain image, those different layers of reality, are the artist's primary focus. For not everything we see is; rather, part of what we see appears to be, like those fan blades which, when set in motion, seem to exist on a single plane, evoked by Guillermo Mora in a kind of conversation with Solar.⁶ That intermittence of the image, those different realities that seem to be a single reality even though they are not—these are the warp threads that Teresa Solar uses to weave her oeuvre.

The piece she presents in this exhibition, *Doble Mordido* [Double Bight], a reference to the double figure eight slip knot used to prevent the end of a rope escaping from a pulley, consists of a series of photographs that have been blocked and erased by overexposure to light. The work is based on her reflections on the electrical engineer Harold Edgerton. In the artist's words, "I became interested in Edgerton in the course of researching his work. Harold Edgerton (1903-1990) was the inventor of the electronic flash, which allowed photographers to capture and freeze objects in motion for the first time. He also invented the rapatronic camera, which was used to photograph the first moments of atomic explosions during the nuclear tests conducted by the United States government between 1945 and 1965, and which protected the film with lead shields and polarising glass filters. What interests me is the interplay between the two types of photographs: photos taken with flash, which causes momentary blindness due to the burst of

light, and those taken with the rapatronic camera, designed to properly expose the tremendous brilliance of atomic explosions and immediately “go blind” so the film won’t be overexposed. In this sense, the figure of Edgerton is the conceptual link between these two types of blindness, that produced by too much light and that caused by its absence.”

The lead plates on which the texts are engraved—a material that will ensure they do not deteriorate if exposed to nuclear radiation—also show us real images taken by Edgerton, for Teresa Solar’s work operates in those tiny interstices between reality and fiction. Taking actual facts as her starting point, like that first image of the Deprong Mori immortalised on a lead block, on this occasion Solar moves into the fictitious territory of art to create the illusion of a reality. Or perhaps it’s the other way round: reality is nothing more than fiction, and the only real thing is art. It’s a mystery, like those “mystery machines” that Edgerton “used to filter the blinding light of atomic bombs or protect the classified images of radiation”.

The outcome of the project presented by **Julia Spínola** (Madrid, 1979) in this show is also a mystery, for at the moment I am writing this text I still do not know exactly what object-form the piece will take as it will be determined by chance: a random occurrence triggered by the artist or by some unknown person, who will place a series of objects or even let them fall as they act out a specific performative choreography. Like a game, shoes, knives, newspapers and pieces of fruit gradually generate sequences and alter the order of the language of a mysterious phrase. The artist steps out of the “frame” in which she usually presents her projects to offer us an installation in the most simple, straightforward way. We might even call it Duchampian, considering the role that chance plays in this performative game with objects taken from a variety of contexts but whose interrelations give rise to this peculiar Frase (objeto) [Phrase (object)].

Julia Spínola’s work has addressed themes such as tension, equilibrium, chance and the unexpected, using clippings, sandpaper and, more recently, ordinary objects, as in the piece featured here. I imagine that the amount of time in which the action will unfold is an important factor in the outcome, as in her paintings “of the instant”, for, as Sergio Rubira notes, “the passage of time, together with chance, decides which objects enter and exit the piece, creating series that are formed and deformed”.⁸

In reality, they are all collage pieces which, like a musical score, convey a rhythm so full of cadences that they eventually make our heads spin. In the specific piece shown here, the collage consists of small objects that are related by resemblance, repetition or permutation, generating a rhythm caused by a choreography where time and chance create the magic needed to start that game whereby the sequence of objects culminates in a work of art. As the artist herself has remarked, “This working process involves a conflict between language and the material resistance of the objects themselves. The chosen objects will relate to one another according to language-based principles—for example, relations of metonymy, metaphor, hyperbole, etc.—but the particular physical characteristics of each object will also come into play.”

The void and the disappearance of strictly rural places and landscapes, the consequences of this loss and the “chaos” it brings to our lives are topics addressed by **Asunción Molinos Gordo**

(Guzmán, Aranda de Duero, Burgos, 1979). By creating a small restaurant in Cairo, she shows us the potential social power of art, revealing how modern-day speculation is making us “lose ground” and, as a result, causing us to lose control of our own capacity for self-sufficiency.

El Matam El Mish-Masry [The Non-Egyptian Restaurant] is an installation/ collaborative art/ photography project that offers a reflection on the void that is generated when places dedicated to agriculture disappear. In recreating a basic restaurant using only the most essential resources for a limited time (one month), Asunción Molinos attempts to convey that loss of control over our daily food intake and, consequently, food safety, against the backdrop of Cairo. The artist uses this city as a “prototype” for denouncing uncontrolled urban sprawl in the world’s metropolises, where farmland becomes fodder for property speculators with the result that the population in a given area becomes increasingly incapable of sustaining itself. Oddly enough, these lands are colloquially known as ashwaiyat, which literally means “things left to chance”. But here chance is not used in the Duchampian sense; rather, it represents that invisible power which speculates and causes that loss of nutritional sovereignty which has such a tremendous impact on our existence.

The photographic series featured in this exhibition is a record of the project and the experience of what transpired and emerged in that restaurant during the month it was open in a peripheral district of Cairo, in the heart of Ard El Lewa, acting as a device for visualising that effect of loss. Asunción Molinos, following Joseph Beuys’s guidelines regarding the relationship between art and politics, or rather, testing the possibility of creating a “social sculpture”, created a restaurant dripping with irony whose menu evolved from more to less: from the global cuisine only served at Cairo’s international hotels to the neighbourhood’s local fare, which she discovered by conducting an archaeological survey in the vicinity of the restaurant. And this is where the artist shows us the power of the minimal: “excavating” the present in search of what once was in order to construct what could be, demonstrating the importance of what we are leaving behind, and proving that the power of resistance and survival may actually reside in the smallest, closest, most familiar things.

The work of **Irene de Andrés** (Ibiza, 1986) also involves a kind of “excavation”, although hers focuses on desolate landscapes and attempts to unearth the past of these places exploited by speculation and the ambitions of the tourism industry. The artist’s latest projects have explored themes related to the promises that tourism makes, showing how those visual promises of happiness are ultimately broken.

As in other projects where the artist struck up dialogues with art history, and more specifically with the landscapes typical of Romanticism, here she also presents us with a Romantic landscape, ruins and all, but she has altered the conditions of what happened in that place and instead shows us how the landscape has become empty and meaningless due to speculation. That emptiness, made palpable by the absence of an audience, is the most revealing and powerful element of this work: it is the truth of what remains, a disappointed expectation. Like those “symbolist windows” we find in Irene de Andrés’s earlier works, or that void in the image of her horizons, or “behind the screens”.⁹

Festival Club. Donde nada ocurre [*Festival Club: Where Nothing Happens*] is a video installation shot amid the ruins of a legendary nightclub from Ibiza's halcyon days. The venue, with its layout reminiscent of a Roman theatre, is subjected to a new session of acid-house music, a trend that was all the rage on the island in the 1970s and 80s; in the same way that it became a favourite spot for clandestine raves after its closing, in this piece we witness the recreation of one of those long-ago sessions spun by one of the iconic disc jockeys from that era, Alfredo Fiorito. But what we see is now played to an absent audience, an empty horizon.

Manuel Eiris (Santiago de Compostela, 1977) also likes to “scratch” the surface and discover the multiple layers that make up a certain place. In projects like *Desocultamientos* [*Unhidings*],¹⁰ the artist gradually removed the various layers of paint on a dilapidated house, attempting to uncover and reveal its history. Here he does this with a skater's repertoire of small stunts and skills, “excavating” with the intention of inhabiting an iconic square in Barcelona, the Plaça dels Àngels, home to one of the most emblematic buildings of the new city, the Museu d'Art Contemporani de Barcelona or MACBA, which in turn exemplifies the urban renewal initiatives carried out in the district of El Raval.

This space has been taken over, though not subjugated, by skaters, who use the newly created cultural venue for their own purposes and have turned Barcelona into a Mecca of street skating. In recording the actions of one of the city's best-known skaters, Jesús Fernández, in this place, flagship of the El Raval district's new contemporary identity and economic development, Manuel Eiris was attempting to capture the “modus operandi”, manoeuvres and moves of these skaters in action with the goal of revealing their strategies while also occupying the space of this city square.

But let us not be fooled: there is more to this than meets the eye. The video recordings, the vinyl audio and the marks of this place on the T-shirt worn by the skater also testify to the hardness of the terrain, underscoring the nature of the material of which this place is made. This material is revealed as a symbol of those “contemporary urban planning interventions” based solely on economic considerations with no thought for their social repercussions. The artist “operates” on the terrain where the skater executes his moves as if it were a dig site—as in those earlier projects involving ruins—in what seems to be an attempt to “scratch” the surface and unearth the place's different layers, thus showing us the truth of what really happened there, that imprint or residue which might disappear at any moment.

By performing simple tasks—especially manual exercises, such as drawing—**Elena Alonso** (Madrid, 1981) presents a series of objects and images that invite us to play with reality and its fragility. It is a quest for other worlds inside this world, other ways of interacting with an established context, always governed by an affective attitude towards that which is being handled. In this case the proposed game is related to training or exercise, in the broadest sense, focusing on the way we conceive of and experience spaces and images. In her work the artist attaches particular importance to the process, which she considers a “here and now” effort. Her pieces start out as drawings, and sometimes the drawing itself becomes the end result. Craftsmanship and making things by hand are also essential for her, as they allow her to engage and

forge an intimate bond with her materials. Yet behind the immaculate and even “minimalist” presentation—“à la Sol LeWitt, with its grids, interwoven patterns and squares”,¹¹ as Javier Montes so aptly described it—hides the compelling story or stories that Elena Alonso wants to tell us.

On this occasion, under the title *La tapadera* [*The Sham*], a project begun in 2011 that continues to evolve with new drawings that lead to the construction of objects and installations, Elena Alonso presents a series of drawings that contain a clear allusion to gym or physical therapy apparatuses in which exercise seeks to develop divergent thought, hone the ability to come up with multiple answers and offer different perspectives on a single problem.

The repertoire of objects comprising this piece, those gymnasium machines presented in a clean and even beautiful way, can be deceiving, for behind that “immaculate” reference to physical exercise lurks the plot of Elena Alonso's own artistic practice and working process. The artist plays with representation itself, and if we look closely, we will find that the drawings contain multiple layers, interpretations that generate a movement, a web of tension that rockets us into a world where that apparent stillness no longer exists, only the dynamic energy that opens our eyes to multiple points of view. Those intermediate spaces are where the work of Elena Alonso resides, appropriating and transforming reality in order to rewrite the rules of the game. And it is the viewer's job to finish the work, drawing on the resources of his/her own imagination.

Though conceived in a very different way, drawing is also a constant in the oeuvre of **Juan López** (Alto Maliaño, Cantabria, 1979), who works directly on the walls of the exhibition hall in order to subvert the space and the perception of architecture in relation to the public and private realms. In this case, access to both the public, exterior space and the private, interior space is provided by videos and drawings that he makes using materials like electrical tape and bits and pieces leftover from his own works.

Juan López also presents us with his concept of ruin in these modern times. Building on his project *A la derriba*, he attempts to link the idea of knocking down the exhibition room walls with the concept of “drifting aimlessly”,¹² thereby summing up the current situation of our society: “The breakage and cracks operate as a metaphor for the idea of the ruin of an outdated system and a disorientated society.” But his work is also a wake-up call, alerting us to the possibility of constructing a more interesting world.

In the work he presents here, *Castiga el pladur* [*Punish the Plaster*], part of that constantly evolving project which adapts to each new exhibition context, the artist establishes new connections between the interior architecture and the adjoining spaces, whether indoors or outdoors. By simulating cracks and gaps in the room's walls with his usual resources (drawing and electrical tape), and also introducing movement with pre-recorded video images, López shows us “holes” through which we can see beyond the wall itself. These windows on to the outside world and other areas inside the building allow us to monitor or include other worlds in the room's interior space. The white cube is broken and the show is invaded by new, unexpected images from the everyday life going on behind that wall, running parallel to the reality of the exhibition space.

The end result is a huge *trompe-l'oeil* in which interior and exterior are fused together, like an explosion where the boundaries are non-existent and the walls crack and crumble: our contemporary world gradually disappears, doomed to wander aimlessly, forever adrift.

Adrift also seems like a fitting description of the situation of the characters in the work of **Martín Vitaliti** (Buenos Aires, 1978). Comics are this artist's natural domain, and this is the format in which he presents his projects and ideas, through cartoon panels that show us the progression or the disappearance of things. These stories, which the artist calls "geographies of time", tell us that something has disappeared, never to return. His piece #17 is a collage of photocopies of various comic-book pages with panels in which some characters have no clue where they are, while others search for something that doesn't exist or allude to a specific disappearance. The rest of the panels on the page have been removed, which draws our attention to the shape of their former frames. Those empty spaces, laid against a dark background, create the sensation of a maze that heightens our perception of the cartoon characters' disorientation, for the first thing that we notice are the gaps, the blank spaces on each page, interspersed with figures that talk about or have to do with something that is no longer there, something that has departed for good.

When creating his projects, Martín Vitaliti tends to use a combination of pre-existing materials and drawing. In this case he has added a third technique, collage, and the end result has all the markings of an installation, complete with its own archive: a bibliographic list of the references used in the project. As is his custom, here Vitaliti underscores the narrative structure that is the lifeblood of comics; despite all the alterations and gaping holes, the artist does not allow the message's meaning to be lost, and on every page the presence of an illustrated panel speaks to us of the absence of something or someone.

* * *

Something has indeed disappeared, and all the artists of *Generación 2013* are somehow attuned to that "disappearance"—the disappearance of the superfluous, of artifice—which is why their projects only incorporate the most essential: paintings, sculptures, sound installations, video installations, drawings, comics and photographs that speak to us of absences, voids, ruins, intersections, blank spaces, holes in the wall... Proposals that transport us to that blank space: a place of neutrality and insipidness, but also a place where anything can happen.

Guillermo Mora deprives paint of its conventional frame in order to reveal its most basic essence, and he does so as discreetly as possible, presenting a kind of "sbrink-wrapped painting". Santiago Giralda turns away from his colourful canvases packed with objects and architectural structures and minimises the expressive form of his landscapes, even to the point of leaving blank spaces, voids that represent nothing but are entirely open to the viewer's interpretation. Teresa Solar, who has made a habit of portraying the contemporary landscape in photographic installations and videos, presents simple engravings on lead plates that comprise a series of mini-narratives about a single figure, the inventor of the electronic flash, searching for that tiny "conceptual link" between the blindness caused by too much light and that caused by its ab-

sence. Julia Spínola also sets aside the "frame" we had grown accustomed to seeing in her work and shows us only the essence of her ideas, the performative game with objects and chance that ultimately forms a "phrase".

By creating a small restaurant with carefully designed, "peculiar menus", Asunción Molinos Gordo speaks to us of the disappearance of farmlands and the consequent loss of nutritional sovereignty and individual power and control. With an electronic music session that takes us on an impossible journey to the past, Irene de Andrés also speaks to us of loss, of the void left in landscapes exploited by the tourism industry. By using the actions of a skater to occupy an iconic city square, Manuel Eiris "unhides" that place, revealing the speculation and urban development interventions to which it has been subjected. Through drawing and the apparently immaculate lines of gym equipment, Elena Alonso invites us to play with a "covered" reality and search for other worlds, other ways of interacting with an established environment. Juan López subverts the space and the perception of architecture in relation to the public and private realms by means of holes, cracks in the walls, as a metaphor for the deterioration of today's world, for its lack of direction. And Martín Vitaliti, by eliminating parts of the sequence of panels that are the backbone of comic-book language, weaves a literal and symbolic narrative of disappearance, of that which is no longer there.

1. François Jullien, *In Praise of Blandness*, Paula Varsano (trans.), New York: Zone Books, 2004.

2. Isabel Tejada, "Now More Is Less", p. 119 in this catalogue.

3. Daniel Cerrejón, in the catalogue for the exhibition *Hacer el fracaso* [Making Failure], organised as part of *Inéditos 2012*, Madrid, *La Casa Encendida*, 2012, p. 34.

4. Guillermo Mora, *Ordenando el cielo con Donald*, 2008. *Assembled wooden stretchers fitted with canvases; oil and encaustic on canvas.*

5. Barry Schwabsky: "I found it in the philosophical writings of Henri Bergson, which allowed me to understand a fundamental distinction between representation as it was understood before the invention of photography and the image as we know it today. [...] The Bergsonian image, after all, is not necessarily a whole 'picture' but any simple or complex sensation, so that the pictorial elements—the colours, shapes, and textures of which an abstract painting might be composed—are also already images. In a sense, I've turned Greenberg upside down or inside out: It's not that even a classical painting is already abstract, or already to be seen as abstract, but on the contrary, even an abstract painting is already image, or to be seen as image", in "GI Symposium: Painting as a New Medium", transcript printed in *Art & Research: A Journal of Ideas, Contexts and Methods*, vol. 1, no. 1, Winter 2006/2007.

6. Guillermo Mora, "Efecto Artista: La mirada de Guillermo Mora sobre Teresa Solar", *Claves de Arte*, 23 September 2010.

7. The small tropical bat mentioned by Carlos Fernández-Pello in his essay on Teresa Solar, "Theatrum Lucifugus", included in this catalogue.

8. Sergio Rubira, "Sucesos*. Lo que sucedió", in *exh. cat. Sucesos: Philipp Fröhlich y Julia Spínola*, Madrid, *Centro de Arte Joven*, Regional Government of Madrid, 2005.

9. *Habitaciones para mirar*, exhibition at *Galería Espacio Líquido*, Gijón, 2012, and the "Behind the Screen" project for the *Iceberg* exhibition held in *Warehouse 16 at Matadero Madrid*, 2012.

10. Presented in the *Espazo Anexo at MARCO* (Museo de Arte Contemporánea), Vigo, 2009.

11. Javier Montes, "La guerra de los gimnasios", *ABC Cultural*, no. 1,038, 31 March 2012.

12. *A la derriba* is a play on words. The correct expression is *la deriva*, meaning "adrift", whereas *derriba* is from the verb *derribar*, meaning "to demolish", so the phrase could also be construed as "to the demolition". In Spanish the letters V and B are often pronounced the same, which reinforces the play on words here.

ELENA ALONSO
La tapadera

Madrid, 1981
Vive y trabaja en Madrid

Licenciada en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid (2006), durante la carrera es becada para completar su formación académica en la Kungliga Konsthögskolan (Estocolmo, 2004) y la Universidad de Vigo (Pontevedra, 2005-2006). Tras licenciarse viaja a Helsinki para estudiar en la Kuvataideakatemia (2007) y posteriormente realiza en Madrid el Máster en Arte, Creación e Investigación (UCM, 2010).

Desarrolla su trabajo principalmente mediante el dibujo, relacionándolo con otras disciplinas como la arquitectura, la artesanía o el diseño, y prestando especial atención a las problemáticas vinculadas a la afectividad con el entorno.

Ha expuesto de forma individual en Espacio Valverde (*La tapadera*, 2012); en la Sala de Arte Joven de la Comunidad de Madrid, dentro del programa 9, un proyecto sobre dibujo contemporáneo (2011); en A.C. Mediodía Chica (*Condiciones y efectos personales*, 2010), y en la Cable Factory de Helsinki (*Paredes de piel*, 2007).

Entre los apoyos y reconocimientos que ha recibido recientemente figuran la mención de honor en el XIX Certamen de Dibujo Gregorio Prieto (2009), la selección como finalista en el Premio ABC de dibujo (JustMad2, 2011), las Ayudas a la Creación Contemporánea de Matadero Madrid para la producción del proyecto *Objeto de duda* (2011) y la selección en XXIII Circuitos de Artes Plásticas (2012).

Madrid, 1981
Lives and works in Madrid

Graduated with a degree in Fine Art from the Complutense University of Madrid or UCM (2006). While still a student, she received grants that permitted her to round out her education at the Royal Institute of Art (Stockholm, 2004) and the University of Vigo (Pontevedra, 2005-2006). After graduation, she travelled to Helsinki to study at the Kuvataideakatemia (2007) and later completed a master's degree in Art, Creation and Research in Madrid (UCM, 2010).

The primary focus of her work is drawing, which she interrelates with other disciplines such as architecture, handicraft and design, paying particular attention to issues related to affectivity with the environment.

Her work has been featured in solo exhibitions at Espacio Valverde (La tapadera, 2012); at the Sala de Arte Joven, as part of the programme 9, un proyecto sobre dibujo contemporáneo (2011); at A.C. Mediodía Chica (Condiciones y efectos personales, 2010); and at the Cable Factory in Helsinki (Paredes de piel, 2007).

She has recently been awarded several distinctions and grants. In addition to earning an honourable mention in the XIX Gregorio Prieto Drawing Competition (2009) and coming in as a finalist for the ABC Drawing Award (JustMad2, 2011), she also received a Contemporary Creation Grant from Matadero Madrid to produce the project Objeto de duda (2011) and was chosen to participate in the 23rd Circuito de Artes Plásticas (2012).

Proyecto:

La tapadera, 2012
Dibujo/instalación

3 dibujos
Técnica mixta sobre papel
134 x 134 cm c/u

Instalación
Dimensiones variables (3 x 3 m aprox.)

Project:

La tapadera, 2012
Drawing/installation

3 drawings
Mixed media on paper
134 x 134 cm each

Installation
Dimensions variable (3 x 3 m approx.)

Maquinaria de composición lúdica gimnástica

— Roberto Salas

Una explosión, silenciosa y cuidadosamente coreografiada, diseminó sus componentes, mezclándose con cosas alrededor, elementos ajenos que flotaban en el espacio entre los márgenes. Y así quedaron, a pocos centímetros de su punto de partida, inmóviles, en una formación aerostática cuya imagen frontal parecía la de un prototipo imposible.

El estallido ocurre como un juego en el que las piezas, una vez colocadas, no se alejan del ojo ni abandonan el eje invisible que marca la salida, a una velocidad proporcional a su peso y su volumen, como cabría esperar. Quedan a merced del estatismo y la nitidez. El operador es incapaz de manipularlas; al intentar ver el reverso, se da con la superficie plana del muro; es la carencia de corporeidad unida al dominio del campo de fuerza.

El resultado se articula en nuestra mente, no en lo que vemos, como en los procesos lingüísticos. Imaginamos un aparato sospechosamente bello, un intruso en potencia, un sujeto incómodo. Una rara sensación aflora al contemplar (los ojos punzantes, la boca semiabierta) la decoración minuciosa de estas filigranas observadas bajo una inquietud perturbadora. Poco a poco entramos en *La tapadera*: los detalles no son más que un escudo, una medida preventiva para deleitarse sin permiso en la creación de un lenguaje propio, lúdico a la vez que peligroso, porque atenta contra los niveles básicos de la norma y la representación, la síntesis y el esquema.

No hay estratagemas de impostura en este proceso de producción/reproducción;

Playful Gymnastic Composition Machinery

— Roberto Salas

An explosion, silent and carefully choreographed, scattered its components to mingle with things nearby, foreign elements that floated in space between the margins. And there they remained, just a few centimetres from their starting point, motionless, in an aerostatic formation which from the front looked like an impossible prototype.

The explosion occurs like a game in which the pieces, once set in place, never move away from the eye or deviate from the invisible axis that marks the starting line, at a velocity proportional to their weight and volume, as one might expect. They are left to the mercy of stasis and definition. The operator is incapable of manipulating them; if he tries to view the reverse, he runs into the flat surface of the wall. It is a lack of depth combined with the power of the force field.

*As with linguistic processes, the result is articulated in our minds, not in what we see. Let us imagine a suspiciously beautiful apparatus, a potential intruder, an unsettling subject. A strange feeling comes over us as we contemplate (with penetrating stare and parted lips) the painstaking decoration of these filigrees, observed in an atmosphere of disturbing unease. Little by little we enter *La tapadera* [*The Sham*]: the details are nothing but a shield, a preventive measure for taking unauthorised delight in the creation of a unique language which is both playful and dangerous, because it attacks the very foundations of convention and representation, synthesis and scheme.*

There are no stratagems of imposture in this production/reproduction process; there is no

no hay ficción, ni ambigüedad, aunque lo parezca. No es pasado ni futuro; aquí es oportuno aclarar que lo que vemos es algo presente y sincrónico, y real en lo suyo, no un diseño utópico ni una hipótesis. Planos, esquemas, inmediatos y meditados en transformaciones no aleatorias, ni radicales. Son ideas plasmadas que vienen a convivir con el resto del *stock* previamente etiquetado en nuestro archivo mental, sorteando la amenaza de la taxonomía y trabajando en sus lindes con un método abierto al juego de idear, de maquinarse (en el sentido literal de la palabra) estos aparatos y, por supuesto, nombrarlos.

Un ejercicio gramatical y estético con resultado novedoso a partir de los mecanismos de composición por sinapsis, disyunción, contraposición o yuxtaposición. En la cadena de montaje de Elena Alonso los procedimientos son, ni más ni menos, los que se utilizan para la creación de neologismos, es decir, ideas nuevas, que, en este caso, no pretenden incorporarse al sistema, sino alterarlo.

Las técnicas, ideas e instrumentos experimentan una transformación plástica, contradictoria en cierto modo, en la que a la vez se utiliza el código y hay una subversión contra él: se reconoce la norma y se transgrede, se crean nuevos elementos de acuerdo a unas reglas, pero esa creatividad cambia las propias reglas.

La construcción sináptica es una solución fija, normalmente lexicalizada, es decir, los elementos y su orden quedan consolidados, aunque previsiblemente alterables. Por eso no es raro que los títulos de estas obras sigan punto por punto ese procedimiento sintáctico propio de los lenguajes científicos y técnicos, tan poco frecuente en la lengua usual.

fiction or ambiguity, despite evidence to the contrary. It is neither past nor future; here we must clarify that what we are seeing is something present and synchronous, and real in its own way, not a utopian design or a hypothesis. Plans, schemes, immediate and carefully pondered as transformations that are neither random nor radical. They are materialised ideas that intend to coexist with the rest of the stock that we have already labelled in our mental storeroom, bypassing the threat of taxonomy and operating on its fringes as a method open to the game of inventing, contriving, mechanising these apparatuses and, of course, naming them.

This grammatical and aesthetic exercise achieves an innovative result using mechanisms of composition by synopsis, disjunction, contraposition or juxtaposition. On Elena Alonso's assembly line, the procedures are none other than those used to create neologisms—in other words, new ideas, which in this case do not aspire to become part of the system but to modify it.

Techniques, ideas and instruments undergo a plastic transformation that is contradictory in a way. This transformation uses code, which is faced with an element of subversion: conventions are acknowledged and defied, new elements are created according to certain rules, but that creativity actually changes the rules.

Synaptic construction is a permanent and generally lexicalised solution: in other words, the elements and their order are consolidated, yet potentially alterable. It is therefore not surprising that the titles of these works should follow the syntactic procedure typical of scientific and technical language, so rarely used in everyday speech, to the letter.

El ejercicio es en su totalidad un reto de superación; potencia y ejercita la gimnasia mental, y agota, hace sudar antes de realizarlo.

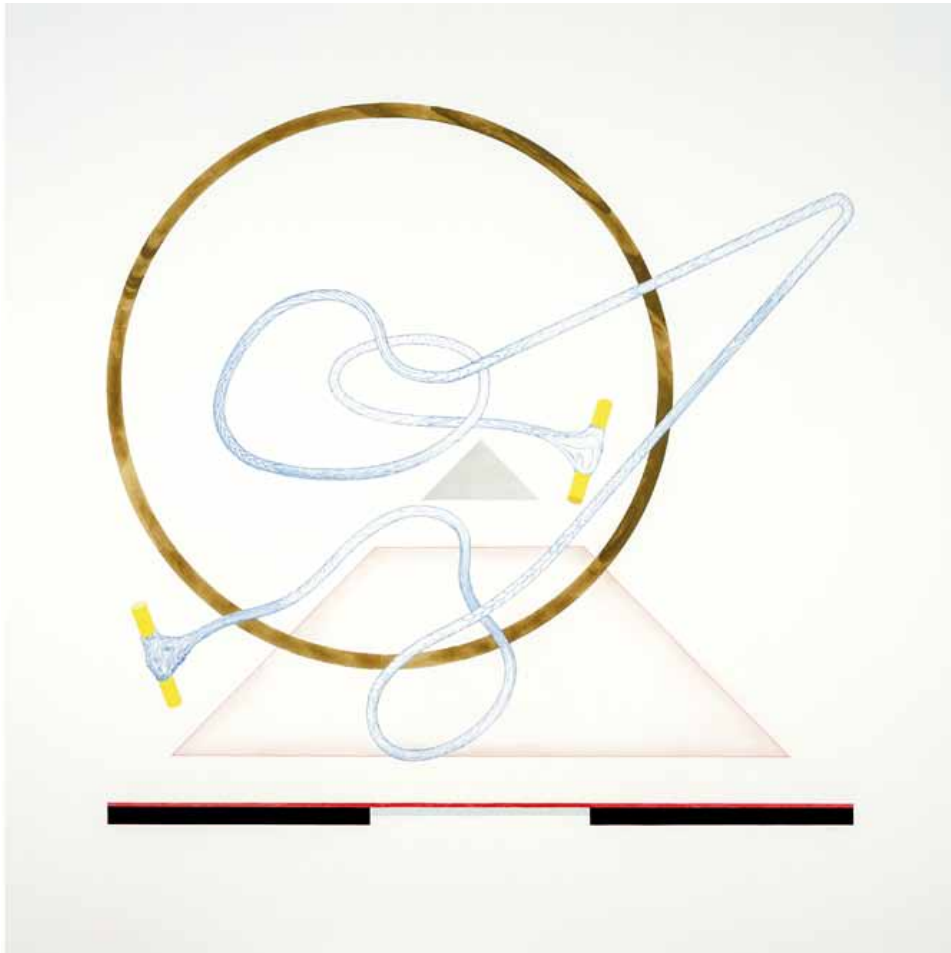
El gimnasio catalogado, perfectamente etiquetado, diseccionado y recompuesto artesanalmente. Parece un acto de creación en el que se especula sobre el material, la técnica, su imagen y su representación. También sobre el nombre o la función que le asignamos a cada cosa. Pero, ¿qué más da el nombre que reciba tal o cual objeto, espacio o circunstancia?; siempre será una convención, un signo lingüístico creado con dudosas motivaciones. Y así hasta cansarnos: ¿qué más da cierta reproducción del objeto, un procedimiento tramposo, deudor del sueño de la perfección catalogada? El lápiz de Elena Alonso deja entrever los defectos y vicios en una representación sintética que nunca llegará a serlo, por su intrínseca calidad manual.

Como venimos adivinando, esta obsesión por desengranar nuevos modelos de flexión es profundamente perversa, “corrompe las costumbres o el orden y estado habitual de las cosas”. Definición que puede aplicarse lo mismo a un trabalenguas que a un manual de gramática o a las reglas de un entretenimiento mecanizado. Si de por sí es perverso, ¿qué hacer con este leguaje que no sea obedecerlo? Podemos ir olvidándonos de las apariencias de significado, porque, bajo *La tapadera*, ni siquiera los aparatos de sus instalaciones, con su centro de gravedad intacto, pueden dejar de lado la maravillosa intención de componer y recomponer el paradigma, ese lúdico ejercicio.

The entire exercise is a test of the ability to overcome obstacles, of power, a kind of mental gymnastics that is exhausting, that has us sweating before we even begin.

The gymnasium is inventoried, carefully labelled, dissected and reassembled by hand. It seems like a creative act in which everything is subject to speculation: materials, media, the image and its representation, and even the name or purpose we assign to each thing. But who cares about what name is given to this or that object, space or circumstance? It will always be a convention, a linguistic sign created for questionable reasons. We could go on and on: what does it matter if an object is reproduced in a certain way, using a deceptive procedure spawned by the dream of catalogued perfection? Elena Alonso's pencil offers a glimpse of the defects and vices in a synthetic representation that will never actually be synthetic due to its inherently manual nature.

By now it has become clear that this obsession with unravelling new models of flexion is profoundly perverse; it “distorts or corrupts the original course, meaning or state” of things. The same definition might apply to a tongue-twister, a grammar guide or the rules of a mechanised form of entertainment. If it is inherently perverse, what else can we do with this language but obey it? We can forget about the appearances of meaning, because beneath “the cover”, not even the gadgetry of its installations, with their centre of gravity intact, can conceal the wonderful determination to engage in the playful exercise of composing and recomposing the paradigm.



Juego de aparatos para composición variable, 2012
Técnica mixta sobre papel / Mixed media on paper
134 x 134 cm



Banco para rehabilitación de extremos, 2012
Técnica mixta sobre papel / Mixed media on paper
134 x 134 cm



Estación de tracción frontal, 2012
Técnica mixta sobre papel / Mixed media on paper
134 x 134 cm



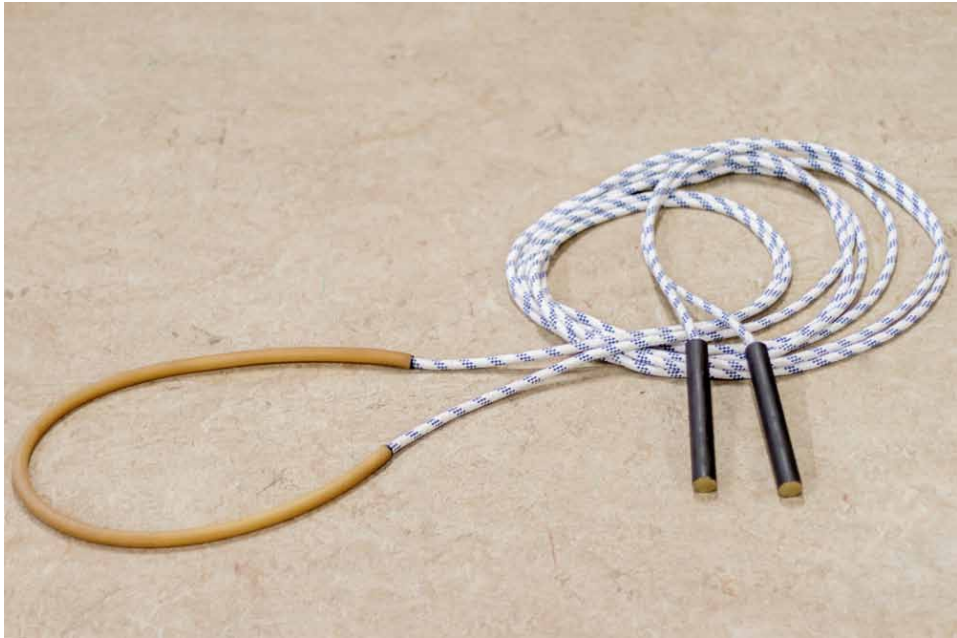
Banco de ejercicios, 2011
Técnica mixta sobre papel / Mixed media on paper
134 x 134 cm



Sin título [La tapadera], 2012

Instalación (imagen del proceso) / Installation (picture of the process)

Dimensiones variables (3 x 3 m aprox.) / Dimensions variable (3 x 3 m approx.)



IRENE DE ANDRÉS
Festival Club. Donde nada ocurre

Ibiza, 1986
Vive y trabaja entre Madrid e Ibiza

Su trabajo transita entre residuos postindustriales, paraísos prediseñados e intersticios donde el tiempo parece paralizarse. Documentación, prensa, fotografías, vídeos e intervenciones son sus herramientas para crear un discurso que pone de relieve la necesidad de detenerse ante un mundo que nos hace mirar cada vez más deprisa.

Licenciada en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid, su última exposición individual tuvo lugar en la Galería Espacio Líquido y en El Hervidero (Gijón). Su obra ha podido verse también en exposiciones colectivas en centros como OTR. Espacio de Arte (Madrid) y Matadero Madrid. Recientemente ha recibido becas de residencia por parte de la Casa de Velázquez y la Fundación Bilbao Arte. Ha sido ganadora del XI Premio de Fotografía El Cultural (PHotoEspaña 2011), con una exposición en la Galería Marta Cervera (Madrid), y este año ha sido premiada en el Certamen de Arte Joven Circuitos de Artes Plásticas, y ha recibido una de las ayudas a la producción en artes plásticas por parte de la Comunidad de Madrid.

Ibiza, 1986
Lives and works in Madrid and Ibiza

The work of Irene de Andrés wanders through post-industrial waste, pre-packaged paradises and interstices where time seems to stand still. Documentation, the press, photographs, videos and interventions are the tools she uses to weave a discourse that highlights the need to slow down and stop in a world that forces us to take things in at ever greater speeds.

A Fine Art graduate of the Complutense University of Madrid, her latest solo exhibition took place at Galería Espacio Líquido and El Hervidero (Gijón). Her work has also been featured in group shows at venues such as OTR. Espacio de Arte (Madrid) and Matadero Madrid. She was recently granted residencies by Casa de Velázquez and Fundación Bilbao Arte. Irene also won the 11th El Cultural Photography Prize at PHE 2011, with an exhibition at Galería Marta Cervera (Madrid), and this year she has received distinctions in the Circuitos de Artes Plásticas competition for young artists, as well as a production grant from the Regional Government of Madrid.

Proyecto:

Festival Club. Donde nada ocurre, 2013
Videoinstalación
Video, documentación, periódico y
fotografías (50 x 70 cm c/u)

Project:

Festival Club. Donde nada ocurre, 2013
Video installation
Video, documentation, newspaper and
photographs (50 x 70 cm each)

Festival Club. Donde nada ocurre

—Alberto Sánchez Balmisa

Cerca del municipio de Sant Josep de sa Talaia, en Ibiza, sobre uno de los costados de una pequeña carretera que se adentra en la montaña, se encuentran las ruinas de Festival Club, una sala de fiestas que, tras abrir sus puertas en el año 1969, vivió su apogeo a comienzos de los años setenta, cuando cientos de turistas (y algún que otro local) acudían en masa a este enorme complejo de ocio. Un complejo que incluía, entre otros estímulos para sus visitantes, diversas pistas de baile, restaurantes, bares, terrazas, un enorme teatro para conciertos y espectáculos, y una plaza de toros para celebrar capeas. No resulta difícil evocar en la memoria las imágenes de ese primer turismo *all-in-one* extranjero en la isla, imaginarse a decenas de autobuses desembarcando extranjeros ávidos de una experiencia festiva a la española. Una experiencia que todavía pervive en el tiempo y de la que nunca hemos conseguido sacudirnos.

Justo en la época en la que Festival Club, junto a otras discotecas y salas de fiestas de la isla, comenzaba a construir la leyenda de Ibiza, Robert Smithson afirmaba que toda arquitectura llevaba asociada de forma implícita su condición de ruina. Cuarenta años después de aquella frase, me atrevería a decir que ese valor de ruina contenido en la arquitectura podría extenderse hoy a todo lo real. De este modo, la sociedad del siglo XXI consumiría única y exclusivamente ruinas: productos que ya desde su nacimiento están condenados a morir y ser reemplazados por otros en un juego perverso e interminable. Obsolescencia programada, lo llaman algunos. Bajo esta dialéctica siniestra, sólo si tenemos paciencia y suerte, al cabo de unos años, podremos rescatar alguno de esos objetos que conservamos en nuestras buhardillas o desvanes para recuperarlo como una

Festival Club. Where Nothing Happens

—Alberto Sánchez Balmisa

Near the town of Sant Josep de Sa Talaia, on the island of Ibiza, beside a small road leading into the mountains stand the ruins of Festival Club, a nightclub that opened its doors in 1969 and lived its heyday in the early 1970s, when hundreds of tourists (and a few locals) regularly flocked to this huge entertainment complex. This venue offered its visitors a variety of sensory stimuli, including several dance floors, restaurants, bars, terraces, a huge theatre for concerts and shows, and a bullring for staging bloodless amateur bullfights. It isn't hard to conjure up images of that first "all-in-one" foreign tourist trap on the island, to imagine dozens of coaches disgorging crowds of foreigners eager for a Spanish party experience—an experience that still lives on today and from which we have never managed to disassociate ourselves.

Right around the time that Festival Club and other discos and nightclubs on the island were beginning to forge the legend of Ibiza, Robert Smithson expressed a belief that the state of ruin is implicit in all architecture. Forty years after this statement, I would venture to say that this quality of ruin built into architecture could currently be extrapolated to everything real. This would mean that 21st-century society consumes nothing but ruins: products which, from the moment they come into existence, are doomed to die and be replaced by others in a perverse and endless game. Some call it planned obsolescence. In this sinister scenario, and only with patience and luck, after a few years we just might be able to rescue some of those objects stored away in our attics or box rooms and recover them as relics of incalculable value. And maybe, just maybe, we can give that product

reliquia de un valor incalculable. Y así, quién sabe, volver a hacer girar ese producto en la rueda sin fin del capitalismo.

Ahora bien, ¿por qué no mirar a esas reliquias de otro tiempo que siguen desplazadas de la mirada y ajenas al consumo, desprovistas de utilidad, lejos de cualquier foco, inútiles ya en cuanto mercancías? Tal vez ellas nos hablen mejor de lo que somos, o mejor, de lo que dejamos de ser en un intento por convertirnos en algo que nunca fuimos aunque, víctimas de la ingenuidad, jugamos a ser durante mucho tiempo, tal vez demasiado.

Al observar las ruinas, los restos de Festival Club, magníficos en la indigencia conceptual que los vio nacer, uno no puede dejar de tomar conciencia del frenesí económico, cultural y social experimentado por España en las últimas décadas. Fredric Jameson estaba en lo cierto: la arquitectura ejemplifica como pocas artes la parábola de la posmodernidad. No obstante, y nuevamente, toda categorización resiste mal el paso del tiempo y, a veinte años de aquella formulación, la experiencia nos habla de arquitecturas efímeras que dejaron residuos imperecederos. Tanto es así que podría darse que, en un futuro no muy lejano, un turista despistado confundiera estas ruinas con las de un antiguo asentamiento romano. No estaría mal que el teórico de la posmodernidad se diera una vuelta por la costa española para contemplar los vestigios de nuestros años dorados, esas ruinas exponencialmente aceleradas de la posmodernización económica de nuestro país que quedaron en el camino como puntos negros de nuestra particular autopista hacia el cielo del primer mundo.

Festival Club cerró a finales de los años setenta. Las razones no están muy claras, y tal vez tampoco importen, pero el caso es que, durante la siguiente década, el progresivo abandono

another spin on capitalism's endless wheel of fortune.

But why shouldn't we look at those relics of another time which are kept out of sight and off the market, stripped of all usefulness, far from any spotlight, and entirely worthless as commodities? Perhaps they can tell us something valuable about what we are or, more accurately, what we have ceased to be in our efforts to become something we never were, even though we naively continue to play that part for a long time—perhaps too long.

When contemplating the ruins, the remnants of Festival Club, splendid in the conceptual indigence that presided over their birth, one is inevitably reminded of the economic, cultural and social whirlwind that has swept across Spain in recent decades. Fredric Jameson was right: more than most arts, architecture exemplifies the postmodern parable. Even so, once again we find that no categorisation is immune to the ravages of time, and twenty years after that idea was formulated, experience has shown us that ephemeral architecture can leave imperishable traces. In fact, in a not-too-distant future, it is quite likely that some disorientated tourist will mistake these for the ruins of an ancient Roman settlement. It wouldn't be a bad idea for the postmodern theorist to take a tour of the Spanish coastline and contemplate the vestiges of our halcyon days, those exponentially accelerated ruins of our country's economic post-modernisation that fell by the wayside and have become black spots on our particular highway to first-world heaven.

Festival Club closed in the late 1970s. The reasons are not altogether clear, and perhaps not all that important; in any case, over the course of the following decade, the progressive neglect and abandonment of the building turned out to be a boon for the budding rave culture, which

del edificio no fue inconveniente para que la incipiente cultura *rave* hiciera suyas aquellas gigantescas instalaciones como escenario de sus fiestas clandestinas. Reuniones en las que la consabida combinación de música *tecno* o *acid-house*, alcohol y algún que otro condimento químico hacía que aquellas noches no tuvieran fin.

En nuestros días, Festival Club no alberga ya rastro del supuesto *glamour* de los setenta, ni del espíritu de emancipación asociado a las *raves* de finales de los ochenta. Entre restos arquitectónicos, grafitis y coches abandonados, la vegetación vuelve a abrirse paso para recordarnos lo que realmente somos, para recordarnos que allí, en ese exceso de nuestro desarrollo reciente, en realidad, ya no ocurre nada. Festival Club es un lugar absurdo, como tantos otros, pero no por ello insignificante o *asignificante*. Más bien al contrario: su visibilidad, desplazada hoy de la experiencia programada de millones de turistas en la isla, nos da la clave para acercarnos al astuto análisis antropológico y cultural planteado por esta obra de Irene de Andrés que tiene algo de archivo, *performance* y videoinstalación sin pertenecer totalmente a ninguna estas disciplinas.

Su operación parece, a priori, sencilla: Alfredo Fiorito, una de las leyendas de la escena ochentera de la isla, recupera sobre el escenario de Festival Club una de sus sesiones de *acid-house*. Sin embargo, en esta ocasión, su música no rebota en la gente, sino en el vacío. Una ausencia nos hace cómplices de la memoria del lugar; testigos de lo que aquello *fue* o *pudo ser* durante el breve lapso de tiempo en el que Festival Club volvió a tener vida más allá de la lógica especulativa del turismo. Aquella vida, aquella condición de posibilidad, aquella potencialidad de cambio, fue simplemente desterrada porque escapaba a las leyes del consumo, reordenada para obtener los debidos beneficios. La sesión ha terminado. Las ruinas permanecen. Tal vez, en el futuro, alguien pueda escuchar su eco.

used those enormous facilities to hold clandestine parties—gatherings where the habitual combination of techno or acid-house music, alcohol and a few other chemical condiments guaranteed that the night would never end.

Today, not a trace of the supposed glamour of the 1970s or the spirit of emancipation associated with the raves of the late 1980s can be found at Festival Club. Amidst architectural ruins, graffiti and abandoned cars, vegetation has reclaimed this ground to remind us of what we truly are, to remind us that there, in that superfluous remnant of our recent growth spurt, nothing is really happening anymore. Festival Club is an absurd place, like so many others, but that does not make it insignificant or asignificant. Quite the contrary: its visibility, now removed from the programmed experience of the millions of tourists who visit the island, gives us the key to understanding the insightful anthropological and cultural analysis presented in this work by Irene de Andrés, which is part archive, part performance and part video installation and yet does not belong exclusively to any of these genres.

At first glance, the operation seems simple enough: Alfredo Fiorito, one of the legends of the island's 80s club scene, recreates one of his acid-house sessions on the Festival Club stage. However, on this occasion his music isn't echoed by an audience but by empty space. This absence makes us accomplices in the memory of this place, witnesses to what all that was or could have been during the brief period of time in which Festival Club came back to life as something more than an object of speculation in some tourism entrepreneur's mind. That life, that condition of possibility, that potential for change was simply banished because it did not conform to the laws of consumerism, rearranged in order to turn a proper profit. The session is over. The ruins remain. Perhaps in the future someone will be able to hear its echo.



Vistas del Festival Club antes y durante la grabación del vídeo, octubre 2012.
Views of the Festival Club before and during the video recording, October 2012



Aspecto de una parte del complejo 'Festival Club', que se halla en proceso de ruina

GEN

El GEN pide la demolición de un complejo turístico abandonado

Elvira • J. L. F.

El Grup d'Estudis de sa Natura de ses Pitüses (GEN) ha reclamado a la Comisión Insular de Urbanismo (CIU) y al Ayuntamiento de Sant Josep la demolición del complejo turístico 'Festival Club', en es Puig Racó, de Sant Josep. "Este

complejo ocupa una gran superficie de terreno e incluye salas de fiestas, restaurante, plaza de toros con gradas de hormigón, dispensario sanitario, bares y otras dependencias, que han quedado abandonadas ya hace años y ahora están en proceso de ruina". El lugar, según el GEN, deteriora

la imagen turística por la gran cantidad de escombros, coches abandonados y basura de todo tipo que allí se acumula.

El GEN ha pedido también a ambas instituciones el derribo de la estructura de la llamada discoteca que Trancedanca quiso construir en ses Salines.





MANUEL EIRÍS Plaça dels Àngels

Santiago de Compostela, 1977
Vive y trabaja en Gante, Bélgica

Los más que pequeños accidentes –es decir, los acaecidos desde o hacia lo más interior, lo íntimo– y su análisis constituyen la materia y centro de estudio de su práctica artística.

Se licenció en Bellas Artes por la Universidad de Vigo y prosiguió su formación con un proyecto individual en el Centro de Arte e Comunicação Visual (Ar.Co), Lisboa, y un Máster en Bellas Artes en la AKV St.Joost, Breda, Países Bajos. Actualmente acaba de iniciar un postgrado en el Hoger Instituut voor Schone Kunsten (HISK), Gante.

Entre sus exposiciones individuales cabe subrayar la que realizó en 2011 en la galería SCQ, Santiago de Compostela, así como *Meeting Points II*, celebrada en 2009 en el Espazo Anexo del MARCO (Museo de Arte Contemporáneo), Vigo. Ha participado en muestras colectivas como *Gravity and Disgrace I*, Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC), Santiago de Compostela; *Welcome to my Loft*, Centro Torrente Ballester (CTB), Ferrol, o *The ground we cover*, Lokaal 01, Amberes. Así mismo, ha expuesto en el Palácio Galveias, Lisboa; CBK, S-Hertogenbosch; Het Wilde Weten, Róterdam, o el Círculo de Bellas Artes, Madrid, entre otros lugares. Ha obtenido becas y premios entre los que destacan una Beca de Posgrado de la Fundación Pedro Barrié de la Maza o el primer premio del V Premio Auditorio de Galicia para Novos Artistas. Su obra está presente en las colecciones de la Fundación Pedro Barrié de la Maza, el CGAC, la Colección MICA y la Diputación de Coruña, así como en distintas colecciones particulares.

Santiago de Compostela, 1977
Lives and works in Ghent, Belgium

Tiny accidents—that is, the ones that happen in or to the innermost self, the intimate realm—and their analysis constitute the essence and focal point of his artistic activity.

After obtaining a degree in Fine Art from the University of Vigo, he continued his education with an individual project at the Centro de Arte e Comunicação Visual (Ar.Co) in Lisbon and a master's course in Fine Art at the Academy of Art and Design (AKV) St. Joost in Breda, the Netherlands. He has just embarked on a postgraduate course at the Hoger Instituut voor Schone Kunsten (HISK), in Ghent.

His solo shows include the one held in 2011 at the SCQ gallery in Santiago de Compostela and Meeting Points II, in 2009, for the Espazo Anexo of the Museo de Arte Contemporáneo (MARCO) in Vigo. The group exhibitions he has participated in include Gravity and Disgrace I at the Centro Galego de Arte Contemporáneo (CGAC) in Santiago de Compostela, Welcome to My Loft at the Centro Torrente Ballester (CTB) in Ferrol, and The Ground We Cover at Lokaal 01 in Antwerp. In addition to these venues, he has also exhibited his work at, among others, the Palácio Galveias in Lisbon, CBK in 's-Hertogenbosch, Het Wilde Weten in Rotterdam, and the Círculo de Bellas Artes in Madrid. The grants and distinctions he has received include a postgraduate grant from the Fundación Pedro Barrié de la Maza and first prize at the fifth edition of the Auditorium of Galicia Award for New Artists. His work can be found in the following collections: Fundación Pedro Barrié de la Maza, CGAC, the MICA Collection, Provincial Council of La Coruña and other private collections.

Projecto:

Plaça dels Àngels, 2012
Instalación sonora
2 tocadiscos, vídeo monocanal, camiseta
y óleo sobre lienzo
Dimensiones variables

Project:

Plaça dels Àngels, 2012
Sound installation
2 record players, mono-channel video, T-shirt
and oil on canvas
Dimensions variable

Plaça dels Àngels

— Manuel Eirís

“Llamo táctica a un cálculo que no puede contar con un lugar ‘propio’. [...] La táctica no tiene más lugar que el del otro. Se insinúa fragmentariamente, sin tomarlo en su totalidad, sin poder mantenerlo a distancia. No dispone de una base donde capitalizar sus ventajas, preparar sus expansiones y asegurar una independencia en relación con las circunstancias. Lo ‘propio’ es una victoria del lugar sobre el tiempo. Al contrario, debido a su no lugar, la táctica depende del tiempo, atenta a ‘coger al vuelo’ las oportunidades de provecho. Lo que gana no lo conserva. Necesita constantemente jugar con los acontecimientos para hacer de ellos ‘ocasiones’.”¹

Las tácticas se posicionan de forma inestable frente al totalitarismo homogeneizante del sistema, y existirán mientras sean capaces de sostener el equilibrio dentro de éste. Tal es la forma de hacer del *skater* callejero, el cual guarda el equilibrio no sólo por lo que dicho deporte, forma de vida —o como sea que cada uno lo quiera entender— conlleva de por sí —ya que se entiende que guardar el equilibrio es algo inherente al *skate*, en cualquiera de sus vertientes, callejera o *rampera*—, sino por otras formas de guardarlo derivadas de una situación inestable ante los ojos de las autoridades municipales o de otros usuarios del espacio urbano. El *skate* de rampa (el de *skate-park*), es totalmente legal por practicarse dentro de un área para ello proporcionada, es decir, por practicarse en su lugar “propio” —siguiendo a Michel de Certeau—, pero no el *skate* de calle, que nunca lo será y sólo en el mejor de los casos será tolerado.

Plaça dels Àngels

— Manuel Eirís

“I call a tactic [...] a calculus which cannot count on a ‘proper’ (a spatial or institutional localisation) [...]. The place of a tactic belongs to the other. A tactic insinuates itself into the other’s place, fragmentarily, without taking it over in its entirety, without being able to keep it at a distance. It has at its disposal no base where it can capitalise on its advantages, prepare its expansions and secure independence with respect to circumstances. The ‘proper’ is a victory of space over time. On the contrary, because it does not have a place, a tactic depends on time—it is always on the watch for opportunities that must be seized ‘on the wing’. Whatever it wins, it does not keep. It must constantly manipulate events in order to turn them into ‘opportunities’.”¹

Tactics occupy a shaky position of defiance with respect to the homogenising totalitarianism of the establishment, and they will exist as long as they are able to keep their balance within the establishment. This is the modus operandi of the street skater, who must keep his balance not only as something inherent to this sport, lifestyle or whatever you want to call it—for keeping one’s balance is obviously an essential aspect of all varieties of skateboarding, whether practised on the street or in the skate park—but also as a survival strategy given his precarious status in the eyes of the municipal authorities or other users of the urban space. Park skating is perfectly legal as it is practised in a zone provided for that very purpose—in its “proper”, to borrow from Michel de Certeau—but street skating is not and never will be; the best it can hope for is a reluctant tolerance.

Las funciones y los significados de los espacios redefinidos por el *skate* callejero (un banco deja de ser un banco si en él se pueden hacer maniobras de *grind* o *slide*) también son problemáticos, puesto que este “re-uso” suele venir acompañado de un desgaste considerable del mobiliario urbano y origina también conflicto con otros usuarios del espacio. “La revista *Thrasher* (gentuza), fundada en el año 1981 en California, fue uno de los principales promotores de estas prácticas espaciales. Ésta difundía, a principios de la década de 1980, uno de los aforismos más populares de la historia del *skateboarding*: ‘skate and destroy’. Este lema promovía la búsqueda de espacios y mobiliario urbano para la creación de nuevas y complicadas maniobras.”²

La creación de trucos en *skate* se hace por solapamiento de planos, donde el patín ocupa un plano intermedio entre el del suelo y el de los pies del patinador. Luego se efectúa la maniobra, despegando el patín de la horizontal, para pasar a cazar “al vuelo” el truco (*flip, impossible, shove-it, grabs*, y un largo etcétera de posibles combinaciones), y *caerlo* de nuevo, ya sea en el mismo plano o en uno nuevo (rampa, bordillo, barandilla, etc.), sobre la tabla, que sólo deja de ocupar un lugar intermedio entre los pies del patinador y los del plano inferior cuando se escapa, es decir, cuando *no se cae* el truco, o *se cae* mal.

Patinar significa desgastar una zona y, como dije, dicho desgaste sólo es permitido en el *skate-park*. Por ello, la calle es el lugar donde funciona el “skate and destroy”, donde dicha construcción de tipo hojaldrada, es decir, de planos sobre planos que construye el patinador, conlleva también una destrucción. En el patín siempre se están arruinando cosas, y en el callejero mucho

The functions and meanings of the spaces redefined by the street skater (a bench ceases to be a bench if it can be used to perform a grind or a slide) are also problematic, as this “re-use” usually entails significant damage to street furniture and also sparks conflicts with other users of this public space. “Thrasher magazine, founded in California in 1981, was one of the leading promoters of these spatial practices. In the early 1980s it was responsible for spreading one of the most popular mottos in the history of skateboarding: ‘skate and destroy’. This catchphrase encouraged skaters to go out and find urban spaces and street furniture that they could use to invent complicated new tricks.”²

In skateboarding tricks are created by overlapping planes, where the board occupies a plane halfway between the ground and the skater’s feet. Then the trick is performed: the board takes off from the horizontal plane, the skater “catches air” with his trick (flip, impossible, shove-it, grabs and an endless list of possible combinations) and then he lands it, on the same plane or on a new one (ramp, kerb, railing, etc.), back onto the board, which only ceases to occupy an intermediate place between the skater’s feet and the lower plane when it gets away—in other words, when the trick isn’t landed, or lands badly.

To skate is to wear down an area and, as I’ve said, this wear-and-tear is only permitted in the skate park. This is why the street is where “skate and destroy” works, where this flaked-pastry construction of planes over planes that the skater puts together also entails destruction. Things always get ruined when you’re on a board, and the destruction is much worse with street skating, hence the motto. This activity certainly leaves its mark, but the trail is

más, de ahí el aforismo. Es una actividad de huella, pero de difícil rastro, porque en él dichas huellas se superponen unas a otras a una velocidad de vértigo: ¿qué infinidad de maniobras de *skaters* venidos de todas partes del globo (se estima que Plaça dels Àngels es *patmada* por una media de cien patinadores al día) esconderán las marcas de un bordillo como el banco de la Plaça dels Àngels donde he grabado los trucos de Jesús Fernández? La huella es inherente al *skate* urbano, una consecuencia inevitable, una imposibilidad y una materialización del quehacer táctico de los *skaters*. Podemos equiparar, pues, la maniobra de *skate*, el *trick*, a la “táctica” de Certeau, y, por ende, su rastro, su huella, su trayectoria, a su materialización.

“En el espacio tecnocráticamente construido, escrito y funcionalista, donde circulan sus trayectorias, forman frases imprevisibles—los consumidores—, ‘recorridos’ en parte ilegibles. Aunque están compuestas con los vocabularios de lenguas recibidas y sometidas a sintaxis prescritas, esas frases trazan las astucias de otros intereses y deseos que no están ni determinados ni captados por los sistemas donde se desarrollan.”³

hard to follow because of the dizzying speed at which these “footprints” are overlapped and retraced: what infinite number of tricks performed by skaters from across the globe (on average, an estimated one hundred skaters ride Plaça dels Àngels each day) are documented in the scratches on a single edge, like the bench in this square where I filmed Jesús Fernández’s tricks? Marks are inherent to urban skating, an unavoidable consequence, an impossibility and a materialisation of the tactical activities of skaters. So, we can liken the skate trick to Certeau’s “tactic” and, by extension, its trace, its trail, its trajectory to its materialisation.

“In the technocratically constructed, written and functionalised space in which consumers move about, their trajectories form unforeseeable sentences, partly unreadable paths across a space. Although they are composed with the vocabularies of established languages [...] and although they remain subordinated to the prescribed syntactical forms [...], the trajectories trace out the ruses of other interests and desires that are neither determined nor captured by the systems in which they develop.”³

1. Michel de Certeau [*L'invention du quotidien*, vol. 1: *Arts de Faire*, París, Gallimard, 1990], *La invención de lo cotidiano*, vol. 1: *Artes de hacer*, México, Universidad Iberoamericana, 1996, p. II.

2. Xavi Camino, *Skateboarding. Ciudad y deporte. Barcelona (1975-2010)*: <http://www.fundaciobarcelonaolimpica.es/pdf/beca2010.pdf>

3. Michel de Certeau, *op. cit.*, p. XLIX.

1. Michel de Certeau [*L'invention du quotidien*, vol. 1: *Arts de Faire*, París, Gallimard, 1990], *The Practice of Everyday Life*, vol. 1, Steven Randall (trans.), Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1984, p. XIX.

2. Xavi Camino, *Skateboarding. Ciudad y deporte. Barcelona (1975-2010)*: <http://www.fundaciobarcelonaolimpica.es/pdf/beca2010.pdf>

3. Michel de Certeau, *op. cit.*, p. xviii.



S/T, 2012
Camiseta manchada / Stained T-shirt



Bs 5-0 / Fs 5-0 / Fs 5-0 to s.croked / S. Fs 5-0 to 180 out/ S.Fs 5-0..., 2012
Skater: Jesús Fernández
Proceso de captura de sonidos / Sound capture process



Switch 360-Kickflip / Switch heelflip / Switch kickflip, 2012
 Skater: Jesús Fernández
 HD PAL, color, estéreo, 16:9, 19 s / HD PAL, colour, stereo, 16:9, 19 s

Switch kickflip / Switch Nollie noseslide / Switch fs to pivot grind backside out /
Switch nollie flip, 2012
 Skater: Jesús Fernández
 HD PAL, color, estéreo, 16:9, 21 s / HD PAL, colour, stereo, 16:9, 21 s

SANTIAGO GIRALDA

Rendering Landscapes

Madrid, 1980
Vive y trabaja en Madrid

Licenciado en Bellas Artes y Máster en Arte, Creación e Investigación por la Universidad Complutense de Madrid, es también posgraduado por la Hochschule für bildende Künste de Hamburgo.

Sus trabajos han sido expuestos en Alemania, Reino Unido y España. Ha sido galardonado en numerosos certámenes, entre los que destacan, Tentaciones (2010), Premio Bancaja (2009), Generaciones de Caja Madrid (2008), Injuve (2008), Premio de Pintura BMW (2006) y X Certamen de Pintura Virgen de las Viñas (2011). Entre sus exposiciones individuales son reseñables *Outsider* (Galería Oel-Früh, Hamburgo, 2007) e *Interior-Exterior* (Sala de Exposiciones del Centro de Arte Joven, Comunidad de Madrid, 2009). Entre sus múltiples exposiciones colectivas figuran *Art Situacions* (Da2, Salamanca; Museo Patio Herreriano, Valladolid, 2012), *Para Bamila Josuane / Un paisaje a la sombra* (Centro de Historias, Zaragoza), *XII Mostra Internacional Gas Natural Fenosa* (MACUF, La Coruña, 2012), *Escala 1:1* (Matadero Madrid, 2011), *25 Años de la Muestra de Arte Injuve* (Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2010), *Bienal Artes Plásticas Fundación María José Jove* (La Coruña, 2010), *Fernweh / Heimweh* (AOL Gebäude, Hamburgo, 2007) o *Casa demolida* (Hamburgo, 2007).

Su obra está presente en colecciones de arte tanto particulares como institucionales, entre éstas las del Ministerio de Cultura, Banco Santander, Caja de Murcia y Caja Madrid. Además, forma parte del Archivo de Creadores de Matadero Madrid y ha recibido ayudas a la producción artística como la otorgada por la Comunidad de Madrid (2010). Recientemente ha sido ganador del certamen Circuitos de Artes Plásticas (2012).

Madrid, 1980
Lives and works in Madrid

Graduated with a degree in Fine Art and a master's in Art, Creation and Research from the Complutense University of Madrid. He also completed a postgraduate course at Hochschule für bildende Künste, Hamburg.

His work has been exhibited in Germany, the United Kingdom and Spain, and he has received numerous distinctions at different events and competitions, including Tentaciones (2010), the Bancaja Award (2009), the Caja Madrid Generación Award (2008), Injuve [Spanish Youth Institute] (2008), the BMW Painting Award (2006) and the 10th Virgen de las Viñas Painting Competition (2011). Among his most notable solo shows are Outsider (Galerie Oel-Früh, Hamburg, 2007) and Interior-Exterior (Sala de Arte Joven, the venue for young artists run by the Regional Government of Madrid, 2009). He has also participated in numerous group exhibitions, including Art Situacions (Da2 Salamanca and Museo Patio Herreriano, Valladolid, 2012), XII Mostra Gas Natural Unión Fenosa (MACUF, La Coruña, 2012), Escala 1:1 (Matadero Madrid, 2011), 25 Años de la Muestra de Arte Injuve, (Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2010), Bienal Artes Plásticas Fundación María José Jove (La Coruña, 2010), Fernweh / Heimweh, (AOL Gebäude, Hamburg, 2007), Casa demolida (Hamburg, 2007), etc.

Santiago Giralda's work can be found in various private and public art collections, including those of the Spanish Ministry of Culture, Banco Santander, Caja de Murcia and Caja Madrid. He also belongs to the Madrid Creators' Archive run by Matadero Madrid and has received several production grants, including one from the Regional Government of Madrid (2010). He was recently chosen to participate in Circuitos de Artes Plásticas (2012).

Proyecto:

Rendering Landscapes
Jura [dʒʊrɑ, Latín yoo-rah], 2013
Óleo sobre lino
230 x 640 cm (total)
Políptico: 2 lienzos (208 x 230 cm c/u),
2 lienzos (104 x 230 cm c/u)

Project:

Rendering Landscapes
Jura [dʒʊrɑ, Latín yoo-rah], 2013
Oil on linen
230 x 640 cm (total)
Polyptych: 2 canvases (208 x 230 cm each),
2 canvases (104 x 230 cm each)

Una idea de la imagen

—Mariano Navarro

Si uno ve cómo Santiago Giralda acomete el acto de pintar, en el que sustenta lo fundamental de su arte, comprende de inmediato que su principal ambición es dominar la totalidad de la superficie pintada, hacer que cada centímetro cuadrado resulte significativo, a la vez que, acorde con todos los demás, contribuya a la coherencia visual del conjunto. Aquí la totalidad constituye la estructura final de lo mínimo.

Es éste un proyecto en el que reconozco cuando menos tres etapas consecutivas, que han delineado las características principales y relevantes de su trabajo, al tiempo que han marcado sus diferencias distintivas.

Las piezas primeras de las que tengo constancia, fechadas hace poco más de un lustro, confrontan —tanto si representan un interior como si el escenario es urbano— un gran espacio entorno vacante, uniformemente pintado de un tono luminoso, quizás interrumpido por unas finas líneas que conforman arquitectura o mobiliario, contra una densa masa cromática, en la que el espectador reconoce muchos objetos sin otra relación entre sí que el torbellino que los engulle y los desplaza violentamente por el cuadro. Lámparas, bustos clásicos de mármol, juguetes —entre ellos, un caballito de balancín al que confiero yo el talismán de la infancia—, electrodomésticos, una rueda duchampiana, cajas de cartón, un piano, alfombras... Cosas deshilvanadas y entremezcladas para cuya composición la pintura corre, dibuja líneas, entremezcla materias y despliega cuanta riqueza permite la sabia combinación de los pigmentos. Hace, pues, lo que es específico del hecho de pintar,

An Idea of the Image

—Mariano Navarro

When you see how Santiago Giralda approaches the act of painting, the pillar that supports the very essence of his art, you immediately understand that his ambition is first and foremost to dominate the painted surface in its entirety, to ensure that every last square centimetre is meaningful and, like all the other square centimetres, contributes to the visual coherence of the whole. Here, totality is the final structure of the minimal.

In this project I can identify at least three consecutive stages which have defined the most important characteristics of his work while highlighting the qualities that set him apart from the rest.

The earliest pieces I am familiar with, produced just over five years ago, juxtapose—in the case of both the interiors and the urban scenes—a large, empty surrounding space, uniformly painted in a light tone, sometimes interrupted by a few thin lines representing architecture or furniture, with a dense mass of colour in which the viewer can identify a crowd of objects that have nothing in common except the vortex that swallows them up and scatters them violently across the picture. Lamps, classical marble busts, toys—including a rocking horse that I interpret as a talisman of childhood—electrical appliances, a Duchampian wheel, cardboard boxes, a piano, rugs... Disjointed things all jumbled together, composed by making the paint run, leave streaks, mix media and deploy all the richness that cleverly combined pigments can produce. In short, it does what is specific to the act of painting, and the viewer

y el ojo así lo reconoce tan pronto lo ve:
buena pintura.

Durante los dos o tres años siguientes aproximadamente, se cibió exclusivamente a la representación de ricos interiores arquitectónicos, colmados de toda clase de cachivaches, mediante un doble proceso de estricta y reflexiva composición —por así decirlo, en el aparente caos cada cosa está allí exactamente donde debe estar—, y de pulcritud en la realización, lo que incluye un sistema próximo al de la línea clara en el dibujo y una abundancia cromática tan chispeante como suntuosa.

Actualmente, como certificación de que lo que realmente le importa es el modo y no el contenido de la pintura, ha trasladado lo representativo hacia un tipo de paisaje natural simulado y contaminado por la industria y la mano del hombre, y ha exacerbado los recursos pictóricos al punto de que el primer rasgo que asalta la mirada suele ser un grueso y ancho y denso chorreón de pintura blanca que o bien cruza la superficie de un lado a otro, iluminándola, o bien envuelve en su cúpula en semicírculo lo que ocurre, logrando una mecánica gestual de alta precisión que estructura la superficie. Del mismo modo que los lienzos en crudo que cierran sus bordes delimitan las libertades de lo pintado y de lo que da a ver.

La imagen pintada, inexistente a veces, remarcando aún más la naturaleza física del cuadro, rehúye toda literalidad o naturalismo no a la búsqueda de una imagen ideal, sino al encuentro de lo que la pintura puede hacer con una idea de la imagen. Desde Cézanne no hay paisaje posible que no sea pintura del conocimiento.

*immediately recognises it for what it is:
good painting.*

Over the course of approximately the next two or three years, Giralda devoted himself almost exclusively to painting rich architectural interiors filled with assorted knick-knacks, employing a dual process consisting of strict, reflective composition—in other words, in the apparent chaos every object is located precisely where it should be—and meticulous execution, which includes a system largely based on clean lines at the drawing stage and an abundance of bright, lavish colours.

Nowadays, as proof that what really matters to him is the manner rather than the content of painting, his interest has shifted to a type of simulated natural landscape contaminated by industry and human actions, and he has intensified his pictorial resources to the point that the first feature that catches the eye is usually a thick, broad, dense streak of white paint which either crosses the surface from side to side and lights it up, or creates a hemispherical dome around the action, thus generating highly precise gestural mechanics that structure the surface. Just as the raw canvas that delimits the edges defines the boundaries of the freedom of what is painted and what is given to be seen.

The painted image, at times non-existent and therefore further reinforcing the physical nature of the picture, shuns all literalness and naturalism in the quest not so much for an ideal image but for an understanding of what painting can do with the idea of the image. Since Cézanne, the only possible landscape has been the painting of knowledge.



Jura [dzura, Latín yoo-rah], 2013
Óleo sobre lino / Oil on linen
230 x 640 cm





Templo, 2012
Óleo sobre lino / Oil on linen
250 x 200 cm



Matterhorn, 2012
Óleo sobre lino / Oil on linen
195 x 195 cm



The bridge, 2012
Óleo sobre lino / Oil on linen
195 x 195 cm



Lago, 2012
Óleo sobre lino / Oil on linen
195 x 195 cm

JUAN LÓPEZ
Castiga el pladur

Alto Maliaño, Cantabria, 1979
Vive y trabaja en Madrid

Su trabajo explora las posibilidades estéticas del entorno urbano, juega con los espacios, vincula videoproyecciones e instalaciones, y diseña complejas construcciones icónicas, tratando de cambiar la percepción de la arquitectura con dibujos directos sobre la pared. Subyace en sus proyectos un profundo interés por poner en contacto directo el lenguaje desarrollado en la calle con los diferentes códigos artísticos propios del ámbito de lo privado e institucional. De esta manera, sus producciones se llenan de elementos que hacen inmediata referencia al espacio urbano. El uso en sus obras de materiales efímeros -cinta aislante- y de desecho, así como de determinados elementos propios de la calle tales como el grafiti, carteles o pósters, pegatinas, fotocopias o fanzines, aluden a su entorno más inmediato.

Es licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Castilla La Mancha. Desde 1999 su trabajo ha sido expuesto en galerías, centros de arte, ferias y museos nacionales e internacionales, como La Casa Encendida y Galería La Fábrica, Madrid; Galería Nogueras Blanchard, Barcelona; Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC), León; LABoral Centro de Arte y Creación Industrial, Gijón; Fundació Joan Miró, Barcelona; Artium, Vitoria; La Panera, Lérida; LISTE. The Young Art Fair, Basilea; O.K. Centrum für Gegenwartskunst, Linz; Museo Nacional de la República, Brasilia; Tokyo Wonder Site, Tokio.

Ha sido merecedor de diversos premios y becas, como Beca CAM de Artes Plásticas, Premio ABC de Arte, Premio Altadis de Artes Plásticas, Beca Fundación Marcelino Botín, Premio Gobierno de Cantabria o el accésit de la Muestra de Arte Injuve.

Alto Maliaño, Cantabria, 1979
Lives and works in Madrid

His work explores the aesthetic possibilities of the urban environment. He plays with spaces, combines video projections with installations and designs complex iconic structures, striving to change our perception of architecture by drawing directly on the wall. His projects are underpinned by a profound desire to bring the language of the street into direct contact with the different artistic codes that define public and private venues, and his pieces are therefore dominated by elements immediately associable with the urban space. The discarded and ephemeral materials he uses in his work, such as electrical tape, combined with typical street elements like graffiti, posters, stickers, photocopies and fanzines, all strike a note with their immediate environment.

Juan López has a degree in Fine Art from the University of Castile-La Mancha. Since 1999 he has exhibited his work at galleries and art centres, art fairs, and national and international museums such as: La Casa Encendida and Galería La Fábrica in Madrid; Galería Nogueras Blanchard, Barcelona; the Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC), León; LABoral Centro de Arte y Creación Industrial, Gijón; Fundació Joan Miró, Barcelona; Artium, Vitoria; La Panera, Lleida; LISTE. The Young Art Fair, Basel; the O.K. Centrum für Gegenwartskunst, Linz; the Museo Nacional da República, Brasilia; and the Tokyo Wonder Site, Tokyo.

He has also received various awards and grants, such as the CAM Visual Arts Award, the ABC Art Award, the Altadis Visual Arts Award, a Fundación Marcelino Botín grant, the Government of Cantabria Award and second prize at the Injuve Art Show.

Proyecto:

Castiga el pladur, 2013
Intervención mural
Cinta aislante, vinilos y 2 videoproyecciones
Dimensiones variables

Project:

Castiga el pladur, 2013
Mural intervention
Electrical tape, vinyl and 2 video projections
Dimensions variable

Castiga el pladur —Juan Canela

“Era yo la pera.”

Faemino y Cansado

El trabajo de Juan López lleva más de diez años haciendo un viaje de ida y vuelta entre la calle y el museo. Se suelen establecer esas vertientes, o más bien ese tipo de lugares, donde su trabajo toma forma: las salas de exposiciones y el espacio público. Dentro y fuera. Podríamos disertar sobre qué diferencia hay entre una y otra, más allá del tipo de recepción por parte del público, y hasta qué punto esta división tiene sentido. Pero lo cierto es que, desde los tiempos en los que cursaba Bellas Artes en la Facultad de Cuenca, su obra ha ido evolucionando y tomando referentes de ambos ámbitos, con un trasvase constante de información, vivencias y aprendizaje.

Una de las bases sobre las que pivota la práctica artística de López es el dibujo, que funciona como anclaje sobre la arquitectura, otro de los elementos claves. El dibujo mural a base de vinilo y cinta aislante, adherido directamente sobre la pared, se ha convertido en una de sus señas de identidad. Éste se despliega a modo de boceto sobre las paredes, en un proceso ensayo/error en el cual van surgiendo muchos de los elementos que compondrán la instalación. El objetivo principal es intervenir en la arquitectura, reinterpretar lo impuesto para buscar otros puntos de vista, intentar ver las cosas con una perspectiva diferente.

En los últimos años, el vídeo ha ido adquiriendo una presencia cada vez más significativa en sus instalaciones, animando el dibujo y produciendo un dinamismo y una integración con el espacio, a la vez que incorpora el

Punish the Plaster —Juan Canela

“I Was the Pear”

Faemino and Cansado

For over ten years Juan López's work has been shuffling back and forth between the street and the museum. Those are the dimensions he usually creates or, rather, those are the types of places where his work unfolds: exhibition halls and the public space. Inside and outside. We could discuss the differences between one and the other, apart from how the audience reacts to each; we could also ask ourselves how logical this division actually is. But the truth is that ever since his days as an undergraduate at the Faculty of Fine Arts in Cuenca, López's work has been evolving and drawing references from both spheres, constantly swapping information, experiences and learning processes.

One of the pivots around which López's artistic practice revolves is drawing, which serves as an anchor for another key element: architecture. Mural drawings of vinyl and electrical tape, stuck directly on to the wall, have become one of his trademarks. Displayed like sketches on the walls, they represent a process of trial and error in which many of the elements that will form part of the final installation gradually emerge. López's principal aim is to intervene in the architecture, to reinterpret what has been imposed and look for new perspectives, to try to see things differently.

In recent years, videos have come to play an increasingly significant role in his installations, animating the drawings and adding a dynamic dimension that integrates more meaningfully with the space, while also

concepto tiempo. Otro elemento a tener en cuenta es el uso del lenguaje. La influencia de los mensajes publicitarios y una actitud subversiva le llevan desde muy temprano a jugar con las palabras y las letras, a modificar los significados y a ensayar con los dobles sentidos para buscar la sorpresa, muchas veces a través de la sonrisa y el humor.

Si algo define su corpus artístico es integridad, consecuencia y consistencia a la hora de trazar una línea de acción e investigación. No es complicado percibir una evolución, tanto en la técnica como en el uso del espacio o los temas tratados, fruto de una práctica persistente y una experimentación constante. En realidad, todo son rastros de vida, experiencias acumuladas, miradas subjetivas de un recorrido que aparecen de una manera directa y honesta.

En ese sentido, *Castiga el pladur* (2013) es un claro ejemplo de esa evolución. Reúne muchos de los elementos característicos de López, mostrando una madurez producto del camino recorrido. Aquí, una vez más, el objetivo es la modificación de la arquitectura por medio del dibujo y el vídeo; pero, si en ocasiones anteriores las intervenciones podían aparecer como apuntes fragmentarios o pequeños ataques a la arquitectura, intentos de transformar el espacio, aquí ese intento concluye en resultado, y es de una consistencia apabullante. El espacio, definitivamente, se distorsiona, proponiendo un inmenso trampantojo físico y mental que abre el espacio interior al exterior, propiciando que uno invada al otro; ese mismo trayecto entre “fuera” y “dentro” que su trabajo ha recorrido todos estos años. Pero ahora el límite desaparece, los muros de la sala se presentan resquebrajados y salpicados de enormes huecos y fisuras, realizados con cinta aislante y vinilo. Por ellos se filtra el paisaje exterior del edificio, a través de la grabación de esce-

incorporating the concept of time. Another crucial element of López's work is the use of language. The impact of advertising messages and a subversive attitude have led him from the outset to play with words and letters, to alter their meanings and experiment with double entendres as a means of introducing the element of surprise, often through a smile and humour.

But if there is anything that defines his oeuvre it is the integrity, consequence and consistency he employs when devising lines of action and research. There is an evident evolution, not only in his techniques but also in his use of space and the themes he develops, born of persistent practice and constant experimentation. In fact, it all boils down to trails followed, experiences accumulated, subjective visions of a journey that emerge in a straightforward, candid way.

Castiga el pladur (2013) is a magnificent example of that evolution. Many of López's characteristic elements are present, but there is a new maturity acquired along the road of experience. Here, once again, the aim is to modify architecture through drawing and video. However, whereas on previous occasions his interventions might have seemed like incomplete sketches or mild attacks on the architecture, attempts to transform the space, here those attempts bear fruit of overwhelming consistency. This piece clearly creates a distortion, presenting an immense physical and mental trompe-l'oeil in which the interior space spills out on to the exterior space, so that one invades the other. It is the same back-and-forth between “inside” and “outside” that has characterised his work all these years, except that now the boundaries have disappeared. The exhibition walls are falling apart, dotted here and

nas a tiempo real en las calles aledañas. El paisaje urbano entra a formar parte de la sala expositiva como una metáfora consciente: la necesidad de que la realidad de la calle y su lenguaje contaminen determinados lugares. Esta simulación del resquebrajamiento de las estructuras arquitectónicas ya aparece en piezas anteriores como *Planetary Union*, de 2010, o *Na*, de 2012. Las paredes, columnas y estructuras se resquebrajan, aparecen agujeros, fallas, fracturas y grietas, como si cedieran ante la fuerza de un terremoto. Fácil que el espíritu de Gordon Matta-Clark aparezca en escena.

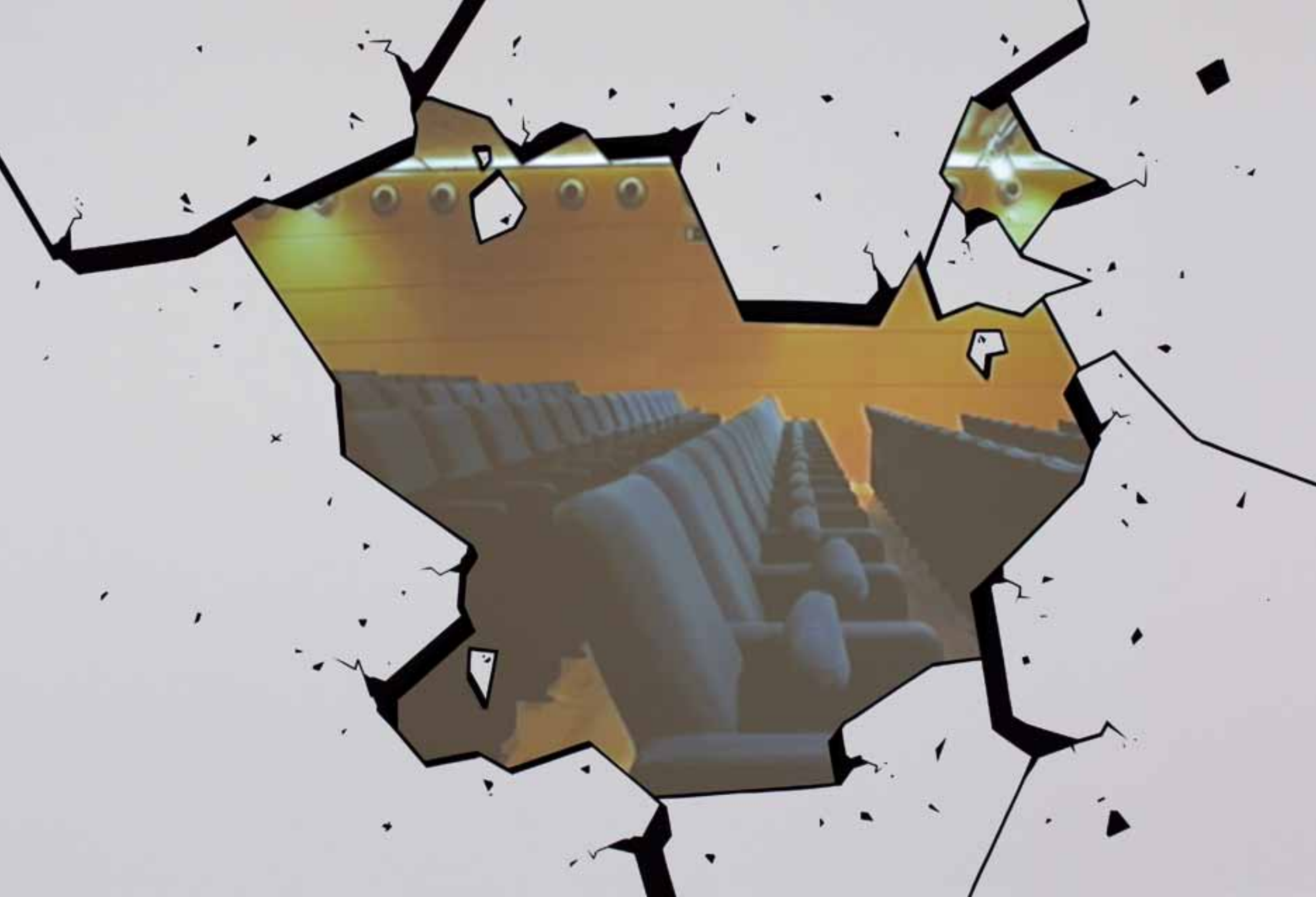
Los proyectos de López han destilado siempre una actitud crítica entre las diversas capas que componen sus piezas. Pero en los últimos tiempos quizá esa posición se hace más ineludible, realizando lecturas de los problemas contemporáneos con lucidez, sentido del humor y una identificación específica con cada espacio en el que se desarrollan. Resistencia poética.

Las interpretaciones de *Castiga el pladur* pueden ser múltiples, pero, sin duda, hay una intención de propiciar una mirada hacia la actualidad de la contemporaneidad. Los muros rotos de la institución artística dicen mucho de la situación de la cultura en estos tiempos. Probablemente necesitamos romper muros, además de algunas dinámicas establecidas, para poder proponer otras formas de hacer.

there with great gaps and cracks made out of electrical tape and vinyl. The landscape outside the building filters through in the form of real-time recordings of scenes on the nearby streets. The urban landscape becomes part of the gallery, a deliberate metaphor for the need for the reality of the street and its language to contaminate certain places. This simulation of crumbling architectural structures has appeared in earlier pieces, such as Planetary Union from 2010 and Na from 2012. Walls, columns and structures crack; holes, faults, fissures and crevices appear, as if succumbing to the force of an earthquake. The spirit of Gordon Matta-Clark could quite easily make an appearance.

López's projects have always hinted at a critical attitude between the various layers that make up his pieces, but in recent times that stance may have become more overt, critiquing contemporary problems with brilliance and wit and relating them specifically to the space in which they unfold. Poetic resistance.

Castiga el pladur is open to multiple interpretations, but there is an obvious intention to offer a window on to modern times. The broken walls of the art institution say a great deal about the situation of culture today. We probably need to shatter more walls, as well as certain established dynamics, in order to propose new practices.









ASUNCIÓN MOLINOS GORDO
El Matam El Mish-Masry [El restaurante no-egipcio]

Guzmán, Aranda de Duero, Burgos, 1979
Vive y trabaja entre El Cairo, Egipto,
y Guzmán

Se licenció en Bellas Artes en la Universidad Complutense de Madrid en 2003; en 2006 realizó un máster en Teoría y Práctica del Arte Contemporáneo en la misma universidad, y actualmente estudia Antropología Social y Cultural en la UNED. Su obra se ha exhibido en España, el Reino Unido y Egipto en espacios como La Casa Encendida y La Fábrica, Madrid; el Museo Patio Herrero, Valladolid; el Centro de Arte Caja de Burgos (CAB), Burgos; Arnolfini Art Centre, Bristol, y The Townhouse Gallery, El Cairo.

Su producción se centra en las implicaciones socioculturales de la comida y la agricultura. Utiliza la fotografía, el vídeo, las instalaciones y otros medios para explorar la esfera rural y los problemas del campesinado desde una perspectiva transnacional.

Según sus propias palabras: "Mi obra gira en torno a los cambios sociales y culturales que se están produciendo actualmente en el contexto rural, con la mirada siempre puesta en aquello que estamos dejando atrás en nuestro avance precipitado hacia el progreso".

*Guzmán, Aranda de Duero, Burgos, 1979
Lives and works in El Cairo, Egipto, and
Guzmán, Spain*

She obtained her B.F.A. from the Universidad Complutense de Madrid in 2003. In 2006, she received a Master in Contemporary Art Theory and Practice from the same University and she is currently studying Social and Cultural Anthropology through the National University (UNED). Her work has been shown in Spain, UK and Egypt at venues including La Casa Encendida, Museo Patio Herrero, CAB, La Fábrica, The Townhouse Gallery and ARNOLFINI Art Centre.

Molinos' work focus on food and agriculture socio-cultural implications; she employs photography, video, installation and other media to explore the rural sphere and issues of peasantry from a transnational approach.

In her own words "My practice is centred around the social and cultural changes that are taking place nowadays within the rural context, always looking at what we are leaving behind in the rush of progress".

Proyecto:

El Matam El Mish-Masry [El restaurante no-egipcio], 2012
Acción colaborativa

Este proyecto es una instalación que, especialmente diseñada para el entorno, adopta la forma de un pequeño restaurante local en Ard El-Lewa, uno de los *ashwaiyat* (barrios no oficiales construidos en terrenos agrícolas) de la periferia de El Cairo. El proyecto pretende ser un instrumento de análisis crítico común que ayude a entender las razones del cada vez más difícil acceso de los egipcios a los alimentos y aborda cuestiones relacionadas con las políticas de exportación e importación, además de valorar los efectos secundarios del crecimiento incontrolado de áreas suburbanas levantadas en suelo agrícola.

Project:

El Matam El Mish-Masry [The Non-Egyptian Restaurant], 2012
Collaborative action

This project is an installation that has been specially designed for this setting. It adopts the form of a small local restaurant in Ard El Lewa, one of the *ashwaiyat* (unofficial neighbourhoods built on farmland) on the outskirts of Cairo. The project aims to serve as an instrument of common critical analysis. In addition to shedding light on the reasons why Egyptians find it increasingly difficult to obtain food, it also explores issues associated with export and import policies and assesses the repercussions of the uncontrolled urban sprawl of suburbs into what was once farmland.

El Matam El Mish-Masry
[El restaurante no-egipcio]
— Bruce W. Ferguson

Hay una obra hoy muy conocida del artista británico Jeremy Deller basada en una anécdota que aparecía en *Shakey*, la primera biografía de Neil Young, según la cual, siempre que el músico y su mánager se enfrentaban a una decisión importante, se preguntaban: “¿Qué haría Bob Dylan?”. Cuando, tiempo después, el mánager se convirtió en el agente de Dylan, éste, en un momento de indecisión, le preguntó: “¿Qué haría Neil Young?”. La oscilación de la encarnación imaginativa de un artista en el otro tiene sentido en sí misma. Sin embargo, la idea de que esta pregunta sobre la influencia mutua se convirtiera en un cartel de Deller con letras en negrita que se ofrecía gratuitamente en una feria de arte, si bien resulta ingeniosa y versátil, se aparta deliberadamente del ámbito del arte para intentar ingresar en un mundo más extenso, el de la música pop y sus aficionados.

Más adecuada y de constante formulación por parte de los artistas es la pregunta: “¿Qué haría Marcel Duchamp?”; o: “¿Qué haría Joseph Beuys?”; o: “¿Qué haría el artista más importante para mí?”. Preguntas más apropiadas porque el arte no se encuadra de hecho en el marco más amplio de la cultura pop, a pesar de algunos intentos francamente ridículos de aparentar lo contrario. Tal vez sea más probable que el arte y su mundo formen parte de “la cultura promocional”, un término introducido por John Fekete y cuya importancia ha sido confirmada de nuevo recientemente nada menos que por Noam Chomsky, que mostró estadísticas de que las “relaciones públicas”, en todas sus formas, incluida por supuesto la política, representan en torno a un diecisiete por ciento de la economía estadounidense. Pero

El Matam El Mish-Masry
[The Non-Egyptian Restaurant]
— Bruce W. Ferguson

There is a now renowned artwork by British artist Jeremy Deller based on a story in Neil Young's first biography Shakey, in which his manager and he, when faced with a major decision would always ask themselves "What would Bob Dylan do?" Later when the manager, in due course manages Dylan, in a moment of indecision, Dylan asks him, "What would Neil Young do?" The oscillation of an imaginative incarnation from one artist to another makes sense. The idea that this question of mutual influence became a bold faced poster by Deller offered free in an art fair is smart and protean, but turns deliberately away from the art world to try to appropriate the broader world of pop music and its fans.

A more appropriate question that artists ask themselves all the time is "What would Marcel Duchamp do?" Or, "What would Joseph Beuys do?" Or, "what would the artist most important to me do?" These are more appropriate questions because art is actually not a part of the broader pop culture despite some seriously ludicrous attempts to make it seem so. It may be more likely that art and its world are part of "the promotional culture," a term introduced by John Fekete, and confirmed again recently in its importance by no less than Noam Chomsky who showed statistics that "public relations" in all of its forms, including politics of course, represents about 17% of the American economy. But promotional culture refers to the way in which ideas and effects are sold and are not necessarily an index of a popular, imaginative, reception.

la cultura promocional se refiere a la manera en que las ideas y los efectos se venden, sin que ello sea necesariamente indicativo de una acogida imaginativa y popular.

Creo que Asunción Molinos Gordo parte de una idea cercana a la “escultura social” y, por tanto, a la pregunta sobre Beuys. Si algo se puede decir de Beuys—figura representativa de tantos y tan diversos aspectos, positivos y negativos, para tanta gente—, es que es el artista más reciente de talla icónica que creyó no sólo que el arte es un proceso, sino también que puede adoptar simultáneamente rasgos morales y estéticos, y que tiene cierta finalidad política por su capacidad para modificar la conciencia. En resumen, que el arte también puede ser educativo, ámbito en el que los famosos diagramas de tiza sobre una pizarra creados por Beuys se erigen como ejemplos legendarios de esa referencia a las aulas y al discurso. Y, por supuesto, Beuys entendía que las reflexiones de la ciencia generaban una falsa comprensión de la naturaleza, lo que equivale a decir que las metodologías reduccionistas de la ciencia producían una fe en el control de la naturaleza que era tan injustificada como peligrosa, lo que despertaba en él una respuesta profundamente crítica.

En su obra reciente, Asunción Molinos Gordo se ha concentrado en la agricultura—y, por tanto, en la comida— no sólo como una parte importante e ignorada de la economía posmoderna, sino también como un reflejo de la “seguridad” nacional. La artista, que trabaja en España y en Egipto, ha creado piezas que plantean de forma incisiva la cuestión del respaldo a una visión ecológica y holística de las economías en la que tengan cabida, e incluso se fomenten, los alimentos autóctonos. En otras palabras: le interesa tanto el sustento de la tierra como el de los pueblos. En numerosos discursos, y en el ámbito

Asunción Molinos Gordo begins I think with something like the question of “social sculpture” and thus the Beuys question. If Beuys was nothing else (and he is many things to many people, both positive and negative), he was the most recent artist of iconic stature to not only believe that art is a process but that also that it can embody both moral and aesthetic traits simultaneously and that it has a soft political agenda by nature of the possibility of changing consciousness. In short, art can also be educational, and his famous chalk on blackboard diagrams are the legendary objects of that reference to schoolrooms and discourse. And of course Beuys understood that the reflections of science produced a false understanding of nature; which is to say that science’s reductionist methodologies produced a belief in the control of nature that was misplaced and dangerous, of which he was highly critical.

In her recent work, Asunción Molinos Gordo has concentrated on agriculture, and thus food, as a significant and overlooked part of not just a postmodern economy but as a reflection of national “security”. Working in both Spain and Egypt, she has produced artworks that portray poignantly the question of support for an ecological and holistic understanding of economies to include and even emphasize indigenous foods. In other words, she is interested in the sustenance of both soils and peoples. In most discourses, and in the academy and politics in general “security” has been narrowly reduced to weapons, arms control and military might. The paranoia and dread of national bodies are discussed in terms of weaponry and preparedness for war; narratives actually of “insecurity” and fear, posed in a kind of Orwellian way as their opposite.

académico y político en general, la “seguridad” se ha restringido a las armas, el control armamentístico y el poderío militar. La paranoia y el terror de los organismos nacionales se analizan en términos de dotación armamentística y preparación para la guerra, manifestaciones, de hecho, de la “inseguridad” y del miedo presentados como lo opuesto en una especie de maniobra orwelliana.

En lugar de esto, Molinos plantea la noción de seguridad dentro de los límites, las potencialidades y las capacidades de los pueblos que cultivan alimentos y proporcionan seguridad frente a la escasez, la enfermedad, la pobreza y la suciedad. Mientras que las naciones se embarcan en un proceso que convierte lo que antaño eran ricas tierras agrícolas en centros urbanos para hacer realidad las fantasías de los economistas, Molinos presenta ejemplos y pruebas de formas de resistencia y nuevas posibilidades.

Con *El Matam El Mish-Masry* [El restaurante no egipcio], abre un “restaurante” que, en la práctica, es un escáner, una especie de resonancia magnética del cuerpo agrícola, una visualización de los ingredientes existentes en el suelo y de la economía que subyace en el terreno bajo las colillas de los cigarrillos, el chicle y otros desechos de los asentamientos de viviendas no oficiales que componen buena parte de El Cairo. Y no debemos olvidar que su restaurante es *no* egipcio en la misma medida en que formula una interrogación sobre lo que se ha olvidado y lo que se ha encontrado. Sus métodos, sin embargo, tienen mucho que ver con la egiptología, pues se basan en la misma metodología y utilizan las mismas herramientas del arqueólogo: la excavación y la conservación.

En 1996, la Cumbre Mundial sobre la Alimentación definió la “seguridad alimentaria” como aquella que “existe cuando todas

Molinos instead offers the notion of security within the limits and strengths and skills of peoples who grow edible foods and provide security from scarcity, disease, poverty and filth. As nations embrace the move from formerly rich agricultural lands to urban centers to fulfill economist’s fantasies, Molinos instead offers instances and proof of resistances and new possibilities.

In El Matam El Mish-Masry [The Non-Egyptian Restaurant], she is opening a “restaurant” which, in effect, is a scanning machine, a kind of MRI of the agricultural body; a visualizing of the ingredients in the soil and the economy that lie in the territory beneath the cigarette butts and chewing gum and other debris of the informal housing settlements which make up so much of Cairo. And one mustn’t forget that her restaurant is NOT Egyptian as much as it is an interrogation of what is forgotten as well as found. Her methods have much to do with Egyptology however, being those methods and tools of archeology; excavation and conservation.

In 1996, The World Food Summit defined “food security” as “existing when all people at all times have access to sufficient, safe, nutritious food to maintain a healthy and active life.” More than war, health problems are actually an increasing threat overlooked by national interests. Food Security involves sufficient quantities of food on a consistent basis, sufficient resources to obtain a nutritious diet, and adequate water and sanitation. Obviously, sustainability, whatever that means in each local condition, is paramount. But, Molinos Gordo, as she showed in her Untitled 3 (WAM) World Agricultural Museum in Cairo two years ago, is a believer and advocate that there is enough food in the

las personas tienen acceso permanente a alimentos suficientes, seguros y nutritivos que les permitan mantener una vida activa y saludable”. Los problemas sanitarios son, de hecho, más que la guerra, una amenaza creciente, aunque habitualmente obviada por los intereses nacionales. La seguridad alimentaria exige contar con una cantidad suficiente de alimentos de manera ininterrumpida, con recursos que basten para garantizar una dieta nutritiva, agua potable y un nivel adecuado de higiene. Obviamente, la sostenibilidad, se entienda como se entienda en cada entorno local, es esencial. Pero Molinos Gordo, como demostró en su obra *Untitled 3 (WAM) World Agricultural Museum* –presentada en El Cairo hace dos años–, cree y defiende que habría suficiente comida en el mundo si se distribuyera de manera equitativa, y que una voluntad política firme podría satisfacer las futuras necesidades de alimentos.

Su restaurante, no exento de ironía, comienza con una oferta de cocina global como la que se encuentra en los hoteles internacionales de El Cairo, para evolucionar a lo largo de las semanas siguientes hacia una investigación cada vez más sofisticada y laboriosa de las dietas cotidianas ligadas a las economías del vecindario, con el fin de llegar a un tipo de gastronomía producido por la búsqueda arqueológica en las áreas próximas. El restaurante, como máquina de lectura y visualización, revelará como resultado un rico pasado agrícola que ha sido abrasado y agostado hasta resultar irreconocible. La artista excavará el presente en busca del pasado con el propósito de crear un futuro. Más que una metáfora, esta discursividad cotidiana podría servir para generar un reconocimiento de las condiciones de la economía de la salud y el bienestar del público al que va dirigida. De esta forma, para Molinos, la pregunta ha pasado a ser: “¿Qué haría cualquiera?”.

world if distributed equitably and that future food needs can be met by thoughtful political will.

Her restaurant, ironic as it is, will begin with a global meal offering like those in international hotels in Cairo and move through the weeks to a more and more sophisticated, but labor intensive, investigation of the quotidian diets found in neighborhood economies to a kind of gastronomy produced by the archeological search of the neighborhood. The restaurant, as a reading and visualizing machine, will radiate out eventually to a rich past that has been scorched and parched beyond agricultural recognition. She will excavate the present for the past in order to produce a future. More than metaphor, this daily discursivity could serve to produce recognition of the conditions of the economy of health and welfare of the audience to whom it is directed. Her question has become “What would anyone do?”



El Matam El Mish-Masry [El restaurante no-egipcio], 2012
Fotografía sobre aluminio / Digital photo print
140 x 93 cm



أهلاً وسهلاً *
 الطعم اللذيض مصري



El Matam El Mish-Masry
 (El restaurante no-egipcio)

SEMANA 1: Comida que Egipto produce para exportar al mercado internacional.
Plato: Lubina al horno sobre una cama de patatas royal jersey, aderezadas con cebollinos tiernos y guarnición de judías verdes con zanahoria al vapor, acompañada de tomates y pimientos dulces en ensalada.
 Todas las verduras y hortalizas son de cultivo ecológico.

أهلاً وسهلاً *
 الطعم اللذيض مصري



El Matam El Mish-Masry
 (El restaurante no-egipcio)

SEMANA 2: Comida que Egipto dispone para el consumo doméstico.
Plato: Khosary, dieta base de la mayoría de los egipcios, consiste en una mezcla de pasta, hecha con trigo importado de baja y media calidad, arroz, lentejas, garbanzos, cebolla frita y salsa de tomate picante. Una gran mayoría de las legumbres y hortalizas que se cultivan en el país para abastecer el mercado interno se riegan con aguas residuales y son cubiertas con pesticidas y fertilizantes carentes de toda regulación. A menudo, las indicaciones de uso de estos productos que han inundado el mercado están en idiomas extranjeros que los usuarios no pueden leer.

أهلاً وسهلاً*
 الطعم اللذيذ مش مصري
 * * * * *



El Matam El Mish-Masry
 (El restaurante no-egipcio)

SEMANA 3: Los ingredientes fueron “cosechados” del suelo, en las calles y plazas del barrio construido sobre tierras agrícolas.
Plato: Berenjena en descomposición, chapa de refresco, bolsa de plástico, cigarrillos, chicles, pieles de cebolla y cáscaras de naranja.

El Matam El Mish-Masry. Semana 3, 2012
 Impresión digital fotográfica / Digital photo print
 100 x 70 cm

أهلاً وسهلاً*
 الطعم اللذيذ مش مصري
 * * * * *



El Matam El Mish-Masry
 (El restaurante no-egipcio)

SEMANA 4: Excavación arqueológica en busca de restos del pasado agrícola del barrio.
Plato: Tierra fértil encontrada tras dos días de excavación después de haber extraído todo tipo de desechos, escombros, botellas y plásticos.

El Matam El Mish-Masry. Semana 4, 2012
 Impresión digital fotográfica / Digital photo print
 100 x 70 cm



GUILLERMO MORA
Penta Pack

Alcalá de Henares, Madrid, 1980
Vive y trabaja en Madrid

Se licenció en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid (UCM) en 2007, obteniendo el Primer Premio Nacional de Licenciatura. En el año 2006 recibe una beca de estudios en la School of the Art Institute of Chicago con el apoyo de la Fundación Bancaja. Gracias a la beca de Posgrado de la Fundación La Caixa cursa el Máster Oficial en Arte Contemporáneo de la Universidad Europea de Madrid en 2008/2009. Actualmente realiza la tesis doctoral en los departamentos de Pintura e Historia del Arte Contemporáneo de la UCM gracias a una Beca FPU concedida por el Ministerio de Educación de España.

Entre sus premios y becas cabe destacar la Beca de la Real Academia de España en Roma (2010-2011), la Ayuda a la Producción en Artes Plásticas de la Comunidad de Madrid, la Ayuda a la Promoción del Arte Contemporáneo Español concedida por el Ministerio de Cultura y la Mención de Honor en el X Premio de Arte ABC. Su obra ha sido expuesta en espacios como Matadero Madrid, La Casa Encendida, el Centro de Arte Joven de la Comunidad de Madrid (dentro del programa Circuitos de Artes Plásticas) o el Museo de Arte Contemporáneo Gas Natural Fenosa (MACUF). Así mismo, ha participado, con la Galería Formato Cómodo, en ferias de arte contemporáneo como ARCO (Madrid), MACO (México D. F.) y VOLTA (Basilea), y, con la galería Casa Triângulo, en Frieze London (Londres). Está representado por las galerías Formato Cómodo (Madrid), Extraspazio (Roma) y Casa Triângulo (São Paulo).

Alcalá de Henares, Madrid, 1980
Lives and works in Madrid

Mora graduated with a degree in Fine Art from the Complutense University of Madrid (UCM) in 2007, where he received the First National Prize for outstanding scholarship in his discipline. In 2006 he was awarded a scholarship to study at the School of the Art Institute of Chicago (USA) with the support of Fundación BANCAJA. A postgraduate grant from Fundación La Caixa enabled him to take a master's degree in Contemporary Art from the European University of Madrid (UEM) in 2008-09. Mora is currently working on his PhD dissertation in the departments of Painting and Contemporary Art History at UCM thanks to a Future University Educators Grant from the Spanish Ministry of Education.

He has received a number of awards and grants, including a scholarship from the Royal Academy of Spain in Rome (2010-2011), a Visual Arts Production Grant from the Regional Government of Madrid, a Grant for the Promotion of Contemporary Spanish Art awarded by the Spanish Ministry of Culture, and an honourable mention in the competition for the 10th ABC Art Award. His work has been exhibited at venues such as Matadero Madrid, La Casa Encendida, the Sala de Arte Joven (as part of the Circuitos programme) of the Regional Government of Madrid, and the Museo de Arte Contemporáneo Gas Natural Fenosa (MACUF), and he has participated in contemporary art fairs such as ARCO (Madrid), MACO (Mexico City) and VOLTA (Basel) with Galería Formato Cómodo and FRIEZE London with galería Casa Triângulo. He is represented by three galleries: Formato Cómodo (Madrid), Extraspazio (Rome) and Casa Triângulo (São Paulo).

Proyecto:

Penta Pack, 2012
250 kg de pintura acrílica sujetos por
gomas elásticas
Dimensiones variables (102 x 53 x 65 cm aprox.)

Project:

Penta Pack, 2012
250 kg of acrylic paint secured with
elastic bands
Dimensions variable (102 x 53 x 65 cm approx.)

Más, ahora, es menos

— Isabel Tejada Martín

De lo macro a lo micro. Guillermo Mora realiza en este proyecto una pintura que, en principio, se produce con una vocación expandida. Prepara este pintor madrileño grandes superficies de en torno a los veinte kilos de pintura —en la obra final que nos ocupa se han utilizado doscientos cincuenta kilos en total— que, una vez seca, dobla como una sábana hasta que se comprime; la pintura queda vencida en su mínima expresión material. El proceso de contención, durante el que Mora se bate físicamente con la materia, finaliza en teoría cuando unas gomas elásticas ayudan a contener el paquete; unos tirantes le auxilian en la contención de la masa en ese grado de doblez, evitando que se desboque hacia su estadio primigenio. La pintura, visiblemente hecha volumen, prescinde así del bastidor como contenedor tradicional y de la tela o la madera como soporte. No hay más sostén que la propia pintura. Son piezas maleables, en apariencia frágiles y de corta vida, pero no olvidemos que son plástico. Sobrevivirán a posibles cataclismos habitando escenarios distópicos.

Esta pintura sin soporte se transmuta por tanto en escultura... pero una escultura que se formula como un hatillo. El amontonamiento con el que se presentan proviene del imaginario que conlleva el fardo. “Nuestras maneras de almacenar someten al objeto a un sistema lógico y práctico”, pero —se pregunta Guillermo Mora— “¿qué sucede si estos sistemas se aplican al objeto de la pintura...?”. Que, en este apilamiento, las piezas rechazan la estructura lógica que tan buenos resultados da con la forma paralelepípeda de los ladrillos, creando tensiones con el espacio ajenas a las decisiones del autor. Dependien

Now More Is Less

— Isabel Tejada Martín

From macro to micro. In this project Guillermo Mora practises a kind of painting which, in theory, has much grander ambitions. This Madrid-based painter prepares large surfaces of around 20 kilos of paint—for the final work discussed here a total of 250 kilos was used—and, once dried, folds them up like sheets until they are compressed and the paint is conquered, reduced to its minimal material expression. The containment process, during which Mora physically wrestles with the material, is supposedly finished once the rubber bands that help constrain the package are in place, bonds that facilitate his efforts to keep the bulky mass in that folded-up state and prevent it from bouncing back to its original shape. The painting, visibly transformed into volume, thus dispenses with the stretcher as its traditional container and with the canvas or panel as its support. The only support is the paint itself. These pieces are malleable, seemingly fragile and short-lived, but we must not forget that they are plastic. They would be able to survive potential cataclysms by inhabiting dystopian settings.

This support-less painting is therefore transmuted into sculpture... but a sculpture that adopts the form of a bundle. The jumble we see comes from the imagery typically associated with bales. “Our forms of storage force the object to submit to a logical, practical system,” but Guillermo Mora wonders, “What would happen if these systems were applied to the pictorial object?” In this stacking process, the pieces reject the logical structure that has proven so effective with the parallelepiped brick shape, creating tensions with the space that have nothing to do with the author’s

del paso del tiempo y de las condiciones cambiantes de temperatura y humedad, reventando por las costuras los —en esta ocasión— impertinentes dispositivos de conservación preventiva. Los museos y los centros de arte parecen no haber aprendido la lección de los años setenta e, inercialmente, siguen concibiendo que lo que reciben es una obra terminada y no un trabajo cuyo proceso de producción incluye sus transformaciones y, por qué no, su muerte. El azar no parece incluirse dentro de estos protocolos de conservación, intentando minimizar hasta el grado cero su acción potencial. Como en las piezas de fieltro de Robert Morris, el material se adapta al espacio... pero en este caso también entra en juego el tiempo.

La experiencia con una obra viva, cambiando per se, quizás se inició para Guillermo Mora en su exposición individual en El Campello: en *Tú la llevas* (2009), pequeñas piezas de apariencia minimalizadora presentaban grandes cantidades de óleo sin secar protegidas por una capa fina de plástico transparente. El óleo seguía fluido y en movimiento, y aún lo haría si la obra no se hubiera rajado y secado. En *Subir para bajar* (Matadero, 2011), la precaria estructura se vio afectada por la ley de la gravedad: formada por restos del estudio, se derrumbó en una caída que Mora no entiende como fracaso, sino como parte intrínseca de la obra. Estos errores de cálculo, o los accidentes, parecen abrir nuevos caminos: “A mí no me interesa la pieza como tal, sino su proceso orgánico”, reconoce el autor. De hecho, es común que recicle sus piezas incluso una vez han sido expuestas, que realice unas obras a partir de otras como si construyera un Frankenstein infinito.

Las fórmulas de presentación de estas obras se ofrecen también como una estrategia

decisions. They respond only to the passage of time and the variations in temperature and humidity levels, causing the preventive conservation devices—impertinent in this case—to burst at the seams. Apparently, museums and art centres did not learn the lesson of the 1970s; clinging to inertia, they still believe that what enters their doors is a finished work of art rather than a project whose production process includes its transformations and perhaps even its death. It seems that there is no room for chance in these conservation protocols, which attempt to minimise its potential action or, better yet, thwart it altogether. As with Robert Morris's felt pieces, the material must adapt to the space... but in this case time also comes into play.

This experience with artwork that is intrinsically alive and changing may have begun at Guillermo Mora's solo show at El Campello, with Tú la llevas [You've Got It] (2009), where small, apparently minimalising pieces featured massive amounts of wet oil paint protected by a thin layer of transparent plastic. The oils were still runny and in motion, and they would still be moving today if the work hadn't cracked and dried out. At Matadero, the precarious structure made out of discarded studio elements, Subir para bajar [Going up to Come Down] (2011), succumbed to the law of gravity, collapsing in a fall that Mora did not see as a failure but as an intrinsic part of the work. These errors in calculation or accidents seem to open up new paths: “I'm not interested in the piece as such but in its organic process,” the artist freely admits. In fact, he often recycles his pieces even after they have been exhibited, using parts of old works to assemble new ones as if his mission was to create a never-ending Frankenstein.

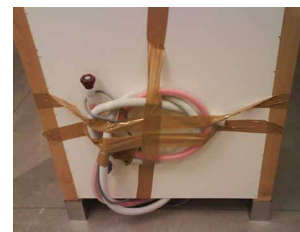
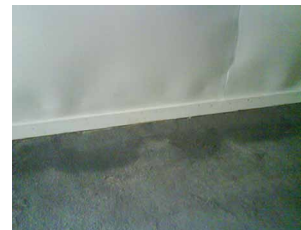
The formulas of presentation of these works also offer themselves as a counterstrategy

contra las maneras convencionales de consumir arte, sobre todo contra la frontalización de una pintura colgada casi siempre a la medida. Al colocarse en una esquina en el suelo, parecen objetos abandonados al tiempo que pueden pasar desapercibidos. Por ejemplo, cuando expuso una versión de este trabajo en Roma, cada uno de estos hatillos se enfrentaba, agazapado en un pequeño residuo espacial, a un muro inmenso. “No se ven, y eso me gusta”, dice Guillermo Mora; ni se “peanizan” ni se señalan artísticamente, aunque el contexto ya lo haga por se.

Hay algo de secreto en estos fardos que se encuentra en esencia en toda pintura: técnicamente resuelta por capas, unas cubren las anteriores, lo que, por poner un ejemplo muy conocido, acaban traicionando los tan comunes arrepentimientos velazqueños. Aunque el secreto que guardan tan sólidamente las obras de Guillermo Mora resulta menos misterioso: pintura, nada más que pintura.

against conventional ways of consuming art, particularly against the custom of displaying paintings frontally and almost always hung at mid-height. When placed in a corner on the floor, they look like abandoned objects and may even pass unnoticed. For example, when a version of this work was exhibited in Rome, each of these bundles was bud-dled like a bit of spatial detritus opposite an immense wall. “No one sees them, and I like that,” commented Guillermo Mora. They aren't put on pedestals or given artistic labels, although the context itself serves to identify them.

There is something secretive about these bales, which lurk at the heart of every painting: built up in layers, each coat of paint covers the ones beneath, and this—to use a famous example—ultimately betrays the presence of typical Velazquezian pentimenti. But the secret that Guillermo Mora's works guard so solidly is far less mysterious: paint, and nothing but paint.









TERESA SOLAR
Doble Mordido

Madrid, 1985
Vive y trabaja en Madrid

Es licenciada en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid y ha realizado el Máster en Arte Contemporáneo de la Universidad Europea de Madrid.

Recientemente ha obtenido una Beca CAM (Caja Mediterráneo) de Artes Plásticas, que le ha llevado a una incierta deriva audiovisual por tierras americanas, y ha expuesto individualmente en la galería Formato Cómodo y en el Centro de Arte Dos de Mayo.

Desde 2008 viene realizando una investigación plástica en torno al paisaje contemporáneo relacionándolo con el turismo y la industria cinematográfica.

Madrid, 1985
Lives and works in Madrid

Graduated with a degree in Fine Art from the Complutense University of Madrid and a master's degree in Contemporary Art from the European University of Madrid.

She recently received a production grant from the CAM which has allowed her to set out on a roving audiovisual adventure in the Americas to see where the current takes her, and she has held solo shows at Galería Formato Cómodo and the Centro de Arte Dos de Mayo.

Since 2008 she has been exploring the contemporary landscape in relation to the tourism and film industries.

Proyecto:

Doble Mordido, 2012
Planchas de plomo y cristales polarizadores
sobre diversos papeles

Project:

Doble Mordido, 2012
Plates of lead and polarising glass
filters on papers

Theatrum Lucifugus¹

— Carlos Fernández-Pello

El doble mordido es un nudo corredizo, en forma de ocho y medio, que sirve de tope para evitar que un cabo se escape de una polea. El nudo se traba cuando comienza la segunda pasada, cuando repite su historia, como si fuese un sistema dialéctico a medio hacer, y en el camino deja un asa corrediza que sirve para tirar del cabo si éste se encaja en un pasador. La imagen fotográfica podría anudarse de manera similar en la memoria, produciendo pliegues en la historia —“un ahora en el pasado” con un “esto era ahora aquí”²—, que hacen las veces de asideros para desatrararla de las garruchas del tiempo, anunciando la muerte al mismo tiempo que la sobrevive.

Corrían los años treinta cuando Harold Edgerton, inventor del estrobo y padre de la fotografía ultrarrápida, invitó al joven zoólogo Donald R. Griffin a su laboratorio para fotografiar a sus murciélagos en pleno vuelo. Después de varios intentos fallidos, el profesor Edgerton ideó un dispositivo de obturación que consistía en un haz de luz dirigido a una célula fotoeléctrica, que a su vez estaba conectada a un relé, todo ello dentro de un pequeño habitáculo de metro y medio de diámetro. De esta manera, sólo había que esperar a que el pequeño quiróptero interrumpiera la trayectoria del haz de luz, haciendo saltar el intenso flash a 1/100.000 de segundo³. Las fotografías resultantes demostraron el parecido entre el vuelo de los murciélagos y las aves, y, más importante, transformaron la sombra borrosa y amenazante de las noches de verano en la imagen nítida y entrañable de una rata voladora.

Años más tarde, guiado por los informes de campo del antropólogo Bernard Maston y

Theatrum Lucifugus¹

— Carlos Fernández-Pello

The double bight is a slip knot, in the form of a double figure eight, which is used as a stopper knot to prevent the end escaping from a pulley. The knot is secured when the second turn begins, when it repeats its own history, as if it were an incomplete dialectical system, and in the process leaves a slip handle for pulling the end when it is tucked through a loop. A photographic image could be knotted in a similar way in the memory, producing folds in history—“a now-in-the-past” with a “this was now here”—which double as grips for releasing it from the sheaves of time, announcing death even as it escapes it.

In the 1930s Harold Edgerton, inventor of the stroboscope and father of ultra-high-speed photography, invited the young zoologist Donald R. Griffin to his laboratory to photograph his bats in full flight. After several failed attempts, Professor Edgerton invented a shutter device that directed a beam of light at a photoelectric cell connected to a relay, all inside a tiny compartment with a diameter of one and a half metres. This meant that they simply had to wait for the bat to interrupt the beam's path and thus trigger a multiframe at a rate of 1/100,000 per second.³ The resulting photographs revealed the similarity between the flights of bats and birds, but more importantly they transformed the blurred, menacing shadow of summer nights into a sharp and fascinating image of a flying rat.

Years later, guided by the field reports of the anthropologist Bernard Maston and armed with a Norris Foundation grant, the physicist D. R. Griffith set off in search of a rare tropical variant of the bat. Apparently, while studying the Dozo of the Tripsicum Plateau,

armado con una beca de la Fundación Norris, el físico D. R. Griffith se lanzó a la búsqueda de una rara variante tropical de murciélago. Por lo visto, mientras se encontraba estudiando a la etnia de los dozo en la llanura del Tripsicum, Maston había oído hablar a los nativos del *Deprong mori* o “diablo perforador”: un pequeño murciélago tropical que aparecía y desaparecía de las cabañas, como si pudiera atravesar sus techos de paja. Las notas de Maston nunca pasaron de la transcripción de historias populares, relegando al *Deprong mori* al olvido y la leyenda, pero empujaron a Griffith a formar una expedición en el verano de 1952.

Después de ocho meses de observación, y el avistamiento fortuito de un murciélago blanco volando a través de una higuera de Bengala, Griffith concluyó que el *Mori* era una rara variante del *Myotis lucifugus* común, y propuso lo que en aquel momento pareció una hipótesis descabellada: según él, el *Myotis* blanco había desarrollado un cono nasal que le permitía focalizar sus emisiones en un haz más concentrado y preciso que el de sus congéneres, en respuesta a la alta densidad de la flora del entorno selvático. Su frecuencia de emisión iría más allá del ultrasonido formando parte del espectro electromagnético, hasta el punto de que, cuando se acercase a determinados objetos, la frecuencia aumentaría exponencialmente, traspasando la barrera del ultravioleta a los rayos X y permitiendo al quiróptero volar a través de objetos sólidos. Para probar su teoría, y después de comprobar cómo el *Deprong mori* se zafaba de todas sus redes, Griffith ideó una trampa de coste estratosférico consistente en cinco paredes enormes de plomo de unos veinte centímetros de grosor, repletas de sensores sísmicos y dispuestas en forma radial en medio de la jungla.

En la madrugada del 18 de agosto de 1953, uno de los instrumentos indicó que había recibido

Maston had heard the natives speak of the Deprong Mori, or piercing devil: a small tropical bat that appeared and disappeared in the huts, as though it could pass right through their thatched roofs. Maston's notes never progressed beyond the mere transcription of a series of local tales, thus relegating the Deprong Mori to oblivion and legend, but they did encourage Griffith to mount an expedition in the summer of 1952.

After eight months of observation and the fortuitous sighting of a white bat flying directly through a banyan tree, Griffith concluded that the Mori was a rare variant of the Myotis lucifugus species, and proposed what at the time was a startling hypothesis: according to him, the white Myotis had developed elaborate nose leaves which allowed it to focus its orientation emissions into a more concentrated and precise beam than its fellow bats in response to the dense vegetation of its rainforest environment. Its emission frequency did not correspond to the typical sonic beam but formed part of the electromagnetic spectrum, which meant that when it approached certain objects its frequency increased exponentially, crossing the threshold from the extreme ultraviolet into the X-ray range, thereby allowing the bat to fly through solid objects. Griffith set about proving his theory, and after watching bat after bat fly through all his nets he devised a hugely expensive snaring device consisting of five enormous walls of 20-cm-thick solid lead, covered with seismic sensors and arranged like the spokes of a wheel in the middle of the jungle.

In the early hours of 18 August 1953, one of the sensors indicated that an impact had been received 3.5 metres above the forest floor. Unable to wait for dawn, Griffith and his assistants carried a portable X-ray

un impacto a tres metros y medio del suelo. Incapaces de esperar al alba, Griffith y sus asistentes cargaron con un visor de rayos X portátil a través de la jungla localizando el punto exacto que indicaban los sismógrafos en la oscuridad de la noche. Allí, congelado para siempre a quince centímetros de profundidad, pudieron ver al primer *Deprong mori* capturado por el hombre, en un bloque de plomo que todavía hoy puede verse en el Museo de Tecnología Jurásica de Culver City, California⁴.

En el *Destino de las imágenes*, Rancière plantea una diferencia fundamental entre el montaje dialéctico de la imagen, que “hace chocar las diferencias para revelar el orden de lo heterogéneo, y el montaje simbólico, que ensambla los elementos mediante la forma del misterio”. El misterio, dice, “es una pequeña máquina teatral que fabrica analogía y permite reconocer el pensamiento del poeta en los pies de la bailarina, el pliegue de una estola, la apertura de un abanico [...] una máquina de hacer común, no ya de oponer mundos sino de poner en escena, por las vías más imprevistas, una co-pertenencia”⁵. El cristal polarizador, el plomo fundido o la luz acumulada durante décadas en la superficie de un papel velado son detalles inadvertidos que dan carne a la convivencia de la fotografía con el teatro de su técnica y confunde la imagen con sus artificios. Los avances tecnológicos que Edgerton utilizó para capturar lo que escapaba al ojo humano recuperan en *Doble Mordido* la opacidad del bloque de Griffith. Son máquinas de misterio porque sirvieron para filtrar la luz atómica o para proteger las imágenes clasificadas de la radiación, pero también porque, al verse despojadas de su función técnica, no hablan ni sirven, sino que se rozan, tocan e introducen en el abismo de lo que es pero no está visible.

El trabajo de Solar Abboud nos prepara así para una representación teatral que nunca

viewer across the rainforest in the black of night to the exact spot indicated by the seismometers. There they found, at a depth of 15 cm, the first Deprong Mori ever trapped by man, eternally frozen in a solid mass of lead that can still be seen today at the Museum of Jurassic Technology in Culver City, California.⁴

In his Destiny of Images, Rancière addresses a fundamental difference between the dialectical montage of the image, which “juxtaposes differences to reveal the order of the heterogeneous, and the symbolic montage of the image, which assembles the elements mysteriously”. The mystery, he says, “is a little theatrical machine that fabricates analogy and allows us to recognise the poet’s thoughts in the feet of a dancer, the fold of a stole, a fan as it is opened [...] a machine that creates the common, that instead of confronting worlds uses the most unexpected means to present a co-belonging”.⁵ Polarising lenses, molten lead and the light accumulated over decades on the surface of exposed paper are all details that are overlooked and yet embody the coexistence of photography with the drama of its techniques and confuse the image with its artifices. In Doble Mordido [Double Bight], the technological advances that Edgerton used to capture that which escapes the human eye are as opaque as Griffith’s solid block. They are mystery machines because they were used to filter the blinding light of atomic bombs or protect the classified images of radiation, but also because, stripped of their technical function, they neither speak nor serve any purpose, instead jostling and rubbing up against each other deep in the abyss of what is but is not visible.

Thus, Solar Abboud’s work prepares us for a theatrical performance that never takes place because the stage sets have devoured and re-

llega porque sus decorados se han comido a la realidad que pretendían imitar, sustituyéndola. Nos recuerda que el público es la cuarta pared que envuelve a lo innombrable; que nuestra realidad como espectador es parte del *attrezzo* de lo inaprensible; que la representación no sucede en el escenario, sino a través de él como un nudo que vuelve sobre sí mismo. Se parece a la forma en la que la diosa egipcia Nut comba su cuerpo sobre el mundo, poblando el cielo nocturno de destellos que los hombres usarán después para darle forma a la oscuridad que no vemos; para darle sentido al cielo que no está. A la manera de una manta que hace suyo el calor de nuestro cuerpo, su obra nos recuerda que el arte sólo adquiere sentido cuando parecemos y somos parte de él, cuando nos afecta y absorbe las formas de nuestra experiencia. Por eso interrumpe la fotografía con su decorado científico, reúne en la imagen los materiales que la hacen posible y me incorpora al escribir estas líneas desde el vacío de una obra que ustedes tendrán ya ante sí pero que yo tengo que recordar sin haber visto.

placed the reality they purported to imitate. Her work reminds us that the audience is the fourth wall enclosing the unmentionable; that our reality as spectators is one of the props of the elusive; that representation does not occur on the stage but through it, like a knot that loops back on itself. It recalls the way in which the Egyptian goddess Nut arches her body over the world, dotting the night sky with flashes of light that men would later use to mould the darkness we do not see; to lend meaning to the sky that is not there. Like a blanket that appropriates the heat of our body, her work reminds us that art only becomes meaningful when we resemble and form part of it, when it affects us and absorbs the forms of our experience. This is why it interrupts photography with its scientific stage set, why it combines the materials that make it possible in the image, and why it lifts me up, as I write these lines, from the void of a work that you now see before you but which I must recall without ever having seen it.

1. *Lucifugus*, del lat.: “Que se fuga de la luz”.

2. Laura Mulvey, “El índice y lo misterioso: vida y muerte en la fotografía”, en *El tiempo expandido*, cat. PHotoEspaña 2010, Madrid, La Fábrica Editorial, 2010, p. 91.

3. Donald Griffin, “Mystery mammals of the twilight”, *National Geographic*, vol. xc, n.º 1, julio 1946, pp. 117-119.

4. Valentine Worth / Bernard Maston, *Donald R. Griffith and the Deprong Mori of the Tripiscum Plateau*, “Supplement to a Chain of Flowers”, Guide Leaflet, n.º 5, Los Angeles, The Museum of Jurassic Technology, 1964, pp. 2-6.

5. Jacques Rancière, *El destino de las imágenes*, Pontevedra, Nigrán, 2011, p. 74.

1. A Latin term meaning “that sbuns the light”.

2. MULVEY Laura, “El índice y lo misterioso: vida y muerte en la fotografía”, *El tiempo expandido*, PHotoEspaña 10, PheBooks, La Fábrica Editorial, Madrid, 2010, p.91. [Originally published as “The Index and the Uncanny: Life and Death in the Photograph”, Chapter Three in *Death 24 x a Second: Stillness and the Moving Image*, Reaktion Books Ltd., London, 2006.]

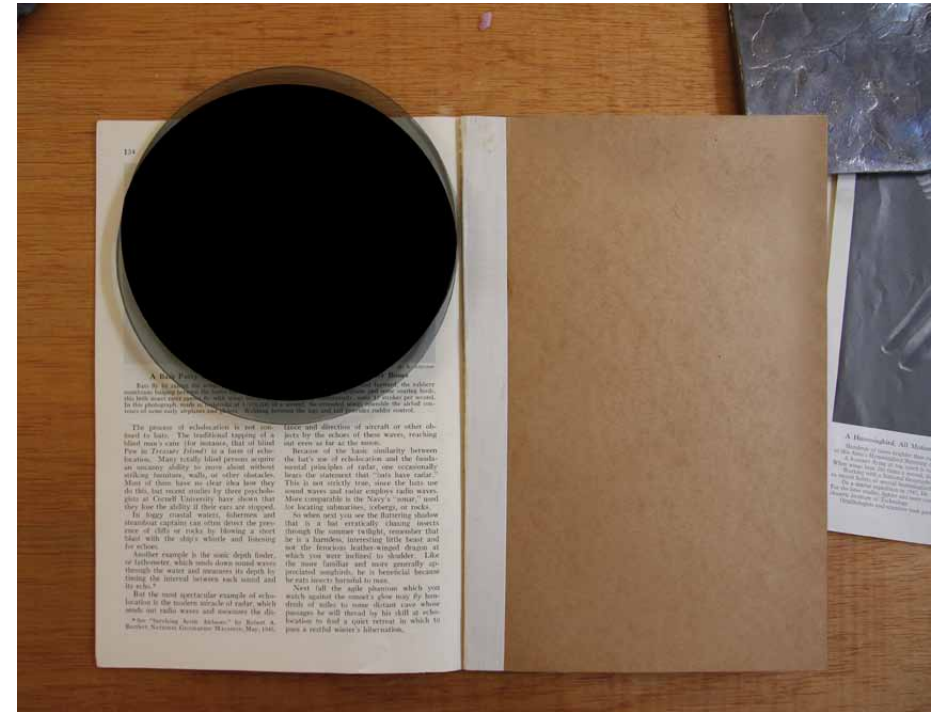
3. GRIFFIN Donald, “Mystery Mammals of the Twilight”, *National Geographic*, 1, vol. xc, July 1946, pp.117-119.

4. WORTH Valentine, Bernard Maston, Donald R. Griffith and the Deprong Mori of the Tripiscum Plateau, *Supplement to a Chain of Flowers*, Guide Leaflet No 5, Los Angeles, The Museum of Jurassic Technology, 1964, pp. 2-6.

5. RANCIÈRE Jacques, *El destino de las imágenes*, Nigrán, Pontevedra, 2011, p. 74. [Originally published as *Le Destin des Images*, translated into English as *The Destiny of Images*.]



Doble Mordido, 2012
Plomo sobre impresión C-Print / Lead on C-print



Doble Mordido, 2012
Cristales polarizadores sobre revista / Polarising glass filters on magazine



Doble Mordido, 2012
Impresión C-Print, técnica mixta / C-print, mixed media



Doble Mordido, 2012
Plomo sobre impresión C-Print / Lead on C-print



Doble Mordido, 2012
Cristales polarizadores sobre revista / Polarising glass filters on magazine



Doble Mordido, 2012
Plomo sobre impresión C-Print / Lead on C-print

JULIA SPÍNOLA

Frase (objeto)

Madrid, 1979
Vive y trabaja en Madrid

Ha presentado las exposiciones individuales *The Drum in the Mouth*, en 2012, e *Into the Point (Vibration)*, en 2011, ambas en la Galerie Tatjana Pieters, Gante, y también en 2011, la muestra *Oreja. Naufragio*, en diálogo con el artista Mauro Cerqueira, en la Galería Heinrich Ehrhardt, Madrid.

En los últimos años ha participado en las exposiciones colectivas *Visible, Móvil, Vidente*, Centro Párraga, Murcia (2012); *Antes que todo*, Centro de Arte Dos de Mayo, CA2M, Madrid (2011); *Teatro de Anatomía*, RMS El Espacio, Madrid (2011); *Change of Address*, Galerie Tatjana Pieters, Gante (2011); *Plano, peso, punto y medida*, comisariada por Mariano Mayer, Universidad Torcuato Di Tella, Buenos Aires (2011); *Trigger*, comisariada por Sofie van Loo, Galerie Tatjana Pieters, Gante (2008).

Igualmente, ha presentado su trabajo en contextos no expositivos como las revistas *Fluor* (2012) y *Script* (2009), y la plataforma audiovisual *JULIO* (2009), entre otros.

Madrid, 1979
Lives and works in Madrid

She has held individual exhibitions such as The Drum in the Mouth (2012) and Into the Point (Vibration) (2011) at Tatjana Pieters Galerie, Ghent, as well as Oreja. Naufragio (2011), a dialogue with the artist Mauro Cerqueira, at Galería Heinrich Ehrhardt, Madrid.

In recent years she has also participated in a number of group exhibitions: Visible, Móvil, Vidente, Centro Párraga, Murcia (2012); Antes que todo, Centro de Arte Dos de Mayo, CA2M, Madrid (2011); Teatro de Anatomía, RMS El Espacio, Madrid (2011); Change of Address, Tatjana Pieters Galerie, Ghent (2011); Plano, peso, punto y medida, curated by Mariano Mayer, Torcuato Di Tella University, Buenos Aires (2011); and Trigger, curated by Sofie van Loo, Tatjana Pieters Galerie, Ghent (2008).

She has also presented her work in several non-exhibition contexts, including the magazines Fluor (2012) and Script (2009) and the audiovisual platform JULIO (2009).

Proyecto:

Frase (objeto), 2012
Instalación
Dimensiones variables

Project:

Frase (objeto), 2012
Installation
Dimensions variable

Circular. Punto y caída

— Beatriz Herraez

Circular. Punto y caída son cinco dibujos realizados por Julia Spínola en el año 2011; un “estudio de los posibles movimientos que describe un objeto ligero mientras cae”.

A partir de un título que funciona a modo de partitura-descripción de la pieza, son muchas las asociaciones que se establecen con obras que responden a procesos de trabajo similares recogidos en la historia del arte reciente; desde el metro de hilo dejado caer por Duchamp, las tres “tiradas” de *3 Stoppages étalon* (1913-1914), hasta la acción repetida frente a la cámara por Richard Serra en *Hand Catching Lead* (1968), donde el protagonista intenta atrapar pedazos de metal (plomo) que, en la mayoría de las ocasiones, terminan deslizándose entre sus dedos. Referencias y citas a artistas que (también) “dejaron caer” —al azar o de forma repetitiva— materiales y objetos, cuando no su propio cuerpo “lanzado al vacío”; como el salto de Yves Klein o los intentos de vuelo de De Dominicis.

Obras en las que la intervención del cuerpo del autor, responsable del proceso, se visualiza ya desde el enunciado, o se presenta fragmentado en la imagen-documento como instrumento que ejecuta una acción. Operaciones donde el individuo es observador e intérprete de un proceso que afecta e interrumpe el medio que interviene, cuestionando el rigor del pensamiento científico, los métodos de análisis y observación a los que somete sus materiales de estudio, o el vocabulario empleado en sus formulaciones. Protocolos alternativos que, en la práctica de Spínola, responden al interés suscitado por los sistemas de relaciones que

Circular: Full Stop and Fall

— Beatriz Herraez

Circular. Punto y caída [*Circular: Full Stop and Fall*] is the title of a series of five drawings by Julia Spínola, created in 2011. It is a “study of the possible movements effected by a light object as it falls”.

This title, which operates as a music score-description of the piece, has numerous associations with works in recent art history that are based on similar methodologies, from the 1-metre lengths of thread dropped by Duchamp, entitled 3 Standard Stoppages (1913-14), to Richard Serra's repeated action in front of the camera in Hand Catching Lead (1968), where he tries over and over again to catch pieces of metal (lead), which more often than not slip through his fingers. References to and quotes by artists who (also) “dropped”—randomly or repeatedly—different materials and objects, or even “leapt into the void” themselves, like Yves Klein with his jump and De Dominicis with his attempts to fly.

Works in which in the intervention of the body of the artist, responsible for the process, is either immediately visualised in the title or presented in fragments in the image-document as an instrument executing an action. Operations in which the individual observes and performs a process that affects and interrupts the immediate environment, challenging the rigour of scientific thought, the methods of analysis and observation to which the scientist subjects his research materials, or the vocabulary he uses in his formulations. Alternative protocols which, in Spínola's practice, are a product of the interest sparked by the

se establecen entre fuerzas y movimientos —simultáneos, contradictorios, consecutivos u opuestos—, pero también por las tensiones generadas entre superficies y espacios ocupados, y aquellos que permanecen vacíos.

La “presencia de una ausencia formal”¹ analizada a partir de experiencias que se basan en hipótesis como “pensar en la oreja como pura forma que se vacía desde dentro me ayuda a encontrar el gesto con el que vaciar las formas en el papel, en una especie de movimiento de fuerzas opuestas” (*Oreja. Vaciamiento*, 2011), o “recoger el instante en que dos sensaciones materiales contradictorias ocurren al mismo tiempo, recorren el cuerpo y se encuentran en algún centro que ahora está en movimiento” (*Frase*, 2012). Tentativas que, en trabajos como *Frase (objeto)*, de 2012, incluirán los elementos empleados en su ejecución: un par de zapatos, calcetines, papeles de periódico, un cuchillo o un kiwi partido en dos. Los rastros de un paisaje de esculturas-frases elaborado a partir de las experiencias (limitadas) a las que la artista somete a quien lleva a cabo la acción. “El proyecto consiste en una serie de piezas de suelo, construidas como una concatenación rítmica de formas-objeto que se irán sucediendo de acuerdo a relaciones formales de repetición, parecido o sustitución.”

Acciones en las que Spínola modifica y altera el espacio en el que “sucede”, proporcionando modelos de “escritura imperfecta” —sobre suelo, papel o lienzo—. Ensayos —dibujos, *collages*, esculturas o vídeos— cuya lectura diferida permite aproximarse a lo que aconteció justamente a partir de aquello que falta, lo que está ausente —el responsable, ahora sólo intuido, de un texto— y los objetos empleados en la “actuación”. Proyectos que pueden ser descritos como una sucesión de conjeturas, suposiciones

systems of relationships that are established between forces and movements—simultaneous, contradictory, consecutive or opposing—but also by the tensions generated between occupied surfaces and spaces and those that remain empty.

The “presence of a formal absence” analysed through experiences rooted in hypotheses such as “conceiving the ear as a pure form that empties from the inside helps me to find the right gesture for emptying forms on paper, in a type of movement of opposing forces (...)” (Oreja. Vaciamiento [Ear: Emptying] 2011) or “capturing the instant in which two contradictory material sensations occur at the same time, travel through the body and meet at some point that is now in motion” (Frase [Phrase], 2012). Attempts which, in works like Frase (objeto) [Phrase (object)] (2012), include the elements used to make them: a pair of shoes, socks, pages from a newspaper, a knife or a kiwi split in half. The traces of a landscape of sculpture-phrases created out of (limited) experiences to which the artist subjects the one who performs the action: “The project consists of a series of pieces of flooring, constructed like a rhythmic chain of object-forms that succeed each other according to the formal relations of repetition, resemblance or replacement.”

Actions where Spínola modifies and alters the space in which they “happen”, offering models of “imperfect writing” on the floor, paper or canvas. Experiments—drawings, collages, sculptures or videos—whose deferred interpretation provides a glimpse of what happened precisely because of what is missing, what is absent—the person responsible now only intuited in a text—and the objects used in the “performance”. Projects that can be described as a string of specula-

y sospechas, también de interrupciones o accidentes, establecidos a partir de la distintas *comprobaciones* llevadas a cabo por la artista; desplazamientos, deslizamientos, repeticiones, sustituciones o intercambios, entre formas, figuras y gestos. Estructuras que modelan cada situación, a partir de las coreografías ideadas por la artista.

tions, suppositions and suspicions, and also of interruptions or accidents, established on the basis of the various verifications carried out by the artist; shifts, slips, repetitions, replacements and swaps between forms, figures and gestures. Structures that shape each situation based on choreographies devised by the artist.

1. “Vacío es, por su parte, resultado de una desocupación espacial, presencia de una ausencia formal. El vacío se hace, es un resultado, no existe a priori”; Jorge Oteiza, en Juan Daniel Fullaondo, *Oteiza y Chillida en la moderna historiografía del arte*, Bilbao, Editorial La Gran Enciclopedia Vasca, 1976.

1. “Meanwhile, emptiness is the result of a spatial de-occupation, the presence of a formal absence. Emptiness is created, it is a result, it doesn’t exist a priori.” Jorge Oteiza. Oteiza y Chillida en la moderna historiografía del arte. Juan Daniel Fullaondo. Editorial La Gran Enciclopedia Vasca. Bilbao, 1976.



Frase (objeto). VERTICAL HORIZONTAL, 2012
Instalación / Installation
Dimensiones variables / Dimensions variable







Frase (objeto). BOCA, 2012
Instalación / Installation
Dimensiones variables / Dimensions variable





Frase (objeto). LÍNEA, 2012
Instalación / Installation
Dimensiones variables / Dimensions variable



MARTÍN VITALITI

#17

Buenos Aires, 1978
Vive y trabaja en Barcelona

Estudia Bellas Artes en la Escuela Nacional Manuel Belgrano, Buenos Aires. Desde el año 2002 trabaja como director de arte e ilustrador publicitario para diversas agencias y productoras de publicidad.

En 2008 publica el libro *Líneas cinéticas* con Save As... Publications, Barcelona, que fue exhibido en *La noche de los libros mutantes*, Galería Rina Bouwen, Madrid. Junto a ésta, ha realizado, entre otras, las siguientes exposiciones: *Goffo*, NEXT. The Invitational Exhibition of Emerging Art 2010, Chicago; *Desdibujados*, Bellamatamátic, Matadero Madrid, Madrid; *Save As... Publications*, Centre de Documentació de la Panera, Lérida. En 2012 publica *Didascalias* y *Fondos*, dos números para completar una pequeña colección sobre elementos constituyentes del lenguaje del cómic.

Ha participado en diferentes muestras colectivas, como *22.07.10 > 18.09.10*, Galería Àngels Barcelona, 2010, o *ENTES*, Barcelona, 2009. En el año 2012 realizó en Barcelona una muestra individual en *etHALL*, galería con la que ha estado representado en la feria Room Art Fair, Madrid, 2011; *ArteSantander*, Santander, 2012; *Berliner Liste 2012*, Berlín, 2012; *JustMad*, Madrid, 2012, donde fue galardonado con el primer Premio de Dibujo Museo ABC.

En 2013 ha sido invitado a la VIII Biennial d'Art Leandre Cristòfol, Centre d'Art la Panera, Lérida, y este mismo año ha sido seleccionado en la convocatoria anual de creación artística Can Felipa, Barcelona. Actualmente prepara una exposición individual que se celebrará en el Museo ABC, Madrid.

Buenos Aires, 1978
Lives and works in Barcelona

He studied Fine Art at the Manuel Belgrano National School, Buenos Aires. He has lived in Barcelona since 2002, working as an art director and illustrator for various advertising agencies and production companies.

*In 2008 he published the book *Líneas cinéticas* with Save As... Publications, Barcelona, which has been exhibited at the following: *La noche de los libros mutantes* at Galería Rina Bowen in Madrid; *Goffo*, at *Neat: The Invitational Exhibition of Emerging Art 2010*, Chicago; *Desdibujados*, at *Bellamatamátic*, Matadero Madrid, Madrid; *Save As... Publications*, Centre de Documentació de la Panera, Lleida, and other events. In 2012 he published *Didascalias* y *Fondos*, completing a small collection on elements related to the language of comic books.*

*He has participated in various group shows such as *22.07.10 > 18.09.10* at Galería Àngels Barcelona in 2010, or *ENTES*, also in Barcelona, in 2009. He has held solo shows at the following: *etHALL*, Barcelona, 2012, the gallery which also represented him at the Room Art Fair in Madrid in 2011; *ArteSantander*, Santander, 2012; *Berliner Liste*, Berlin, 2012; and *JustMad*, Madrid, 2012, where he won the Museo ABC Drawing Award.*

He has been invited to participate in the 8th Leandre Cristòfol Art Biennial at the Centre d'art la Panera, Lleida, in 2013. He has been chosen to participate in the annual Can Felipa Art show in Barcelona in 2013. He is currently preparing a solo show for the Museo ABC in Madrid.

Proyecto:

#17, 2011–2012
Impresión digital sobre papel
200 x 200 cm

Project:

#17, 2011–2012
Digital print on paper
200 x 200 cm

Textos que ocurren

— Manuel Segade

Las obras de Martín Vitaliti operan en un régimen de representación aparentemente literal: a través de una combinación de prácticas simples y reiteradas, se apropia una anécdota narrativa tal y como es contada a través de los recursos gráficos del cómic para convertirla en real. En una de sus piezas, por ejemplo, Superman tira de la propia página en la que se inserta su cuerpo dibujado, sacando su movimiento de la viñeta y volviéndolo sobre la hoja misma.

El método tradicional para volcar la representación sobre lo real es el *trompe-l'œil*, que hace que lo pintado o esculpido como representación sean indistinguibles al ojo y parezcan una prolongación de lo que existe. Este recurso ficcional barroco puede ser leído como un añadido a lo real desde el imaginario, pero también como el indicio inquietante de una duda: la de que lo que no es *trompe-l'œil* pudiera acaso ser un engaño, pertenecer a otra modalidad perversa de la representación. Vitaliti se queda un paso atrás de esta opción conservadora y ocularcéntrica, que entiende lo imaginario como una trampa engañosa, para mantener una autonomía estratégica que detiene su radio de acción dentro de la textualidad propia del lenguaje del cómic por medio de una doble estrategia.

Por una parte, una serie de operaciones de análisis bien precisas le proporcionan esquemas formales también concretos; por otra, aplica éstos a unos materiales de origen que responden a un código lingüístico determinado. Los procesos de análisis con repercusiones formales se inscriben en el marco de una técnica artística que interviene por medio de la substracción —el recorte, la anulación, la

Texts that Happen

— Manuel Segade

The works of Martín Vitaliti (Buenos Aires, 1978) operate as an apparently literal form of representation: using a combination of simple, repeated practices, he appropriates a narrative anecdote exactly as it is told through comic-book graphics and turns it into something real. For example, in one of his pieces Superman pulls on the page that depicts his cartoon body, taking his actions outside the frame of the panel and transferring them on to the paper itself.

The traditional method of rendering representation more realistic is the trompe-l'œil, which makes the object painted or sculpted as a representation indistinguishable from reality to the eye, so that it seems like an extension of that which already exists. This Baroque fictional device can be interpreted as something that the human imagination adds to reality, but also as the disconcerting indication of a dilemma: What if the thing that isn't a trompe-l'œil is a deception? What if it is another perverse form of representation? Vitaliti stops just one step short of embracing this conservative, ocularcentric option that regards the imaginary as a devious trap, choosing instead to maintain a strategic autonomy that keeps his radius of action firmly within the textual sphere of comic-book language.

He achieves this by employing a dual strategy: on the one hand, a series of precise analyses provides him with a range of equally specific formal conceptions; and on the other, he applies these to various original materials that conform to a given linguistic code. Analytical processes with formal repercussions correspond to an ar-

desaparición— y la adición —la yuxtaposición, la superposición, la ocultación—; es decir, registros que se pueden adscribir a lo que se entiende como *collage*. Cuando el repertorio de posibilidades estilísticas del *collage* se aplica sobre un material de origen con un estilo bien codificado como el cómic, se produce un doble nudo, una sujeción paradójica a partir de dos fuerzas de tensión contraria. El significado se produce en la tensión de ese supuesto vacío entre dos marcos codificados que se señalan, se revelan, se enmarcan el uno al otro en un bucle tautológico, como un espejo tendido en medio de la representación.

#17 es una superficie cubierta de páginas de cómics fotocopiadas de las que han sido eliminadas la mayor parte de las viñetas, resultando hojas tan recortadas que lo primero que capta el ojo son las celdas, los restos rítmicos de su estructura narrativa. Desde su serie de libros de artista en los que aísla elementos del lenguaje del cómic, los procesos de trabajo de Martín Vitaliti evidencian el conocimiento de que si un cómic es legible es precisamente gracias a sus elementos paratextuales. El texto es el marco retórico necesario —parergon para Derrida—, el límite que da pie al trabajo con los elementos a los que sirve de cerco.

Junto a la permanencia de esos marcos, hay unas pocas viñetas descontextualizadas, donde personajes perdidos en medio de vacíos narrativos hablan precisamente sobre su desaparición. Estas apropiaciones, estos fragmentos salvados en el interior de sus marcos, cuentan un vacío que salta como un eco sobre el de las viñetas recortadas, estructuras que penden también de otros marcos, acotadas por sus visibles números de página.

El teórico de la literatura Gérard Genette definió como metalepsis este salto de una

tistic technique that involves subtraction—reduction, erasure, disappearance—and addition—juxtaposition, superimposition, concealment. In other words, registers that can be ascribed to what we call collage. When the collage's repertoire of stylistic possibilities is applied to an original material like the comic strip, with its own well-defined stylistic code, a dual nexus emerges, a paradoxical bond forged by two opposing forces. The meaning emerges in the tension of that supposed void between two coded frameworks that identify each other, reveal themselves and overlap in a tautological loop, like a mirror hung in the middle of the representation.

#17 is a surface covered with photocopied comic-book pages from which most of the illustrated panels have been removed, leaving such a meagre scattering of drawings that the eye is immediately drawn to the cells, the rhythmic remnants of the narrative structure. Ever since his series of artist's books in which he isolated elements of the comic-book language, Martín Vitaliti's methodologies have evidenced the fact that if comics are legible it is precisely thanks to their paratextual elements. Text is the necessary rhetorical frame —what Derrida called the “parergon”— the boundary that gives cause to the elements it encircles.

In addition to the permanence of those frames, a few of the comic panels have been decontextualised, and the characters lost in the midst of narrative voids speak of their own disappearance. These appropriations, these fragments secured inside their frames, give voice to a void that rebounds like an echo over the missing panels, structures which themselves hang from other frames, confined by their visible page numbers.

narrativa a otra, de un modo de representación al otro. El método metaléptico de Vitaliti hace que los efectos de significación del lenguaje se vuelvan reales dentro de su propio seno. El vacío en el que se encuentran los personajes ocurre, al mismo tiempo, como un vacío en sus páginas. #17 es una demostración de cómo el tejido de la representación, en un lenguaje discreto, incluye dentro de sí mismo su propio referente, sin necesidad de salir a lo real más que como una forma de comunicarlo como mensaje. Su artimaña revela una esperanza que es al mismo tiempo una rebelión en el seno del lenguaje: la constatación de que el medio, como forma de comunicación, es el mensaje; pero no como razón tecnológica, sino como demostración del poder que contiene en sí misma la representación.

The literary theorist Gérard Genette defined this leap from one narrative to another, from one form of representation to another, as metalepsis. The metaleptic method employed by Vitaliti means that the effects of signification in language become real at the very core. The void in which the characters find themselves simultaneously occurs as a gap in their pages. #17 demonstrates how the fabric of representation, cloaked in a discreet language, includes its own intrinsic reference, with no need to venture out into reality other than for the purpose of conveying it as a message. Vitaliti's trick reveals a hope that is simultaneously a rebellion at the very heart of language: the realisation that the medium, as a form of communication, is the message, not as a technological reason but as a demonstration of the fundamental and intrinsic power of representation.



#08, 2011
Collage
40 x 50 cm



#21/I, 2011
Collage
34 x 42,7 cm

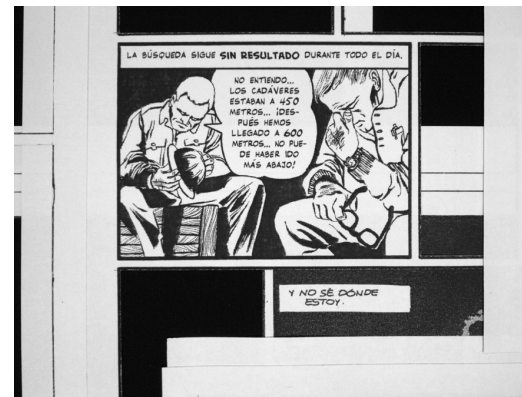
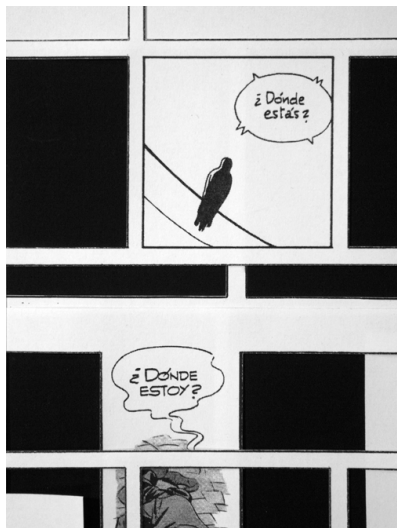


Líneas cinéticas, 2009
 Publicación / Publication
 15 x 21 cm, 56 pp.



#12, 2011-2012
 Impresión digital sobre papel / Digital print on paper
 200 x 200 cm





FUNDACIÓN ESPECIAL **CAJA MADRID**

Presidenta / Chairwoman
Carmen Cafranga Cavestany

Director General / Director
José Guirao Cabrera

EXPOSICIÓN / EXPOSITION

Comisario / Curator
Ignacio Cabrero

Artistas / Artists
Elena Alonso
Irene de Andrés
Manuel Eirís
Santiago Giralda
Juan López
Asunción Molinos Gordo
Guillermo Mora
Teresa Solar
Julia Spinola
Martín Vitaliti

Diseño y montaje / Design and assembly
Intervento

Seguros / Insurance
Mapfre

CATÁLOGO / CATALOGUE

Textos / Text
Ignacio Cabrero
Juan Canela
Manuel Eirís
Bruce W. Ferguson
Carlos Fernández-Pello
Beatriz Herraéz
Mariano Navarro
Roberto Salas
Alberto Sánchez Balmisa
Manuel Segade
Isabel Tejada Martín

Edición de textos en español
Antonia Castaño

Traducción / Translation
Polisemia

Fotografía / Photography
Marta Orozco (pp. 36-43)
Robert Stothard (pp. 112-113)

Diseño / Design
ferranElOtro Studio

Impresión / Printing
V.A. Impresores

Depósito legal / Legal deposit
M-1942-2013

Imagen de cubiertas / Cover Image
Guillermo Mora, *Penta Pack* (detalle / detail)

GENERACIÓN
2013

CAJA MADRID
CON EL
ARTE JOVEN

El jurado de Generación 2013 ha estado formado por / The
Generación 2013 jury was formed by:

João Fernandes

Subdirector de Conservación, Investigación y Difusión del
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid / Deputy
director of Conservation, Research and Dissemination at the
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

Javier Montes

Escritor y crítico de arte / Writer and art critic

Glòria Picazo

Directora del Centre d'Art la Panera, Lérida / Director of
the Centre d'Art la Panera, Lérida



GENERACIÓN
2013

CAJA MADRID
CON EL
ARTE JOVEN





GENERACIÓN
2015

CAJA MADRID
CON EL
ARTE JOVEN