

OCHO

JACOBO CASTELLANO | JAIME DE LA JARA | MIREN DOIZ

CUESTIONES

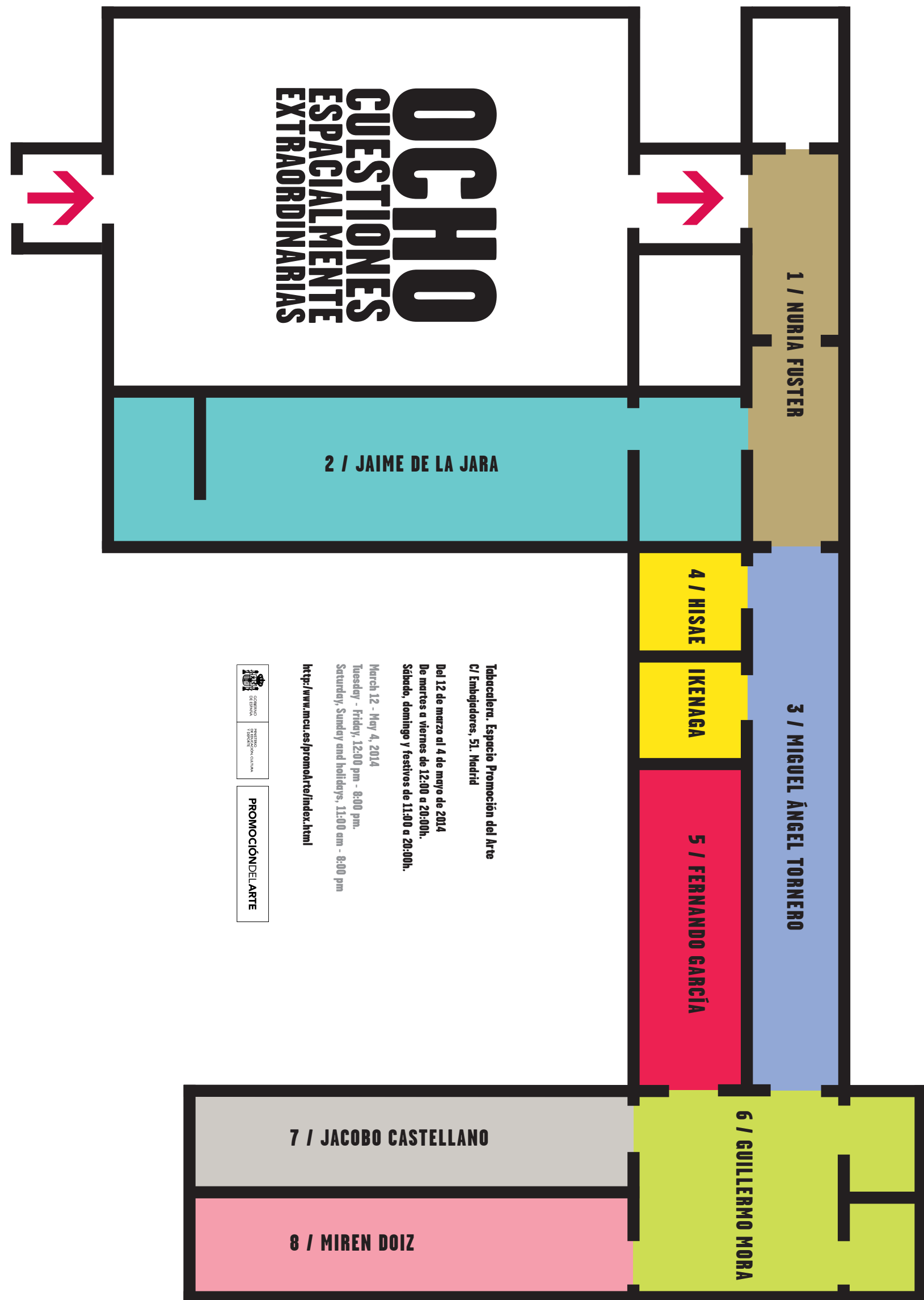
NURIA FUSTER | FERNANDO GARCÍA | HISAE IKENAGA

ESPACIALMENTE

GUILLERMO MORA | MIGUEL ÁNGEL TORNERO | 2014

EXTRAORDINARIAS

EIGHT EXTRAORDINARY SPATIAL QUESTIONS



Organiza

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte
Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales
y de Archivos y Bibliotecas
Subdirección General de Promoción de las Bellas Artes



Tabacalera. Espacio Promoción del Arte C/ Embajadores 51, Madrid

Del 12 de marzo al 4 de mayo de 2014
De martes a viernes de 12:00 a 20:00h.
Sábado, domingo y festivos de 11:00 a 20:00h.

March 12 - May 4, 2014
Tuesday - Friday, 12:00 pm - 8:00 pm.
Saturday, Sunday and holidays, 11:00 am - 8:00 pm

<http://www.mcu.es/promoArte/index.html>

Comisariado Virginia Torrente	Textos Virginia Torrente
Coordinación Mariflor Sanz	Diseño gráfico y maqueta Andres Mengs
Montaje expositivo Montajes Horche	Traducción al inglés Nancy E. Brown
Iluminación Intervento	Fotografías Pedro Albornoz
Transporte SGR Exposiciones	Impresión RotoMadrid
Seguro Axa Art	Comunicación Conchita Sánchez Paloma Ballesteros

Agradecimientos

Agradecemos a la Facultad de Bellas Artes UCM su colaboración y, especialmente, a los estudiantes que han trabajado como asistentes en el montaje de las piezas de la exposición: Edward Andrews | Mikel Escobales | Ana Díaz | Elena Feduchi | Gonzalo Fuentes | Blanca Gemma Fuerte | Lara Garazi | Ana Victoria González | Miguel González | Darya Kagadiy | Noelia Lecue | Mar Lorenzo | Lucía Marín | Miguel Marina | Gustavo Nieves | Jesús Crespo | Sheila Rodríguez | Álvaro Sánchez.

Jacobo Castellano (Jaén, 1976). www.jacobocastellano.com

Miren Doiz (Pamplona, 1980). www.mirendoiz.com

Nuria Fuster (Alcoi, Alicante, 1978). www.nuriafuster.blogspot.com

Fernando García (Madrid, 1975). www.fernandogarciagarcia.com

Hisae Ikenaga (México DF, 1977). www.hisaeikenaga.com

Jaime de la Jara (Madrid, 1972). www.jaimedelajara.com

Guillermo Mora (Alcalá de Henares, Madrid, 1980). www.guillermomora.com

Miguel Ángel Tornero (Baeza, Jaén, 1978). www.miguelangeltornero.net

OCHO CUESTIONES ESPACIALMENTE EXTRAORDINARIAS es una exposición organizada y producida por la Secretaría de Estado de Cultura del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, dentro del espacio de Tabacalera Promoción del Arte. Presenta el trabajo de ocho artistas cuya obra, de apariencia objetual dentro del campo escultórico expandido, se sitúa dentro de las corrientes artísticas contemporáneas internacionales.

Pertenecientes a una generación cuya obra comienza a darse a conocer a finales de los años noventa del siglo pasado, y que está en pleno desarrollo actualmente, sus obras adquieren un punto en común ya que, aún partiendo de ideas propias —e incluso de soportes diferentes, que incluyen fotografía y pintura— conjugan un interés por la memoria y desmemoria de los objetos domésticos y de los lugares arquitectónicos. Todas estas propuestas, incluso en su deconstrucción, buscan identidades escondidas, nuevas funciones, una mirada conceptual, o simplemente, el absurdo de lo material y cotidiano que nos rodea, desde puntos de vista absolutamente personales.

Este proyecto está especialmente concebido para ser presentado en el espacio de Tabacalera Promoción del Arte; un lugar que reúne unas características peculiares, tanto históricas como de construcción y edificación. Un lugar óptimo para ubicar en su interior las ocho intervenciones artísticas —site-specific— realizadas *in situ*, como viene siendo habitual en el trabajo de los artistas que se proponen para la exposición.

Queremos agradecer la participación de Jacobo Castellano, Miren Doiz, Nuria Fuster, Fernando García, Hisae Ikenaga, Jaime de la Jara, Guillermo Mora y Miguel Ángel Tornero, así como el entusiasmo de la comisaria Virginia Torrente, que les ha invitado a explorar este espacio extraordinario y cargado de memoria.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

Eight Extraordinary Spatial Questions

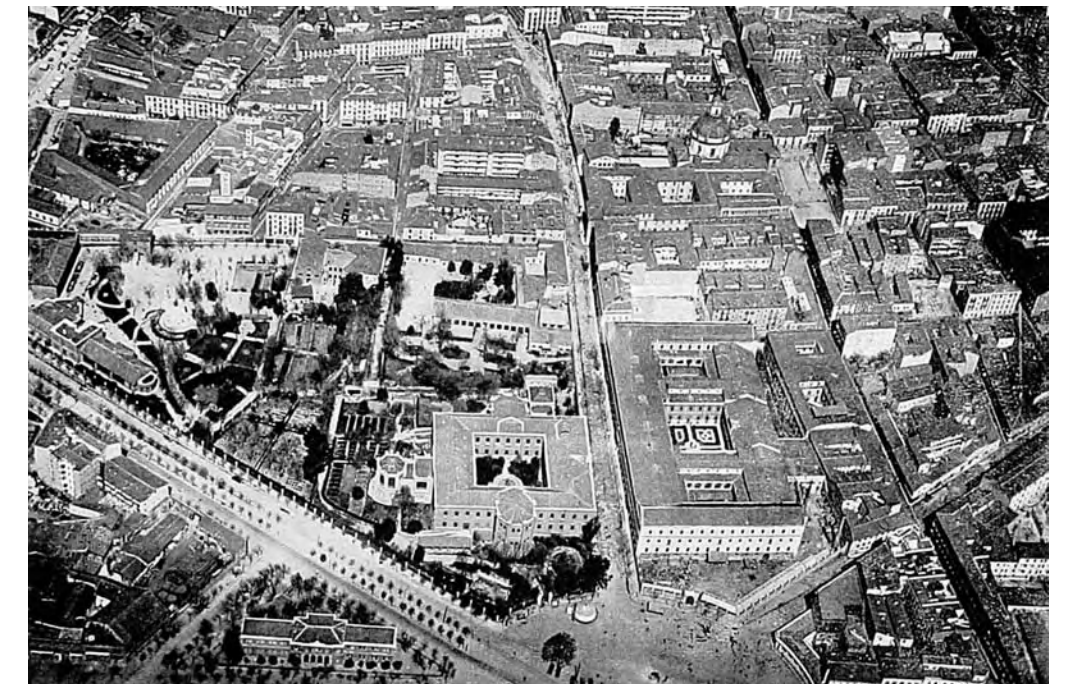
is an exhibition organized and produced by the State Secretariat of Culture, Ministry of Culture, Education and Sports, within the Tabacalera Art Promotion space. It presents the work of eight artists whose work, apparently objectual in the field of expanded sculpture, can be found within international contemporary art trends.

Belonging to a generation whose art work began to be known at the end of the 1990s, and is now in full development, their pieces take on a common point that, although starting from their own ideas —and in different media, which include photography and painting— blends an interest in memory and forgetfulness of domestic objects and architectural spaces. All of the proposals, even in their deconstruction, search for hidden identities, new functions, a conceptual eye, or simply the absurdity of the material and day-to-day that surround us, from completely personal points of view.

This project was conceived specifically to be presented in the Tabacalera Art Promotion space, a building with unique characteristics, as much historical as from its construction and location. It is an ideal place to house the eight artistic interventions —site-specific—done *in situ*, which has become the norm in the work of the artists presented in this exhibit.

We would like to thank the participation of Jacobo Castellano, Miren Doiz, Nuria Fuster, Fernando García, Hisae Ikenaga, Jaime de la Jara, Guillermo Mora and Miguel Ángel Tornero, as well as the enthusiasm of the curator, Virginia Torrente, who invited them to explore this extraordinary space, full of history.

Ministry of Culture, Education and Sports



Edificio Tabacalera junto a la Glorieta de Embajadores, Madrid 1929
TABACALERA BUILDING, NEXT TO THE EMBAJADORES ROUNDABOUT, MADRID, 1929



Tabacalera: un espacio extraordinario

Virginia Torrente

Esta exposición arranca en un lugar específico, el edificio de Tabacalera, que tiene una historia ligada a una economía y a un contexto político y social concreto. A día de hoy, y de manera temporal, es un lugar mixto donde la gestión institucional convive con la autogestión por parte de varios colectivos madrileños dando lugar a un caso único y especial. Esto provoca un lugar heterogéneo, de trabajo y exposición, de negociación del mismo espacio y de sus contenidos, que produce un potencial de interacción muy especial en este edificio aparentemente venido a menos. Donde lo menos visible también está presente, y es capaz de provocar múltiples y ricas estrategias de interpretación y representación con referencia a la antigua fábrica Tabacalera de la calle Embajadores, lo que nos permite establecer el foco en una estética que parte del contexto del propio inmueble.

Cada edificio cuenta con su propia fuerza arquitectónica, creando conflictos a solucionar por sus ocupantes, o consiguiendo éstos “doblegar” su carácter. O ni una cosa ni la contraria, sino un punto medio de adaptación. Esto se logra a través de estrategias, de las que el artista sabe mucho. Hablamos de las tensiones del proceso de creación, y del repensar los mecanismos de la representación para un lugar específico, a través de unos modos de trabajo singulares. Así, nos lanzamos a una aventura en la que este lugar puede ser “reprogramado” para servir como instrumento de inspiración a la labor de los artistas de esta exposición. Como parte viva del mismo proyecto. Como espacio activador del propio contenido de esta muestra, de las obras que, como resultado, ahora se presentan.

Los artistas participantes se caracterizan por trabajar de manera personal y particular. Cada uno, en su camino, ha ido marcando unas metas propias. Poco tienen en común. Pero sí algo. El riesgo de trabajar para un espacio con un marcado carácter, donde surgen dudas y preguntas a resolver, un riesgo aceptado y controlado que, como decía Clement Greenberg, consiste en “utilizar las características y métodos de disciplina para criticar a la misma disciplina, no para subvertirla o denostarla sino para afirmarla en sus competencias”. Es decir, no negar el lugar de la representación, ni pelearse con él, sino conseguir llegar más allá del mismo, a partir de ir fabricando una narrativa que lo transforme, que lo involucre, a partir del potencial del lugar y del pensamiento del artista, un trabajo mixto y en común con el espacio ocupado.

Tabacalera: An Extraordinary Space

Virginia Torrente

This exhibition begins in a specific space, the Tabacalera building, which has a history tied to a particular economy and a political and social context. And which today is a mixed space where institutional management cohabitates with the self-management of various independently organized Madrid groups. It is a unique and special situation. Temporary. This creates an incongruous place of work and exhibition, or a negotiation of the space itself and its contents, which produces a very special possibility of interaction in this apparently downtrodden building. Here the least visible is also present, and is capable of provoking abundant strategies of interpretation and representation in reference to the old Tabacalera factory on Calle Embajadores, which lets us place the focus on an aesthetic that starts with the context of the building itself.

Every building has its own architectural strength, creating conflicts to be resolved by its occupants or whose character is “defeated” by those occupants. Or neither one nor the other, but rather to find a middle ground of adaptation. This is accomplished using strategies, at which the artist is very adept. We speak of the tensions of the creative process, and of rethinking representational mechanisms for a specific space, using unique ways of working. Thus we embark on an adventure in which this place can be “reprogrammed” in order to be an inspirational instrument for the artists’ work in this exhibit. As a living part of the project. As an activating space of the show’s content, of the works that, consequently, are now presented.

Over the past few years, the participating artists have worked in personal and unique ways. Each one, following his or her own path, has marked personal objectives along the way. They have very little in common. But there is something. The risk of working for a space with a distinct character, where doubts and questions to be resolved arise, an accepted and controlled risk that, as Clement Greenberg said, consists in “the employment of characteristic methods of discipline to criticize the discipline, not to subvert or condemn it, but to confirm its capabilities.” Or rather, not to deny or fight the representational place, but to be able to go beyond it by creating a narrative that transforms it, that engages it, starting from the potential of the place and the artist’s thoughts, a work that both mixes and shares the occupied space.

Leer el espacio

Explorar el espacio a través de su singularidad y mediante técnicas artísticas es la labor encomendada a los ocho creadores presentes en esta exposición, una aventura a través de la cual el lugar resurge transformado, se difumina, o cobra mayor relevancia, según cada caso concreto. La preocupación formal de cada uno de ellos es resultado del repertorio que le interesa interpretar, donde el trabajo sigue una secuencia entre lo planeado previamente en el estudio y lo terminado in situ, y donde ambos procesos se hilvanan uno con el otro: revisión, funcionalidad, narratividad y percepción se mezclan en el resultado final de cada una de las ocho obras aquí presentes.

Así, cuando hablamos de un espacio dado, éste viene marcado no sólo por la arquitectura del lugar, sino también por el uso al que es destinado: doméstico, comercial, industrial, etc. . . Cada lugar puede escapar del destino para el que ha sido concebido, subrayando o diluyendo sus propiedades originales, originándose fenómenos intencionados ajenos al mismo, pero que suceden dentro del mismo. Estas correcciones, en el caso de espacios de uso cotidiano, pueden venir acompañadas por mutaciones en el mobiliario habitual. Pequeños cambios son muy capaces de transfigurar el concepto original, el uso que damos por concebido, sin apenas darnos cuenta. La reconfiguración de estos objetos y muebles de uso doméstico, en una gama que va de lo más literal a lo más sutil o lo casi invisible, es lo que nos permite encontrarnos con un nuevo hábitat, provocado por un concepto artístico en el caso que nos atañe.

Y volvemos aquí a hablar del lugar, con su huella indeleble. El edificio como testigo silencioso, a través del tiempo, de lo que acoge dentro. Las marcas de la memoria que han quedado impregnadas en el mismo, testimonio de un pasado borroso, o borrado del todo. Implicaciones que resultan así sociales, históricas, políticas, escépticas, nostálgicas, románticas o de cualquier otra índole. Huellas persistentes, existentes y válidas en cualquier caso para el presente.

Colisión de materiales: el dominio del espacio

La elección de materiales para la realización de la obra es tema primordial. Su contraste, su colisión, su posible metamorfosis, su empatía, su mimetismo... El proceso, parte fundamental en la creación de las piezas de esta exposición, arranca a partir de las funciones originales o alternativas para las que los materiales empleados fueron creados, y a partir de ahí, surge la posibilidad de que dichos materiales ejerzan otra función distinta,

To Read the Space

The task of the exhibit's eight artists is to explore the space through its uniqueness and using artistic techniques, an adventure through which the place reappears transformed, is blurred or takes on a greater relevance, according to each specific case. The formal concern for each of them is the result of the body of work they are interested in interpreting, where the work follows a sequence between that which was planned in the studio and that which is done *in situ*, and where both processes are joined together: revision, functionality, narrativity and perception are mixed into the end result of each of the eight works presented here.

When we speak of a given space, it is marked not only by its architecture, but also by its use: domestic, commercial, industrial, etc. Each place can escape its conceived fate, enforcing or diluting its original properties, giving rise to intentional phenomena that are far from its purpose, but which happen within it. These corrections, in the case of spaces of everyday use, can be accompanied by mutations in the normal furnishings. Small changes are capable of transfiguring the original concept, the use we take as given, hardly realizing it. The reconfiguration of these domestic objects and furnishings, ranging from the most literal to the most subtle and nearly invisible, is what allows us to discover a new habitat, provoked by an artistic concept.

Here we return to talking about the place, with its indelible mark. The building as a silent witness through time of what it houses inside. The marks of the memory that have been impregnated into it, testimony to a blurry past, or completely erased. Implications that end up being social, historical, political, skeptical, nostalgic, romantic or anything else. They are persistent, existent and valid marks for the present.

Collision of Materials: Domain of the Space

The selection of materials used to create the work is crucial. Their contrast, or collision, their possible metamorphosis, their empathy, their mimicry... The process, fundamental part of the creation of the pieces for this exhibition, start from the original or alternative functions for which the materials were created, and from there arises the possibility that these materials take on a different, surprising function, formed by the artist. Under different and personal perspectives, where humor, senselessness, brutality, or surreal suggestiveness come into play, we find new uses, or no use, for known materials, thus giving rise to paranormal phenomena in harmony and/or in collision.

The works presented here range from sculpture and installation to painting and photography, including video. In contemporary creation, there is a periodic and constant resurgence of interest in the handmade, in the artisanal, stemming from the renewed desire to “feel the materials” transformed by the artist. And there are many questions to speak of and debate that come from that materialization of the context of current contemporary art. There is talk of taking up the 1990s again, of a certain melancholy and nostalgia that prevailed at the end of the last century as the mark of an era. The soundness of the artwork, be it ephemeral or permanent, as a mark of the work and the imagination of its author.

Working through exercises that bring it closer and push it away, respect and destroy the literalness of the materials used or the places of representation.

Sense of Space

To quote Cristina Iglesias: “It is obvious that I work with space and in space.” “I looked at what sculpture was, to what point can one express oneself and create an active place, and yet also create a poetic territory.” (...) “You build an exhibition with elements that many times you had thought of for other spaces or a specific situation, and they make you reflect upon the transition.” (...) “That idea of a space that is nothing, that is forgotten or is being created interests me, and to be able to activate that situation and take it to a land of perception that truly works, that appears to have always been there, that does not interrupt, but does not go by unnoticed.” “I want to create a place where something happens, a poetic territory. A place where there is nothing, or the corner of any room. The materials are assimilated and they then speak for themselves.” (...) “After minimalism, sculpture has broken its own barriers. Today it is a word that encompasses almost everything. For example, when we speak of installation, it is a set of elements arranged by the artist, which we would continue to call sculpture. (...) The first time I visited the Reina Sofía, in 1988, when it was not yet a museum, I remember seeing the Panza di Buomo Collection and that notion of installation, where an artist had worked a space so that something happens there, to develop the senses, to activate spaces that are sometimes asleep.”

Common Features / Extraordinary Differences

There is no common theme in this exhibit, but a project of inquiry into the space as a creative challenge for the artists. To transcend the limits between installation,

sorprendente, moldeada por el artista. Bajo prismas diferentes y personales, donde intervienen el humor, el sinsentido, la sutilidad, el brutalismo o la sugerencia surrealista, encontramos nuevos usos —o no usos— para materiales conocidos, dándose así el caso de fenómenos paranormales en armonía y/o en colisión.

Las obras aquí presentadas se valen de una gama de soportes que van desde la escultura y la instalación a la pintura y la fotografía, pasando por el vídeo. Existe en la creación contemporánea un periódico y constante resurgir del interés por lo hecho a mano, por el trabajo artesanal, que parte de un deseo renovado de “sentir los materiales”, transformados por el artista. Y existen muchas cuestiones de las que hablar y debatir a partir de esta materialización en el contexto del arte contemporáneo actual. Se habla de un retomar los años noventa, de una cierta melancolía y nostalgia que imperaba a finales del siglo pasado como marca de una época. La solidez de la obra de arte, no importa si efímera o permanente, como huella del trabajo y la imaginación de su autor.

Trabajar mediante ejercicios que son de aproximación y distanciamiento, respetar o destrozr la literalidad de los materiales empleados o de los lugares de la representación.

El sentido del espacio

Citamos aquí a Cristina Iglesias: “Es obvio que trabajo con el espacio y en el espacio”. “Me planteaba qué era la escultura, hasta qué punto puede uno expresarse y crear un lugar activo y por otro lado, también crear un territorio poético”(...) “Una exposición la construyes con elementos que muchas veces habías pensado para otros espacios o una situación determinada, y te hacen reflexionar sobre el tránsito” (...) “Me interesa esa idea de un espacio que no es nada, que está olvidado o se está creando, y conseguir activar esa situación y llevarla a un terreno de percepción que verdaderamente funcione. Que parezca que siempre ha estado allí, que no interrumpa, pero que tampoco pase desapercibido”. “Quiero crear un lugar donde algo ocurra, un territorio poético. Un sitio donde no haya nada o en cualquier esquina de una habitación. Los materiales se incorporaron y luego hablan por sí mismos” (...) “Después del minimalismo, la escultura ha roto sus propias barreras. Hoy es un nombre que lo engloba casi todo. Cuando hablamos de instalación, por ejemplo, es una conjunción de elementos dispuestos por el artista, que seguiríamos llamando escultura (...) la primera vez que visité el Reina Sofía, cuando todavía no era museo, en 1988, recuerdo la Colección Panza di Buomo y esa noción de instalación, donde un artista ha trabajado un espacio para que ocurra algo, para desarrollar los sentidos, activar lugares que a veces están dormidos”.

Rasgos comunes / diferencias extraordinarias

En esta exposición no se plantea ningún tema en común, sino un proyecto de indagación en el espacio, como reto creativo para los artistas. Trascender los límites entre instalación, escultura, pintura, fotografía y cualquier soporte artístico. Trascender lo político y lo poético, lo social y lo doméstico.

Los artistas participantes en “Ocho cuestiones espacialmente extraordinarias”, están interesados en la confrontación analítica del lugar expositivo con su obra, y son capaces de convertir un espacio dado en un espacio mental. Intentan comprender, con mayor o menor esfuerzo, la dimensión espacial que habitamos. Les interesa investigar sobre esa intensa relación con el sitio y su ocupación/desocupación. Tienen un ojo entrenado para las situaciones espaciales, una capacidad para reinterpretar y cambiar el significado de ciertos lugares. Romper la jerarquía del espacio artístico es otra de las pautas comunes a los participantes en esta exposición. En cualquier caso, ninguno de ellos acepta las cosas como son, sino que todos provocan un giro de tuerca a ciertos asuntos mediante elementos y materiales que pensábamos que teníamos asumidos cuál era su uso, su función y su destino.

Marcel Duchamp afirmaba que la mitad del trabajo la pone el artista con su obra, y la otra mitad, el público con su lectura, como intérprete de su significado. Así, la exposición se convierte en un diálogo, una conversación.

Al artista le compete el ser capaz de relacionar el objeto, el espacio dado para mostrarlo y el destinatario de la obra. Crear una especie de dramaturgia de la representación. Cuestionar el lugar, con todas las consecuencias. Si centramos nuestro interés no sólo en lo expuesto sino también en el sitio donde se muestra, estamos dando importancia a un “fuera y dentro” de la forma, ampliando la investigación no sólo a lo creado por el artista sino también a su modo de habitar un lugar, de acomodarse a él. Hablamos de una nueva comprensión del espacio expositivo, donde sus características sensoriales y volumétricas, son percibidas y experimentadas por el autor como fuente de inspiración, como vías de

sculpture, painting, photography and any other artistic medium. To transcend the political and the poetic, the social and the domestic.

The participating artists in “Eight Extraordinary Spatial Questions” are interested in the analytical confrontation of the exhibit space with their work, and are able to convert a given space into a mental space. They attempt to understand, with more or less effort, the spatial dimension that we inhabit. They are interested in investigating that intense relationship between the space and how it is occupied/unoccupied. They have a trained eye for spatial situations, a capacity to reinterpret and change the meaning of certain places. These artists also share the trait of breaking the hierarchy of the artistic space. None of them accept things as they are, but all of them provoke a different twist on certain situations using elements and materials whose function and what they were meant for we thought we knew.

Marcel Duchamp once said that half of the work is done by the artist, and the other half is the public and their reading of it, how they interpret its meaning. The exhibition thus becomes a dialogue, a conversation.

The artist is responsible for establishing a relationship between the object, the given space for showing it and the recipient of the work. To create a type of drama of the representation. To question the place, with all of the consequences. We center our interest not only on that which is shown, but also on the place where it is shown, we are giving importance to an “outside and inside” of the shape, broadening the investigation not only to that created by the artist but also to its way of inhabiting a place, of adapting to it. We are talking about a new understanding of the exhibit space, where its sensory and volumetric characteristics are perceived and experienced by the artist as a source of inspiration, as a way to achieve an open twist on the explanation of the artistic work. The space as part of the work, where the protocol of experimentation is joined with the place, in a possibility where the unstable, the not permanent, is part of the creative situation.

Just as in this text there is a small section inserted with quotes from Cristina Iglesias referring to the “why” of her works and the suitability of the site-specific in her work, I want to close this introduction of the exhibition with a brief reflection by Boris Groys, author of the always-relevant text “Politics of Installation.”

“The material support of the installation medium is the space itself. (...) The installation transforms the empty, neutral, public space into an individual artwork —and it invites the visitor to experience this space as the holistic, totalizing space of an artwork. Anything included in such a space becomes a part of the artwork simply because it is placed inside this space. The installation demonstrates a certain selection, a certain chain of choices, a logic of inclusions and exclusions. (...) The artistic installation is a way to expand the domain of the sovereign rights of the artist from the individual art object to that of the exhibition space itself”. (...) “The artistic installation —in which the act of art production coincides with the act of its presentation— becomes the perfect experimental terrain for revealing and exploring the ambiguity that lies at the core of the Western notion of freedom. (...) The space of an artistic installation is the symbolic private property of the artist”.

Surface, scale, materials, and the work’s technical ties in a particular place for which it is conceived are normal elements of thought and resolution in the eight artists who present their temporary and specific work here in Tabacalera.

Walls, floor and ceiling are more important here than in other types of exhibits. You must know how to dominate the space in question, as well as the material with which you are working. Here we have “eight extraordinary spatial questions” of this know-how, of this way of creating, called site-specific or installation, where the relationship between the real and fictitious space, the place and temporariness, that coexist under the same existing architectural representation is of utmost importance.

conseguir un giro abierto a la explicación del trabajo artístico. El espacio como parte de la obra, donde el protocolo de experimentación se funde con el lugar, en un potencial donde lo inestable, lo no permanente, es parte de la situación creativa.

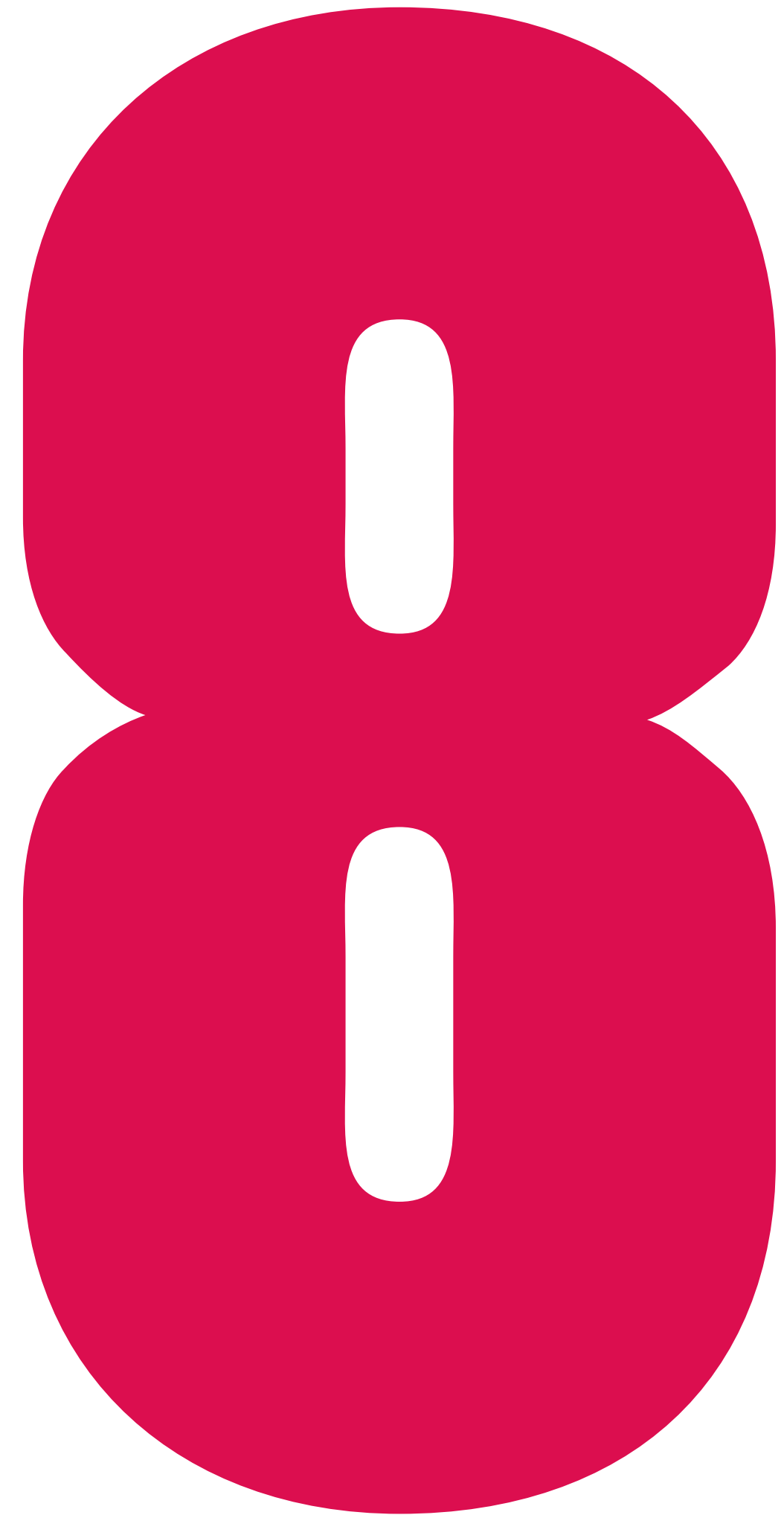
Al igual que en este escrito existe un pequeño capítulo intercalado con citas de Cristina Iglesias referentes al por qué de sus obras y la idoneidad del site-specific en su trabajo, quiero cerrar esta introducción a la exposición con una breve reflexión de Boris Groys, autor del siempre pertinente texto “Políticas de la instalación”:

“El soporte material de la instalación es el espacio en sí mismo. (...) La instalación transforma el vacío, el espacio neutral y público en una obra de arte individual, e invita al visitante a experimentar este espacio como el lugar holístico, totalizador, de una obra de arte. Todo lo que se incluye en este espacio se convierte en parte de la obra, simplemente porque se dispone dentro de este espacio. (...) La instalación demuestra una selección, una cadena de opciones, una lógica de inclusiones y exclusiones. (...) La instalación artística es una forma de expandir el dominio de los derechos soberanos del artista desde el objeto de arte individual hasta el espacio expositivo mismo. (...) La instalación artística —en la que el acto de la producción coincide con el acto de su presentación— se convierte en el terreno perfecto de experimentación para revelar y explorar la ambigüedad que se encuentra en el núcleo central de la noción occidental de libertad. (...) El espacio de una instalación artística es la propiedad privada simbólica del artista”.

Superficie, escala, materiales, y ataduras técnicas de la obra en un lugar concreto para la que es planteada, son elementos habituales de pensamiento y resolución en los ocho artistas que presentan su trabajo temporal y específico aquí en Tabacalera.

Paredes, suelo y techo, son aquí más importantes que en otro tipo de exposiciones. Hay que saber dominar el espacio donde se juega, así como el material con el que se trabaja. He aquí “ocho cuestiones espacialmente extraordinarias” de este saber hacer, de este modo de crear, llamado site-specific ó instalación, donde es prioritaria la relación de la obra con el espacio real y ficticio, el lugar y la temporalidad, que conviven bajo una misma representación arquitectónica existente.

- 12** *JACOBO CASTELLANO*
- 20** *JAIME DE LA JARA*
- 26** *MIREN DOIZ*
- 32** *NURIA FUSTER*
- 38** *FERNANDO GARCÍA*
- 44** *HISAE IKENAGA*
- 50** *GUILLERMO MORA*
- 56** *MIGUEL ÁNGEL TORNERO*



Una aventura hacia el fracaso, que nunca lo es, es el leitmotiv de la obra de Jacobo Castellano, a quien le gusta comportarse como un personaje beckettiano, encerrado con un solo juguete, objeto que transforma —confundido en el proceso, destrozándolo—, en otra cosa, en algo increíble. Así, interpretaciones de reminiscencias beckettianas son imprescindibles para comprender el trabajo de Castellano, que nos obliga a abrir bien la mente para poder entender lo que nos quiere contar.

Fantasmas que habitan de manera autobiográfica en los sueños del artista, despiertan en la obra del autor y cobran vida para salir al mundo, transformados en objetos cotidianos que se repiten en la obra de Castellano: palillos y zapatos adquieren protagonismo en representación de esos espíritus, recuerdos atávicos de su infancia.

Un homenaje al cine que su abuelo regentaba en su pueblo, sirve de preámbulo a la instalación creada por Castellano para Tabacalera, a modo de taquilla por la que hemos de pasar para *entrar* en su relato donde, una vez dentro, nos encontramos con una construcción realizada con palillos gigantes, fuera de escala, que puede ser interpretada como una cuna, un andamio, una prisión... Estos palillos hurgan en todo tipo de historias que no han sucedido, pero que el autor prueba a escenificar.

¿Esos zapatos cortados, emblema de apariencia buñuelesca, qué representan? ¿La imposibilidad de hacer qué? ¿O es que ya han cumplido con su deber en esta vida y reposan el sueño de los muertos, descansan —por fin— en paz?

La memoria se convierte en juego que nos retrotrae a un campo escénico poblado de recuerdos de la infancia y no tan lejanos. Juegos de interpretación y percepción a los que se somete el propio Castellano y a los que nos arrastra con malicia intencionada, entre la diversión y la confusión. También el artista insiste en buscar en el pasado de los objetos la fuente de un nuevo relato: el relicario de bolsillo de un pescador, rescatado de no sabemos dónde, empequeñecido hasta lo minúsculo en la instalación en Tabacalera, cobra fuerza en su diminuta escala. Palillos, zapatos, elementos cotidianos, mezclados con el diminuto altar portátil con una virgencita dentro que los pescadores llevan como protección. Lo pagano se camufla en un emblema religioso.

Todos estos elementos mencionados y presentes en la instalación, en apariencia dispersos, van formando una coreografía teatral, y se convierten en el decorado de un cuento, de un relato que se arma por partes, y que el espectador tiene que saber interpretar si quiere entrar en su comprensión.

Jacobo Castellano: **Signs and Delimited Fields**

An adventure toward failure (which it never is) is the leitmotif of Jacobo Castellano's work. Castellano, who likes to behave as a Beckett-like character, locked up with only one toy, object he transforms —confused in the process, destroying it—, into something else, into something incredible. This is how we interpret the Beckett-like remembrances that are crucial to understanding Castellano's work, which force us to open the mind wide in order to understand what he wants to tell us.

Ghosts that autobiographically inhabit the artist's dreams are awakened in his work and take on life in order to go out into the world, transformed as everyday objects that are repeated in Castellano's work: toothpicks and shoes become important in representing those spirits, atavistic memories from his childhood.

The preface to Castellano's installation for Tabacalera pays tribute to the movie theater his grandfather ran in in his hometown. It is a ticket booth we have to pass through in order to *enter* his story, where, once inside, we find a construction made of giant toothpicks, out of scale, which can be interpreted as a cradle, scaffolding, a prison... Those toothpicks delve into all types of stories that have not happened, but which the artist tries to stage.

Those cut shoes, apparently Buñuel-like in appearance, what do they represent? The impossibility to do what? Or have they already fulfilled their use in this life and in them lay the sleep of the dead, resting, at last, in peace?

Memory becomes a game that takes us back to a scenic field populated with memories from childhood and those not so distant. Castellano subjects himself to games of interpretation and perception, and drags us into them with intended malice, between fun and confusion. The artist also insists on searching for a new story in the objects' past: a fisherman's pocket shrine, salvaged from God-knows-where by Castellano, shrunk to miniscule in the installation in Tabacalera, takes on strength in its diminutive scale. Toothpicks, shoes, everyday things, mixed with a microscopic portable altar with a tiny virgin inside that the fishermen carry as protection. The pagan is camouflaged in a religious symbol.

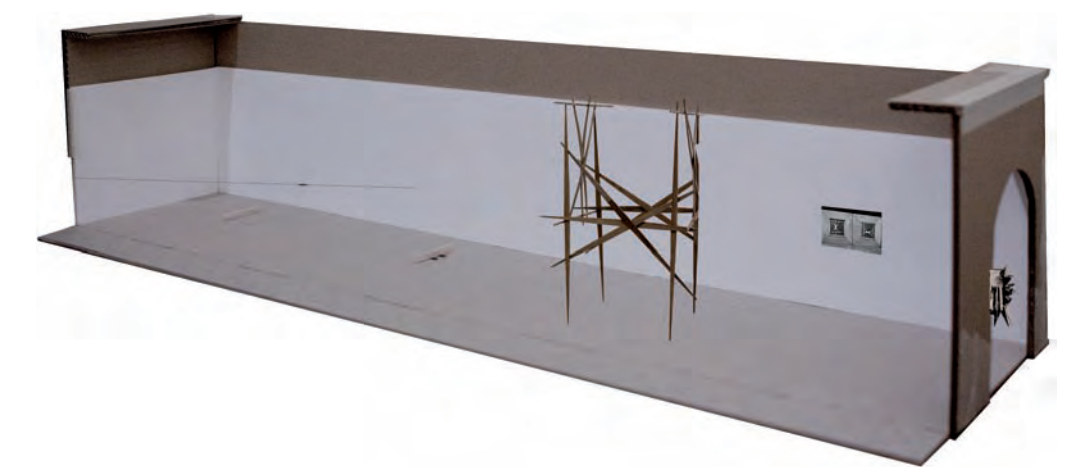
All of the elements mentioned and present in the installation, apparently disperse, create a theatrical choreography, and become the decoration of a story, of a tale that is built in parts, and which the spectator has to know how to interpret if he wants to take part.

La estructura narrativa de Castellano es otro modelo al estilo Beckett: se corta y se interrumpe pero existe siempre un hilo que todo lo conecta, lo superficial y lo subterráneo, lo literal y lo fantástico, en un orden en que expresa parte de un error, error que el artista quiere corregir como sea, en un afán de explicarse mejor, pero donde esa comprensión que pretende no es ni siquiera de gran importancia. Porque el trabajo tiene que gustarnos, pero tiene también que resultarnos en cierta manera incómodo para querer comprenderlo. En todo este relato de apariencia confusa, un cierto tono de melancolía se adueña de las piezas de Castellano. Escenario personal de miedos y temores, esperanzas y sueños, dudas y afirmaciones rotundas.

La palabra recolectar tiene dos significados, el literal y el metafórico, el recoger objetos encontrados para clasificarlos y el de poder recordarlos para la posteridad. Y luego viene su interpretación, que abre múltiples nuevos caminos, del rigurosamente científico al más fantástico y surrealista. Castellano deriva sin duda hacia el segundo, alejándonos de la realidad. Señas y cotos: señuelos y acotaciones.

El propio artista nos indica cómo le interesa mezclar lo solemne con lo lúdico, lo desconocido con la memoria más vivida, lo irreverente con lo sagrado. Y de estas dualidades surge lo nuevo. Y nos permite penetrar en su instalación por varios caminos, no solo por la que parece obligatoria taquilla de acceso, y así, las percepciones son completamente diferentes según abordemos la pieza desde un lugar o desde otro. Nuestro ojo organiza un recorrido y reordena el trabajo del artista, consciente de esa libertad, provocado intencionadamente por los elementos que componen la escenografía, con sumo cuidado, desplegando apenas unos pocos pero suficientes elementos. Sutil y austero, poético y a la vez contundente.

No tenemos por qué saber nada de la intolerancia del artista a la leche y cómo este acontecimiento marcó su infancia. Pero a Castellano le sirve para contarnos otras cosas. Y ese revisar acontecimientos propios, sucesos de su memoria que se trasladan al espectador, a años luz de lo que pasó, nos llegan revestidos de un misterio contenido, perfectamente planificado por el artista, aquí escenógrafo de su propia obra. Partiendo de una precariedad de expresión y materiales, de una sobriedad extrema, con unos resultados de gran contención poética, Castellano consigue llegar a hacer lo máximo partiendo de lo mínimo.



Castellano's narrative structure is another model in Beckett's style: its cuts and interrupts but there is always a thread that ties it together, the superficial and the subterranean, the literal and the fantastic, in an order that expresses part of an error, an error that the artist wants to correct any way he can, in an effort to explain better, but where that comprehension he attempts is really not even important. Because we have to like the work, but it also has to be somewhat uncomfortable in order to want to understand it. In this confusing tale of appearance, a certain melancholy tone takes over Castellano's pieces. A personal stage of fears and anxieties, hopes and dreams, doubts and sweeping statements.

The word gather has two meanings, the literal and the metaphorical. The gathering of objects found to classify them, and the remembering of them for posterity. And then comes its interpretation, which opens many new paths, from the rigorously scientific to the most fantastic and surreal. Without a doubt, Castellano heads towards the second, distancing us from reality. Signs and delimited fields: decoys and enclosures.

The artist himself shows us how he is interested in mixing the solemn with the playful, the unknown with the most vivid memory, the irreverent with the sacred. And from these dualities arises the new. And it allows us to penetrate his installation from several angles, not only from what appears to be the obligatory ticket booth access, and so the perceptions are completely different depending on if we approach the work from one place or another. Our eye organizes a way to see it and reorders the artist's work, conscious of that freedom, intentionally provoked by the elements that make up the scenography, with utmost care, unfolding barely any yet a sufficient number of elements. Subtle and austere, poetic and at the same time forceful.

We do not have to know anything about the artist's intolerance to milk and how this affected his childhood. But it helps Castellano to tell us other things. And that reviewing of his own events, occurrences from his memory that are transferred to the spectator, light years away from what happened, come to us cloaked as a contained mystery, perfectly planned by the artist, stage designer of his own work. Starting from a precariousness of expression and materials, from an extreme sobriety, with highly poetic results, Castellano is able to do the most using the very least.







Jaime de la Jara basa su trabajo en la comprensión de la realidad que nos rodea, y esa búsqueda y cuestionamiento le lleva a la incompreensión y la duda de todo lo que le preocupa, lo que ocurre alrededor: las cosas no son lo que parecen. Que hay que observarlas desde diferentes ángulos, descontextualizarlas, cuestionarlas a fondo para poder racionalizarlas.

La realidad es objeto de pensamiento en el trabajo del filósofo naturalista Clément Rosset, como explica el propio de la Jara: “Entiende, como yo, la realidad como aquello que somos capaces de razonar y comprender en gran medida pero no del todo, y la realidad tiene esa dosis de crueldad por ser como es. No se puede ser y no ser. Hay una Realidad real, al margen de una Realidad necesaria”.

Entonces, el artista opta por crear su propia construcción de la visión de la realidad, una realidad que en estos momentos actuales —a interpretar cada uno como quiera— está sostenida por una fragilidad absoluta. Y de la Jara, entre lo literal y la representación, lo refleja en la trinchera. Volvemos entonces a Rosset, que menciona la idea de la dicha trágica, de que el hombre resiste, a pesar de todo, a las infinitas razones de hallar la vida ridícula, miserable o absurda. Y resiste a estos conceptos después de confrontar lo real. Como en Cioran, la idea que flota de fondo es que todo es un desastre. Y vivimos —en— ese desastre. Rosset insiste: “No hay ningún bien en el mundo al que un examen lúcido no le haga parecer, en última instancia, irrisorio y desdeñable. Y termina concluyendo: Sin conocer lo más trágico, no es posible conquistar el gozo de vivir”.

Jaime de la Jara no tiene miedo a transitar por las zonas más ásperas de la realidad. Y como hay que resistir a ese embate trágico, hay que hacerlo a través de la representación del rumbo ciego de los acontecimientos, y si es con una capa de ironía, pues mejor, porque si no, no se puede aguantar tanta tragedia. Tenemos que despejarnos un poco de ella.

También Rosset habla del carácter artesanal de un oficio como el de la filosofía que se propone elaborar un acercamiento total a la realidad, nuestra realidad. Y usamos esto como excusa para aproximarnos al perfil artesanal del trabajo de este artista tan cercano a nuestra realidad y que con sus obras no quiere llevarnos al descreimiento, al error y al horror de los tiempos que vivimos, sino al análisis del mismo con la distancia necesaria, pero sin concesiones. El hombre puede mejorar, pero sin hacernos demasiadas ilusiones, nos recuerda de nuevo Rosset. No podemos rechazar la ilusión, que es lo que nos queda frente a la realidad. Y esta ilusión es un teatro del absurdo en cierta manera.

Y así, aparece la trinchera: lugar de resistencia, símbolo de la actualidad, de la realidad social y económica de nuestro país, si queremos ser más concretos. Sabemos bien que bajo las trincheras suceden muchas cosas, en un mundo paralelo al oficial. La situación y

Jaime de la Jara: Solids

Jaime de la Jara bases his work on understanding our surrounding reality. That search and questioning leads him to incomprehension and doubt about all that concerns him, what happens around him: things are not as they seem. You must view them from different angles, decontextualize them, and thoroughly question them in order to be able to rationalize them.

Reality is the object of thought in the work of the naturalist philosopher Clément Rosset, as de la Jara himself explains: “He, like I, understands reality as that which we, to a great extent, but not completely, are able to explain and comprehend, and reality has that dose of cruelty for being how it is. It is not possible to be and not be. There is a real Reality, apart from a necessary Reality.”

So the artist opts to create his own construction of the vision of reality, a reality that is currently —everyone should interpret it as they wish— held by an absolute fragility. And de la Jara’s reality, between the literal and representation, reflects it in the trench. We go back to Rosset, who mentions the idea of the tragic joy, which man resists, despite the infinite reasons to find life ridiculous, miserable or absurd. And he resists those concepts after confronting what is real. As in Cioran, the idea that floats in the background is that everything is a disaster. And we live *in* that disaster. Rosset insists: “There is no good in the world to which a lucid study does not make it seem, ultimately, derisory and despicable.” He concludes: “Without knowing the most tragic, it is not possible to conquer the joy of living.”

Jaime de la Jara is not afraid to traverse the roughest parts of reality. And as that tragic attack must be resisted, it must be done through representation of the blind course of events, and if with a layer of irony, even better, because if not, so much tragedy cannot be borne. We have to detach ourselves from it a bit.

Rosset also speaks of the artisanal nature of a profession as the philosophy that proposes to elaborate a total approach to reality, our reality. We use this as an excuse to approach the artisanal profile of this artist’s work which is so close to our reality and who, with his works, does not want to take us to the unbelief, error and horror of the times we live in, but to the analysis of it with the necessary distance, but without concessions. Rosset reminds us again that man can improve, but not that much. We cannot reject illusion, which is all we have left when faced with reality. And that illusion is, in a way, a theater of the absurd.



And so the trench appears: place of resistance, symbol of the present, of the social and economic reality of our country, if we want to be more specific. We know quite well that many things happen under the trenches, in a world parallel to the official world. The situation and activity of those on the parapet, of what happens beneath, is very interesting, when acting normally becomes a paradigm of difficulties.

In his search for the truth in what is real, de la Jara has a strong ability to use his work to speak of life’s social aspects. The trench is a reproduction of a devastated land, precarious and in a state of emergency, but also in fighting and combat position.

Moments in which everything is insecure and precarious, where taking refuge under an ephemeral construction is all that remains. But we should not hide in a parapet constructed by Jaime de la Jara. We can lean inside and see there is nothing there, nor is it a place for anybody to take refuge. We shall go out to fight.

The society of the spectacle mentioned by Debord should be cloaked in the present, raising political questions, degraded since 2001 to a world divided between good and bad, democrats and tyrants, poor and rich, employed and unemployed. Like an anti-monument raised to the uncertain times in which we live today, Jaime de la Jara’s work for Tabacalera proposes an ontology of the present and the nearest future.

The private and public, the personal and political, are not really so separate, but it is in the interest of some that we see it that way. Dead, abandoned stage? De la Jara proposes a physical reconstruction of our emotional vulnerability through a psychology of frugality of materials, as well as of their strength, represented in an ephemeral construction as a symbol of resistance, like the trenches and barricades, like the smoke signals of uncertain origin. A fleeting security so often raised and leveled. Feelings that the audience of this exhibit are not going to put aside.

To explore our capacity to face the post-industrial collapse, the social descent, to resist until better times, are clues the spectator can clearly read in this piece. They are heroic times for the artist; they are times of resistance for everyone.

actividad de los parapetados, de lo que sucede por debajo, es bien interesante, cuando actuar en la normalidad se convierte en paradigma de dificultades.

En su búsqueda de la verdad en lo real, de la Jara tiene una gran capacidad para hablar con su obra de los aspectos sociales de la vida. La trinchera es una reproducción de un territorio devastado, en emergencia y precariedad, pero también en posición de lucha y combate.

Momentos donde todo es inseguro y precario, donde sólo queda refugiarse debajo de una construcción efímera. Pero no debemos escondernos en el parapeto construido por Jaime de la Jara. Podemos asomarnos dentro y vemos que no hay nada, ni es lugar de refugio para nadie. Salgamos a luchar.

La sociedad del espectáculo mencionada por Debord debe ser revisitada en el momento actual, levantando cuestiones políticas, degradadas desde el año 2001 a un mundo dividido entre buenos y malos, demócratas y tiranos, pobres y ricos, empleados y desempleados. A modo de anti-monumento elevado a los tiempos inciertos que vivimos hoy día, el trabajo de Jaime de la Jara para Tabacalera plantea una ontología del presente y del futuro más cercano.

Lo privado y lo público, lo personal y lo político, no está tan separado en realidad, sino que a algunos les interesa que lo entendamos así. ¿Escenario muerto, abandonado? De la Jara plantea una reconstrucción física de nuestra vulnerabilidad emocional mediante una psicología de la frugalidad de los materiales y a la vez de su fuerza, representada en una construcción efímera como símbolo de resistencia, como son trincheras y barricadas, como son señales de humo de origen incierto. Una seguridad pasajera tantas veces levantada y arrastrada. Unos sentimientos que el público de esta exposición no va a dejar de lado.

Explorar nuestra capacidad de hacer frente al colapso postindustrial, al declive social, a resistir hasta la llegada de tiempos mejores, son pistas que el espectador puede leer muy claramente en esta pieza. Son tiempos heroicos para los artistas, son tiempos de resistencia para todos.







Cuando Miren Doiz interviene un espacio, lo hace con la idea previa de invitar al público a traspasarlo, a pasearse por el lugar, provocando así un espíritu de inmersión en una atmósfera creada por ella misma. Así, podemos llegar a la conclusión de que lo que busca no es un resultado tanto estético como escénico, y en último lugar, que sus prioridades no son personales sino de cara a terceros.

Doiz trabaja bajo un ímpetu imparable, racionalizado en su resultado final, pero presa de la ambición de llenarlo todo con otra apariencia, de camuflar el lugar dado, laboratorio experimental donde probar y testar su propio trabajo, como un estudio de creación a la vista —y el juicio— del público.

Como se desdobra de lo comentado más arriba, la *pintura espacial* de Miren Doiz —una de las posibles nomenclaturas que su trabajo puede adoptar— no importa por lo que parezca, ni siquiera por su manipulación, sino que, en último lugar, se refiere al feedback del público. Miren siempre cuenta con el visitante como parte esencial de su obra, como un espejo a modo de réplica, dado que lo que ella genera como artista son espacios de tránsito, estos lugares —cualquier lugar que se le proponga— adaptados a sus pinturas espaciales.

Los colores chocan, se amontonan, no podemos decir que conviven en armonía porque para destacar tienen que hacerlo sobre y por encima del que tienen a su lado. Pero este tema cromático lo tiene ya la artista dominado hace tiempo. Son colores fuertes, contrastados, en gamas que le interesan. Doiz nos proporciona un contacto directo con el color, donde las texturas de los materiales y el resto de los elementos que acompañan a la pieza, que pueden ser cintas adhesivas, restos de papel, moquetas, telas, pinceles usados, mobiliario, etc... también son de gran importancia.

En ciertas ocasiones, parece como si la artista deconstruyera una pintura y la volviera a construir en tres dimensiones, para dar acceso al espectador a ser protagonista dentro de su obra. Los elementos formales de la misma cobran un sentido parecido a un decorado, se configuran de otra manera. Desmantelar la pintura y volverla a montar a partir del recorrido de los visitantes en la misma.

En palabras de la propia artista: “Lo real, entendido como veraz acta notarial de nuestra percepción, se difumina adquiriendo subjetividad. La obra nos concede la licencia de interpretar lo interpretado, y en cierto sentido, de profanar una intimidad retratada para ser compartida. De este modo, los filtros de lo real y preciso, de lo adulterado e imaginado, lo vivido y lo recreado ficticiamente, se superponen sutilmente, condicionando así nuestra mirada sobre la obra. Unas veces convirtiéndonos en cómplices espectadores, otras, erigiéndonos como parte cosustancial a ella. Los límites siempre son imprecisos...”

Miren Doiz: *Trompe-l'oeil*

When Miren Doiz works in a space, she does so with the previous notion of inviting the audience to pass through it, to stroll through the place, thus provoking a spirit of immersion in an atmosphere created by her. We can conclude that what she seeks is not so much an aesthetic as a scenic result, and ultimately, that her priorities are not personal but for others.

Doiz works with unstoppable energy, rationalized in her end-result, but prey to the ambition of filling everything with another appearance, to camouflage the given place, experimental laboratory to test and attest her own work, like a study of creation in plain view —and open to the judgment— of the public.

Breaking down the above comment, with Miren Doiz's *spatial painting* —one of the possible names her work could take on— it doesn't matter what it seems to be, or even what she does with it, but it ultimately refers to the public's feedback. Miren always counts on the visitor as an essential part of her work, like a mirror in the form of an answer to herself, given that what she generates as an artist are spaces of transit, those places —any place proposed to her— adapted to her spatial paintings.

The colors clash, they pile up, we cannot say they coexist in harmony because in order to stand out they must do so above and on top of the colors alongside them. But the artist mastered this chromatic lesson a while ago. They are strong colors, contrasting, in spectrums that interest her. Doiz provides us with a direct contact with color, where the textures of the materials and the rest of the elements that accompany the piece (adhesive tape, scraps of paper, bits of carpet, fabrics, used paint brushes, furniture, etc.), are also very important.

At times, it seems as if the artist has deconstructed a painting and then reconstructed it in three dimensions in order to give the spectator the chance to have the leading role within the work. Its formal elements take on a sense similar to being on a set, organized in a different way. To dismantle painting and assemble it again from the visitor's journey within it.

In the words of the artist herself: “The real, understood as the verified act of our perception, is blurred, taking on subjectivity. The work grants us the license to interpret the interpreted, and in a way, to desecrate a portrayed intimacy in order to be shared. So the filters of the real and precise, the adulterated and imagined, that lived and the fictitiously re-created, are subtly

superimposed, thus conditioning how we look at the piece. At times making the spectators accomplices, others, raising us up to be a co-essential part to it. The limits are always imprecise...”

Those limits of painting, often mentioned by Miren Doiz in reference to her work, are within ourselves and are shown outwardly, and work in accordance with spatial, temporal and even personal circumstances. From inside to out, the artist takes over the place, she occupies and inhabits it as she wishes, and receives us there, within her painting.

The *trompe-l'oeil* attempts to fool the spectator, albeit fleetingly, and surprise him or her with some type of optical illusion. A trick for the eye that lasts however long it lasts, until we realize the substitution of what is real, falsified for the occasion. The direct translation from the French is to fool the eye (*Trompe-l'oeil*) in a game that takes advantage of the architecture of the space, prolonging it in a painted unreality. But we should not forget that the *trompe-l'oeil* is not only used in painting, but is very important in cinema and theater. It is also used in graffiti. And in the kitchen.

For *Trampantojo*, Doiz creates an artificial skin that works on the living memory of the place, which has been renewed for decades in the old Tabacalera factory. This cover that mutes, these walls that have been supporting so many exhibits —and those that are yet to come— are in constant mutation. It is a living skin that, like snakeskin, sheds and falls off from time to time (in an always established period of time, between one exposition and the next). And although here the rule is not to repaint, Doiz arrives to repaint the place, her space, making it her own and trying to fool the eye of the spectator who looks at her work.

Miren Doiz confronts the space in Tabacalera, in her own words, “From a fairly classical approach, given that I am going to try to represent, through painting, what is almost a prior study of the space, using perspective and imitation... I am going to try to return the space to what it looked like before.... to a place that the deterioration and passing of time have given a unique patina...”

Representation, space, identity, and once again, staging. And as something new in Doiz's piece, the camouflage of the physical space, its false and real skin, the passing of time on the walls of such a special place.

Esos límites de la pintura, que Miren Doiz menciona muy a menudo como referencia a su trabajo, están dentro de uno mismo y se muestran para afuera, y funcionan acordes a las circunstancias espaciales, temporales e incluso personales, nos dice Doiz. De dentro a afuera, la artista se hace con el lugar, lo ocupa y habita a su gusto, y allí nos recibe, dentro de su pintura.

El trampantojo pretende engañar, aunque sea fugazmente, al espectador. Y asombrarle con algún tipo de ilusión óptica. Una trampa para el ojo que dura lo que dura, hasta que nos damos cuenta de la sustitución de lo real, falseado para la ocasión. La traducción directa de esta palabra del francés es engañar al ojo (*trompe-l'oeil*) en un juego que se aprovecha de la arquitectura del espacio, prolongándose en una irrealdad pintada. Pero no olvidemos que el trampantojo no sólo se utiliza en la pintura, sino que es de vital importancia en el cine y en el teatro. También en el grafiti. Y en la cocina.

Para *Trampantojo*, Doiz se ocupa en crear una piel artificial que trabaja sobre la memoria viva del lugar, que se está renovando desde hace décadas en la antigua fábrica de Tabacalera. Esta cobertura que muda, estas paredes que llevan soportando tantas exposiciones —y las que le quedan— están en constante mutación. Es una piel viva que, como las de las serpientes, se pela y se cae y aparece nueva de tiempo en tiempo (un tiempo siempre establecido, entre una exposición y la siguiente). Y aunque aquí la norma es que no se repinta, tiene que llegar Doiz para repintar el lugar, su espacio, haciéndolo así propio e intentando engañar al ojo del espectador que mira su trabajo.

Miren Doiz se enfrenta al espacio de Tabacalera, en sus propias palabras, “de una manera bastante clásica, puesto que precisamente voy a tratar de representar, por medio de la pintura, casi un estadio anterior del espacio y para ello voy a usar la mimesis... voy a tratar de devolver al espacio su anterior aspecto... es un lugar al que la degradación y el paso del tiempo han dotado de una pátina muy singular...”

Representación, espacio, identidad, y una vez más, escenografía. Y como novedad en este trabajo de Doiz, el camuflaje del espacio físico, su piel falsa y real, el paso del tiempo sobre las paredes de este lugar tan especial.







En la infinidad de la exploración de la escultura, Fuster trabaja con total libertad, atada solamente a la inspiración que cada material utilizado le sugiere, y donde lo accidental, ya sea provocado o de naturaleza casual, es también parte de la tarea creativa. Un inventario de materiales que se convierten en interrogantes son base de partida para su trabajo, traspasando su funcionalidad para emerger como asunto poético. El lugar donde se exponen, las texturas y colores de los materiales utilizados, son parte importantísima de su proceso creativo.

Bajo la mano de Fuster, surgen piezas que son ensamblajes de elementos aparentemente desconexos y que cobran nueva vida al unirlos la artista en sus experimentaciones, donde se crean preciosas dicotomías entre lo poético y lo brutalista. A Fuster le gusta romper la resistencia del uso habitual de los objetos, aplicarles calor hasta derretirlos o viento hasta que no podamos reconocerlos. El caso es jugar a doblegarlos y ver qué le dicen, si se aguantan o protestan. Los contrastes surgen entre duro y blando, transparente frente a opaco, estable contra inestable, pesado y ligero, rigidez y moldeabilidad, estático y móvil, distancia y cercanía, caliente-frío, todas éstas y más, son algunas de las vías de experimentación de la artista. Así, Fuster establece como método de trabajo el proceso de la alteración, de simple a elaborado, de pequeño a grande en escala, para transformar lo ordinario en extraordinario.

Instalaciones espaciales de tipo escultural, con una siempre sobria aplicación de elementos objetuales, férreamente seleccionados y sutilmente transformados, presentados en forma de construcciones donde lo artesanal, lo tecnológico y lo experimental se compaginan de manera ideal en el espacio de exposición, y muy importante, de acuerdo con el lugar. Fuster desafía así las dimensiones del material y su tridimensionalidad, haciendo trabajar la mirada —y en este caso, también el camino— del espectador al buscar el discurso de la pieza.

Pliegue, arruga, color y calor, han sido testados por Fuster a lo largo de años en diversos materiales y soportes, y forman parte de las pruebas infinitas a las que la artista somete los elementos que le interesan, ya provengan de una tienda, un desguace o de un armario ropero. Porque a Fuster le interesan tanto el hierro como la tela, y de todos los productos puede aprender algo, experimentando sus límites hasta lo incansable, entre lo racional y lo intuitivo.

Fuster trabaja en el espíritu de Robert Morris, que aconsejaba “una reducción a lo básico, a menudo estructuras geométricas, y el uso de materiales industriales”. Para el caso concreto de Tabacalera, la misma artista nos da una introducción para entender su obra: “Es un espacio fuerte que requiere de análisis y simbiosis. La anatomía del espacio determina en gran medida la pieza. En mi caso, he tratado de aprovechar sus condicionantes o características como agentes activos de la obra. Ya que los espacios son lugares no estancos, de

Nuria Fuster: Blowers

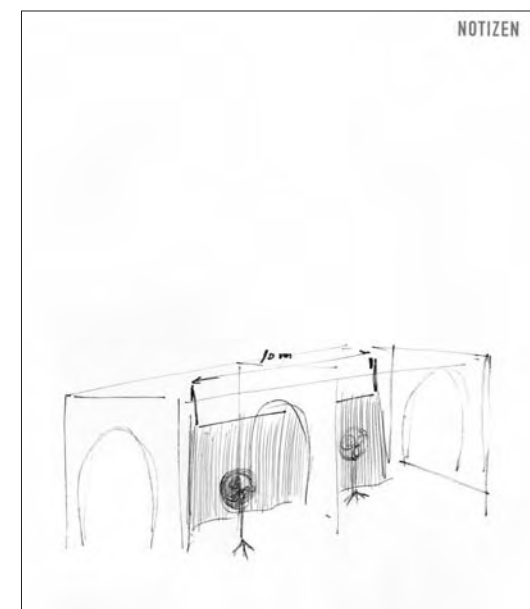
In the limitless exploration of sculpture, Fuster works freely, tied only to the inspiration that each chosen material suggests, and where the accidental, be it provoked or come by naturally, is also part of the creative endeavor. The starting point of her work is a review of materials that become question marks, transgressing their functionality in order to emerge as something poetic. The place where they are exhibited, the textures and colors of the materials used, are a crucial part of her creative process.

From Fuster's hand emerge pieces that are an assembly of apparently unconnected elements that take on a new life as the artist joins them together in her experimentations, where beautiful dichotomies are created between the poetic and the brutal. Fuster enjoys breaking the resistance of the object's normal use, applying heat until they melt, or wind until we no longer recognize them. It is a question of trying to tame them in order to see what they say, if they hold up or protest. The contrasts come about between hard and soft, transparent confronted with opaque, stable against unstable, heavy and light, rigid and malleable, static and mobile, distance and proximity, hot-cold, all of these and more, are some of artist's paths of experimentation. So Fuster establishes the process of alteration as a method of work, from simple to elaborate, from small to large in scale, to transform the ordinary into extraordinary.

Sculptural spatial installations, with an always sober application of objectual elements, carefully chosen and subtly transformed, presented in the form of constructions where the artisanal, technological and experimental are reconciled ideally in the exhibit space, and very importantly, in accord with the place. Fuster thus challenges the dimensions of the material and its tri-dimensionality, making the viewer's gaze work —and in this case, the path as well— in searching for the discourse of the piece.

Over the years, Fuster has experimented with folds, wrinkles, color and heat with different materials and media, and these are part of the infinite tests the artist subjects to the elements that interest her, be they from a store, a junkyard or an armoire. Fuster is as interested in iron as she is in cloth, and can learn something from all materials, insatiably experimenting with their limits between the rational and the intuitive.

Fuster works in the spirit of Robert Morris, who counseled “a reduction to the basic, often geometric structures, and the use of industrial materials.” She gives us an introduction to understanding her work in



Tabacalera: “It's a powerful space that requires analysis and symbiosis. To a large degree, the anatomy of the space determines the piece. In my case, I have tried to take advantage of its conditioning factors or characteristics as active agents. Given that the spaces are places that are not airtight, but transitory, with movement, currents, I decided to make this a condition of the piece. Many of my latest works are in process, in large part in which I do not intervene. The piece acquires a certain autonomy. The material interests me, its reaction, transformation. I tend to work with very basic agents such as air, fire, heat and light.”

Fuster centers on the space where the installation takes place, and the first thing she sees is that it is an area we are forced to walk through, the first of the whole show, both entering and exiting. The artist is interested in the notion of turbulence that can be generated in a transitory area, turbulences that can be from wind or chemicals, and that ultimately represent a context of perplexity, an experience that is not only aesthetic, because the viewer has to negotiate his or her passage through it carefully. Fuster speaks to us of the drifts in the displacement, of the difficulties in the path to follow, of how to be aware: a landscape of substantial aesthetic economy that also speaks to us of the reinvention of society of artistic consumption, playing along the edges of a minimal intervention.

The materials, the experimental base of Fuster's work, is now seen subject to industrial processes, they operate under the rule of machines and engines, they are sometimes shaped precisely, but other times, more uncertainly and randomly. And finally, they make their own decisions; they take on autonomy and independence. As she says: “It is an almost chemical or cosmic work.” We speak of the alchemy of the alteration of the object. From its original nature, an almost infinite range of possibilities opens up in the work of the artist. The materials contaminate each other and Fuster knows how to play that very well.

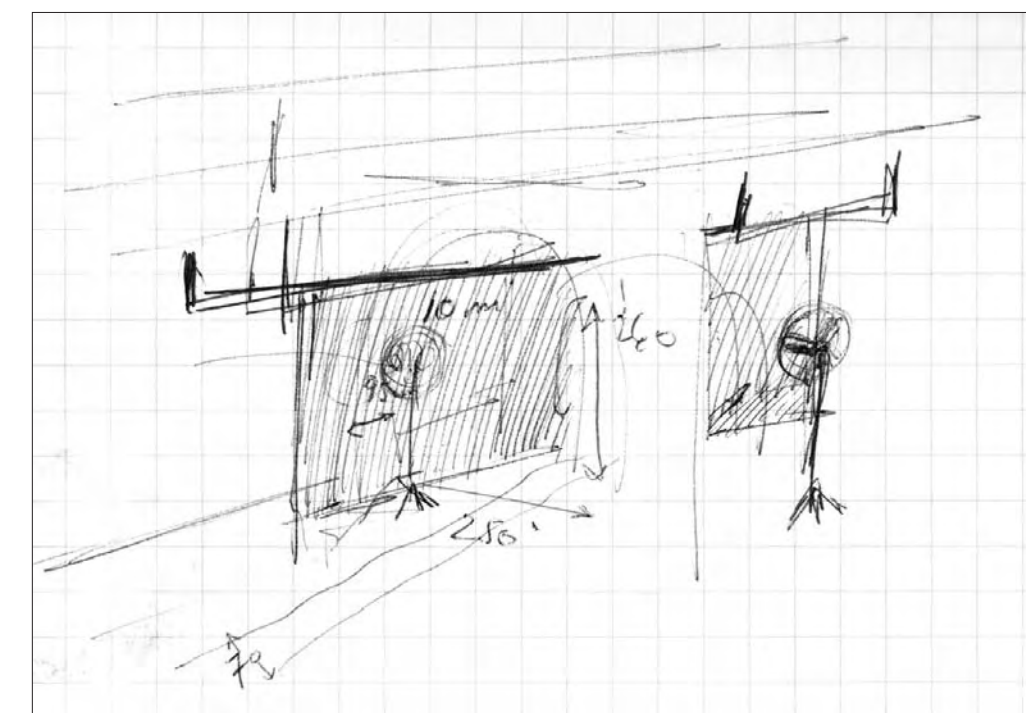
An insatiable obsession with the material is what leads Fuster to seek the other side of what is physically placed in her path. The power of these materials, their language, allows Fuster to represent a type of collective diary through the production of sculptures. And from the dialogue with the objectual, Fuster understands its relevance to transform it into an installation committed to the space. “A crack, a dent, a scratch, three layers of paint...” these are accidental events described by the artist that interest her and which lead her to provoke the next step, which she has already thought out, produced and programed, even in its randomness: “an error opens the possibility to create something new.”

paso, con flujo, con corriente, he pensado hacer esta condición parte de la pieza. Muchos de mis últimos trabajos son procesuales, hay una parte importante donde yo no intervengo, la pieza adquiere cierta autonomía. Me interesa el material, su reacción, transformación. Suelo trabajar con agentes muy primarios como el aire, el fuego, el calor y la luz”.

Fuster se centra en el espacio donde su instalación tiene lugar, y lo primero que ve es que es una zona de paso obligatorio, la primera de toda la exposición, tanto de entrada como de salida. Así, a la artista le interesa la noción de turbulencia que se puede generar en una zona de tránsito, turbulencias que pueden ser de origen eólico o de origen químico, y que finalmente, representan un contexto de perplejidad, una experiencia no sólo estética, porque el espectador tiene que negociar con cuidado su paso. Fuster nos habla de las derivas en el desplazamiento, de las dificultades en el camino a recorrer, de cómo estar atentos: un paisaje de gran economía estética que también nos habla de la reinención de la sociedad de consumo artístico, jugando con los bordes de una intervención mínima.

Los materiales, base de la experimentación de Fuster, se ven ahora sometidos a procesos industriales, operan bajo el dictado de máquinas y motores, son moldeados con precisión a veces, pero otras, de manera más incierta y aleatoria. Y finalmente, toman sus propias decisiones, cobran autonomía e independencia. Como ella misma dice: “Es un trabajo casi químico o cósmico”. Hablamos de la alquimia de la alteración del objeto. A partir de su naturaleza original, se abre un abanico de posibilidades casi infinitas en la obra de la artista. Los materiales se contaminan, y con esto, Fuster sabe jugar extremadamente bien.

Una obsesión desenfrenada por el material es lo que lleva a Fuster a buscarle la vuelta de hoja a todo lo que físicamente se ponga en su camino. El poder de dichos materiales, su lenguaje, le sirven a Fuster para representar una especie de diario colectivo a través de la producción de esculturas. Y del diálogo con lo objetual, Fuster comprende su relevancia para transformarlo en instalación comprometida con el espacio. “Una rotura, un golpe, un arañazo, tres capas de pintura...” son sucesos accidentales descritos por la artista que le interesan y que le llevan a provocar un paso siguiente, este ya bien pensado, realizado y programado, incluso en su aleatoriedad, por ella misma: “un error abre la posibilidad de crear algo nuevo”.







Aunque García siempre nos remite a la pintura como el arranque de cualquiera de sus trabajos aquí no hablaremos de ella. Porque vamos a hablar de luz. El autor nos da claves, siempre enigmáticas, y en este caso especialmente teatrales para comprender su obra planteada para el espacio de Tabacalera: Interior de convento > Iluminación de castillo > Mesón castellano > Luis Candelas. Cuatro claves que remiten a un contexto escenográfico, donde la luz es protagonista de la pieza.

En el origen del trabajo de García, también nos consta esa permanente revisión de personajes históricos que cataloga como maestros, adoptados por él de una manera totémica y bajo un prisma conceptual, que le inspiran lo que quiere encontrar en ellos. Y es aquí donde aparece el personaje de Luis Candelas, legendaria figura de la historia de la ciudad de Madrid. Nacido en Lavapiés en 1804 y ejecutado en 1837, hijo de ebanista, Luis Candelas recibió educación y llegó a ser librero en una corta etapa de su carrera profesional, pero se decantó por los robos para mantener un cierto nivel de vida. Se convirtió en un mito entre los bandoleros, y más tarde, pasó a dar nombre al célebre Mesón de Luis Candelas, junto a la Plaza Mayor de Madrid.

Desde hace un tiempo y cada vez más comprometido con ello, García se atiene a métodos de trabajo que son artesanales y manuales, ligados a una representación que implica una estética de máxima austeridad. García desafía el sistema económico capitalista, donde lo que cuenta es la producción mecanizada, volviendo al trabajo manual como modo de resistencia, donde el valor es el tiempo precioso —cuanto más, mejor— empleado en crear cada pieza.

Otra clave de su trabajo está en su esforzado quehacer artesano, al modo antiguo, donde cada pieza está buscada y ensamblada con máximo cariño y rigor, donde todo material se reutiliza y adquiere una nueva función que el artista le ha buscado. Este rescate de un folklore español casi olvidado y en proceso de desaparición, supone un inmenso elogio a la manualidad. Así, García consigue hacer del bricolaje un terreno propio y a la vez experimental. Mediante un uso equitativo de racionalidad, intuición y emoción, los materiales que utiliza en sus piezas, humildes a más no poder, se transforman en objetos de lujo, explorando así un proceso artístico propio, respetando y realzando la calidad de los materiales empleados, y es así como los elementos más básicos, como piedrecillas, cristales de botella rotos, alambre y madera, se transforman en manos del artista, nuevamente enzarzados, hasta convertirse en joyas.

Las antiguas cordelerías que aún sobreviven como comercios y los mesones de toda la vida son puntos urbanos donde el autor focaliza su búsqueda que, en un recorrido más amplio y espiritual de inspiración, se expande a otro tipo de recintos como son conventos y castillos. En esta búsqueda, tanto de materiales como de inspiración, García lleva un tiempo en el que ha fijado su objetivo en Campos de Castilla. Entre Tomelloso y Miraflores de la Sierra, García rastrea la esencia de estos lugares no contaminados por el pro-

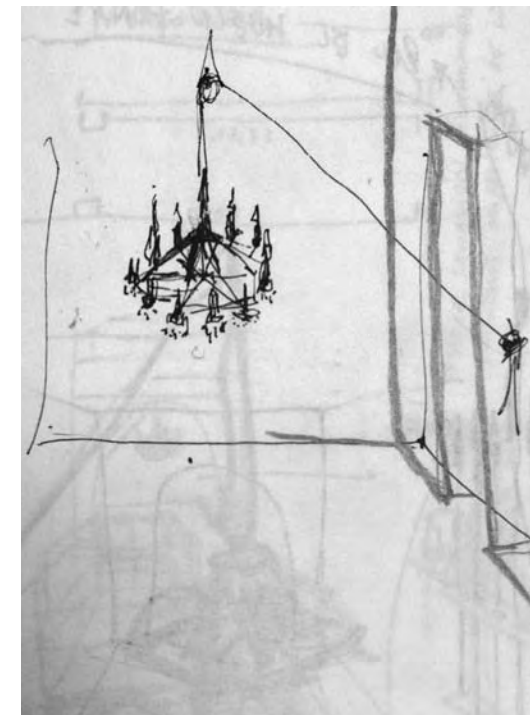
Fernando García: Luis Candelas

Although García always refers to painting as the starting point for any of his work, here we will not speak of it. Because we are going to talk about light. The artist gives us a few enigmatic and especially theatrical keys to understanding his work for Tabacalera: — Convent interior / Castle lighting / Spanish *mesón* (tavern) / Luis Candelas. Four keys that refer to a staging context, where light is the protagonist of the piece.

In the origin of García's work, we see the constant revision of historical figures which he catalogues as types of masters, adopted by him, in some way totemic and under a conceptual prism; they inspire in him what he wants to find in them. And here is where the figure of Luis Candelas comes in, legendary figure from history and a legend of the city of Madrid. Born in the Madrid neighborhood of Lavapiés in 1804, and executed in 1837, son of a cabinetmaker, he was educated and worked as a bookseller during a short period of his life, but opted for the life of a thief in order to maintain a certain standard of living. He became a legend among the bandits, and later went on to give name to the famous Mesón de Luis Candelas, next to the Plaza Mayor in Madrid.

For a long time, García has followed his artisanal and manual methods of work, representing a highly austere aesthetic, and he adheres to them even more so now. García challenges the capitalist economic system where what is important is mechanized production, going back to manual work as a way of resistance, where the value is the precious amount of time —the more the better— necessary to create each piece.

Another key to García's work is hard work craftsmanship, the old way, where each piece is sought after and assembled with utmost care and precision, where all of the materials are reused and take on a new prominence that the artist has pursued. The act of rescuing almost forgotten Spanish folklore on its way to disappearing, shows a great respect for what is manual. So from manual projects, García obtains both his own and an experimental way. Through equal parts rationality, intuition and emotion, the materials he uses in his pieces, as humble as possible, become objects of luxury, thus exploring an artistic process that is his own, respecting and exalting the quality of the materials used, so the most basic elements, like pebbles, broken bottle glass, wire and wood, in the hands of the artist, are reset, becoming jewels.



The old-rope making shops that still survive, and the typical taverns that have been around forever are the urban points where the artist focuses his search. In a wider and more spiritual reach, he expands to different types of enclosures such as convents and castles. Recently, in this pursuit for both material and inspiration, García has fixed his attention on places like Campos de Castilla. Between Tomelloso and Miraflores de la Sierra, García tracks down the essence of places that have not been contaminated by progress, where you can still find traces of that life and its artisanal customs that are so slowly and inevitably disappearing.

More and more, the artist is possessed by the forces and materials of nature: rocks and sticks, bound together with wire in an attempt to tame them with special care, so they do not suffer, so they continue to be what they are although the artist has changed them and moved them to a function that is completely different from their origin, to become luxurious chandeliers where the Bohemian glass is stone and recycled glass, and bronze becomes wire.

A chandelier is a symbol of luxury, faded witness to heroic times gone by, a representation of power. An ostentatious apparatus that illuminated certain once-in-a-lifetime and possible grandiose acts, between walls that are now shabby, rooms that have fallen on harder times. As a result of this work, the exhibit hall is rearranged into altar, atrium of light, place of retreat and austerity. Without explanations or excuses, García shows his work with a free spirit, which sways between cryptic and recognizable. Working in the dark, on his artisanal craft until his hands hurt, until finding and showing the light.

Currently living in the city and the country, the artist seeks a balance in finding his place between both. If Schlosser were alive, Fernando García could be his disciple, heir to poetry of minimal transformation of natural materials. New rural, new land art, post Vallecas school, we can call it what we like because García is not affected and continues on his path of Castilian austerity.

A brutal capacity of synthesis and arduous manual, systematic work are Fernando García's task. As with Luis Candelas, we never know what his next blow will be, or where it will take place.

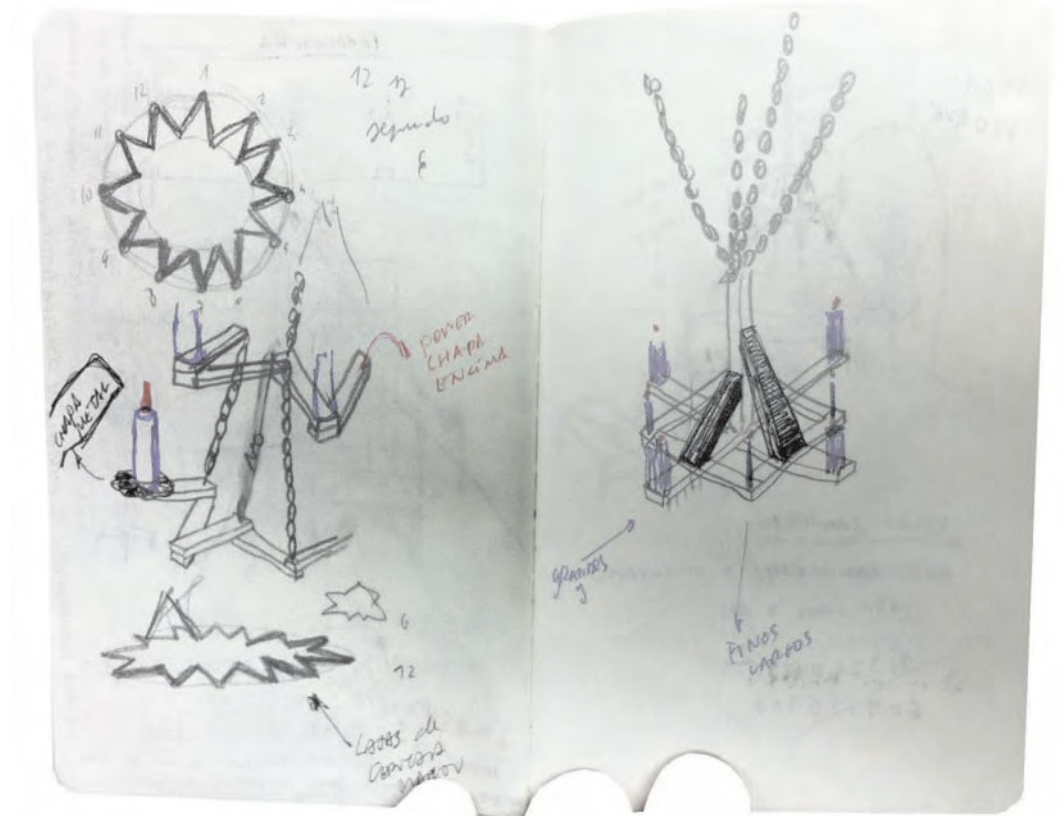
greso, donde poder encontrar trazos de la vida y el quehacer artesanal que se pierde lenta e irremediamente.

Cada vez más, el autor se ve poseído por las fuerzas y materiales de la naturaleza: piedras y palos, sujetos por alambres, en un intento de domeñarlos con especial cariño, sin que sufran, para que sigan siendo lo que son aunque el artista los manipule y los traslade a una función totalmente alejada de su origen, para transmutarse aquí en lujosas lámparas de araña donde el cristal de bohemia es piedra y vidrio reciclados, donde el bronce se transforma en alambre.

Una lámpara de araña es un símbolo de lujo, testigo apagado de otros tiempos que fueron heroicos. Una representación de poder, dispositivo ostentoso que iluminó ciertos acontecimientos irrepetibles y posiblemente grandiosos, entre paredes que hoy día están ajadas, salones venidos a menos. Y como resultado de este trabajo, la sala de exposiciones se recompone en altar, atrio de luz, lugar de recogimiento y austeridad. Sin dar explicaciones ni tampoco disculpas, García muestra su trabajo bajo un espíritu libre, que oscila entre lo críptico y lo reconocible. Trabajar en la oscuridad, en la laboriosidad artesanal hasta que le duelan las manos, hasta encontrar y mostrar la luz.

Viviendo actualmente entre la ciudad y el campo, el autor busca un equilibrio en el que encontrar su lugar. Si Schlosser estuviera vivo, Fernando García podría ser su discípulo, heredero de una poética de transformación mínima de los materiales de la naturaleza. Nueva ruralidad, new land art, post-escuela de Vallecas, podemos llamarlo como queramos porque García no se inmuta y prosigue su camino de austeridad castellana.

Una brutal capacidad de síntesis y un arduo trabajo manual sistemático, son el quehacer de Fernando García, de quien, como Luis Candelas, nunca sabemos cuál será su próximo golpe, dónde tendrá lugar.







A lo largo de la historia del arte, la elección de objetos tomados para la representación simbolizan presencias y ausencias, desde lo más literal hasta oscuras interpretaciones que el artista no quiere revelar.

Los muebles, sus formas, parten para su creación de lo teórico hasta llegar a una representación de lo físico, donde su utilidad y funcionalidad son fines primordiales de su diseño. Pero siempre está la fantasía, la ironía, que puede referirse a la historia de la creación de dichos elementos. En la fisura entre su ya mencionada utilidad y su uso para otras funciones inventadas, se mueve el trabajo de Ikenaga. Involuntariamente, buscamos reconocer los objetos empleados por el artista, reapropiados con una nueva posible función, o ninguna ya, porque lo que ahora nos quiere contar Ikenaga es una sensación, no un uso: un pensamiento, una memoria, que nos aleja de una experiencia o una realidad reconocible. Y así, la artista nos lleva por su camino, que es una visión fuera de campo, y que proviene de su memoria y su experiencia. De su percepción.

Al reflexionar sobre el trabajo de Hisae Ikenaga, nos vienen a la cabeza una serie de preguntas que tienen que ver con la aproximación de la autora a la obra: ¿Qué nos puede revelar un objeto de su historia particular? ¿Pueden una serie de objetos, unos muebles o incluso elementos constructivos y/o de derribo, ser leídos como un autorretrato de la artista?

Ikenaga explora los símbolos de la materialidad, procesos de trabajo —de su propio trabajo—, desde la contingencia y lo laboral a lo efímero, dándoles mil vueltas a los objetos que utiliza para sus investigaciones. Y lo que quiere contarnos aquí la artista se refiere a la memoria de su recorrido, de piezas hechas y deshechas, creando un pequeño museo a modo de muestra antológica de lo que se ha visto y lo que no de sus experiencias, logradas y fallidas. Explicarnos su manera de pensar y trabajar. Con obras acabadas y en proceso, con elementos que son importantes en su representación y otros que provocaron pistas que no llevaron a nada. Como su investigación sobre los espacios que le han sido adjudicados para esta exposición: dos antiguos despachos en el espacio industrial de Tabacalera que, tras una larga investigación, apenas han provocado resultados fidedignos de lo que allí sucedía. La ausencia de resultados claros lleva a la artista por el camino de la invención poética: si no sé que había, me lo voy a imaginar. Como me imagino este pequeño museo de mis resultados y fallos artísticos.

Trabajar con la ausencia, la memoria fallida, y la ensoñación de todo ello junto. Porque el hecho de recordar es a la vez el hecho de avanzar en el tiempo y en el lugar. Y de avanzar por lo desconocido, abriendo puertas y ventanas (de manera literal en este caso) a lo visible y a lo invisible de manera simultánea, al futuro y al pasado (del lugar que ahora es de exposición, del propio trabajo de la artista) buscando un nuevo modo de comprensión a las cosas.



Hisae Ikenaga agradece a Víctor Marcos y a Carlos Niño — E. Niño s.a su colaboración en la realización de *En pedazos*. HISAE IKENAGA THANKS VÍCTOR MARCOS AND CARLOS NIÑO - E. NIÑO S.A FOR THEIR PARTICIPATION IN THE THE PRODUCTION OF "IN PIECES".

Hisae Ikenaga: In Pieces

Throughout the history of art, the objects chosen for representation symbolize presence and absence, ranging from the most literal to the dark interpretations that the artist does not want to reveal.

The creation of furniture, their shapes, begins as theoretical and then goes on to reach a representation of the physical, where utility and functionality are the main purposes of the design. But fantasy and irony are always present, that can refer to the history of the creation of these elements. Ikenaga moves within the gap between their utility and their use for other invented functions. Involuntarily, we seek to recognize the objects used by the artist, re-appropriated for a new possible function, or none at all, because what Ikenaga wants to relay to us now is a sensation, not a use: a thought, a memory, that distances us from a recognizable experience or reality. So the artist takes us down her path, which is an off-screen vision, and that comes from her memory and her experience. From her perception.

Reflecting upon Hisae Ikenaga's work, a series of questions come to mind concerning her approach to the piece. What can an object reveal to us about its individual history? Can a series of objects, some of them furniture or even constructive and/or debris, be read as a self-portrait of the artist?

Ikenaga explores the symbols of materiality, processes of work —of her own work— from the contingency of the labor itself to the ephemeral, choosing the objects used in the investigations with the utmost of care. And what the artist wants to tell us here refers to the memory of her professional journey, of pieces done and undone, creating a small museum like an anthological show of what has been seen and what has not from her experiences, achievements and failures. Explain to us her way of thinking and working. With finished works and works in progress, with elements that are important in her representation and others that provoked hints that led to nothing. Like her investigation of the spaces she was given for this exhibition: two old offices in Tabacalera's industrial space that, after extensive research, barely produced credible results of what happened there. The absence of clear results led the artist to follow a path of poetic intervention: if I don't know what there was, I will imagine it. Like I imagine this small museum of my artistic results and failures.

To work with absence, failed memory, and the dream-state of all of it together. Because the fact of remembering is at the same time the fact of advancing in time and place. And from advancing toward the unknown, opening doors and windows (literally, in Ikenaga's case) to the visible and the invisible



simultaneously, to the future and the past (from the place that is now the exhibit, from the artist's own work), searching for a new way of understanding things.

Can we say that the artist manipulates history in order to create a new one, using references, associations, replicas and her own imagination?

Ikenaga's specific work for this exhibition begins with the visit to Tabacalera and a later visit to a junkyard, joining in importance both places as the origin of the piece. The remains of something that was, non-existent remains or none found in the old tobacco factory, contrast with the proliferation of remains in a place without memory nor trace of the origin of what lies there, which is the junkyard. The fusion of both gives rise to the piece.

A covered window in Tabacalera that the artist wants to "re-do" and open to the public again, is an important element of the work, which becomes a metaphor for Ikenaga's entire installation. As witness to the lack of memory, it is a mutilated, broken window, redone in an amputated way, which does not allow us to see very well what there is in its diffused light. This window is an experiment, like the piece as a whole, that uses a memory impossible to regain of the place and that drifts the artist toward reflections on her own work, of paths begun and temporarily abandoned, and that here find their moment to come to light, not as finished works, but as a laboratory showing the half-completed processes.

Tables of work with models and prototypes of possible pieces are shown to the public, along with piles of rubble from demolitions, which have arrived to Tabacalera's exhibit halls, some just as they were found, and others now carefully wrapped in aluminum foil: after the industrial process comes the manual finishing. If these demolitions refuse to tell us their story, where they came from, the artist hides it under aluminum foil to make everything "hygienic." We don't even know what there is inside, in order to completely break from any possible identification.

"I think it is essential to talk about the place, so I decided to interpret its remains." Ikenaga, trying to link together a history about these two spaces in the old tobacco factory and finding the difficulty in following a real trail of what happened there, turns the investigation around, telling us a completely fragmented history, which leads her to another, the one about the paths derived from her own work, which ended up never being shown. The imprecision of the tale is its objective, when there is no connection, and the viewer interprets what he wants. Between order and chaos, where the references to the perception of time and its passing appear nested, the paradox of the memory and the tendency to forget, personal and collective, are linked together in Ikenaga's work.

¿Podemos así decir que la artista manipula la historia para crear una nueva, a partir de referencias, asociaciones, réplicas, y su propia imaginación?

El trabajo concreto para esta exposición de Ikenaga surge de la visita a Tabacalera y la posterior a un desguace de chatarra, fundiéndose en importancia ambos lugares como origen de la pieza. Los restos de algo que ha sido, restos inexistentes o no encontrados en la antigua fábrica de tabaco, contrastan con la proliferación de los mismos en un lugar sin memoria ni rastro del origen de lo que allí yace, que es el desguace. Y de la fusión de ambos, surge la pieza.

Una ventana cegada en Tabacalera, que la artista quiere "rehacer" y volver a abrir al público, resulta un elemento importante de la obra, se convierte en metáfora de la instalación completa de Ikenaga. Como testigo de la falta de memoria, es una ventana mutilada, rota, rehecha de una manera amputada, que no nos deja ver bien qué hay a su trasluz. Esta ventana es un experimento, como la pieza entera, que recurre a una memoria del lugar imposible de recordar y que deriva a la artista hacia reflexiones de su propia obra, de caminos empezados y abandonados temporalmente, y que aquí encuentran su momento de salir a la luz, pero no como obras terminadas, sino como laboratorio en el que se muestran los procesos a medias.

Mesas de trabajo con modelos y prototipos de posibles piezas se muestran al público, junto a montañas de escombros de derribos, que han llegado hasta la sala de Tabacalera, algunos tal cual se encontraron, y otros ahora cuidadosamente envueltos en papel aluminio: tras el proceso industrial viene el acabado manual. Si estos derribos se niegan a contarnos su historia, su procedencia, la artista lo oculta bajo el papel aluminio, que lo "higieniza" todo. Ya no sabemos ni qué hay dentro, para romper del todo cualquier posibilidad de identificación.

"Me parecía fundamental hablar del lugar, así que decidí interpretar sus restos": Ikenaga, al intentar hilvanar una historia sobre estos dos espacios de la antigua fábrica de tabaco, y encontrar la dificultad de seguir un rastro real de lo que allí pasó, le da la vuelta a la investigación contándonos una historia absolutamente fragmentada, que le lleva a otra, la de los caminos derivados de su propio trabajo, los que acabaron sin salir a la luz. La imprecisión del relato es el propio objetivo del mismo, cuando no se puede hilvanar, y que el espectador lo interprete como quiera. Entre el orden y el caos, donde las referencias a la percepción del tiempo y de su paso aparecen imbricadas, la paradoja de la memoria y la desmemoria, personal y colectiva, se imbrican en el trabajo de Ikenaga.







El origen de la pintura es lejano en el tiempo, y a través de los siglos ha sufrido mil mutaciones. Clement Greenberg, en *Arte y Cultura: Ensayos críticos*, escribe: “el espacio pictórico ha perdido su *interior* y se ha hecho todo *exterior*”. Esta afirmación la podemos aplicar a los principios básicos de la obra de Guillermo Mora, donde el medio pictórico pasa a ser causa óptica y material. Color y forma adquieren vida propia, alejados de las cualidades descriptivas, llevados a un plano que la pintura nunca podría alcanzar por sus propias limitaciones, seducida por la escultura que, manipulada como la pintura, adquiere nuevas y más amplias posibilidades expresivas. La nueva escultura *no ocupa* sino que *habita* el espacio, con mayores posibilidades formales de interpretación.

Guillermo Mora nos explica su modo de trabajo: “Durante los tres últimos años he desarrollado una serie de obras formadas únicamente por capas de pintura que van plegadas y posteriormente sujetas y prensadas con unas gomas elásticas. Detrás de estos “packs” de pintura pura hay un proceso lento de formación que comienza con el vertido de grandes cantidades de pintura sobre el suelo del estudio. Las manchas de color se expanden en el espacio de una manera aleatoria e irregular, a la espera de secar aproximadamente en un mes para posteriormente ser despegadas del suelo, plegadas y formar un paquete. Una vez separadas del suelo, estas superficies son fácilmente manipulables y maleables. Su condición plástica rompe la idea de superficie pictórica plana y se convierte en una superficie que se “moldea” y genera una masa. Digamos que se pueden plegar y envolver sobre sí mismas como si de una manta se tratase. Sin embargo, siempre ha estado en mi cabeza poder generar un opuesto: una capa de pintura rígida, convertir la mancha de pintura de nuevo en pantalla plana. En cierto modo sería volver al “tableau”, al plano pictórico. Y de la misma manera que he ido despegando durante años las capas del suelo para luego plegarlas, la primera idea para este nuevo proyecto es poder despegar del suelo una superficie que sea rígida y elevarla, separarla del plano donde se ha formado y dejarla exenta en el espacio”.

Mora se rebela en contra de la tiranía del plano vertical de la pintura y la reinstala en plano horizontal y transversal. Esta representación nueva, a su vez, aporta otra novedad: de líquido a sólido, de letras sueltas con las que el artista arma un discurso, a historia completada de un plumazo, realizada en un solo trazo, probando que el soporte se reinventa, que la pintura tiene siempre algo nuevo que contar en la expresión del artista.

De la pequeña escala a la más grande sin transición intermedia aparente, el gigantismo es parte del nuevo trabajo de Mora, al introducir la arquitectura como tercer elemento que se une a pintura y escultura, y que en la sede de esta exposición cobra especial relevancia, como sigue explicando el propio autor: “Puesto que mi idea es elevar del suelo un plano de pintura para hacerlo flotar es imposible (por pura ley de gravedad), éste debe estar sujeto de algún modo por la arquitectura que le rodea. ¿Y si fuese la propia arquitectura

Guillermo Mora: Again and Again and Again at the Same Time

The origins of painting date back in time, and through the centuries it has undergone thousands of mutations. Clement Greenberg, in *Art and Culture: Critical Essays*, writes that “the pictorial space has lost its *interior* and has become completely *exterior*.” We can apply this statement to the basic principles of Guillermo Mora’s work, where the pictorial media becomes the optical and material cause. Color and form take on their own life, distanced from descriptive qualities, taken to a plane that painting could never reach because of its own limitations, seduced by sculpture that, manipulated like painting, takes on new and broader expressive possibilities. The new sculpture does not *occupy* but *inhabits* space, with greater formal possibilities of interpretation.

Guillermo Mora explains his way of working: “Over the last three years I have developed a series of works formed solely by layers of paint that are folded and then fastened and pressed together with rubber bands. Behind those “packs” of pure paint there is a slow process of formation that begins with pouring large quantities of paint on the studio floor. The pools of color randomly expand into the space irregularly, taking approximately a month to dry and then be peeled off the floor, folded and formed into a pack. Once separated from the floor, these surfaces are malleable and easily manipulated. Their plastic-like condition breaks the idea of flat pictorial surface and converts it into a surface that can be “molded” and generates a mass. We could say they can be folded and wrapped around themselves as if they were blankets. Nevertheless, it has always been in my head to be able to generate an opposite: a layer of rigid paint, and convert the pool of paint once again into a flat screen. In a way it would be to return to the “tableau,” the pictorial plane. And in the same way that for years I have been peeling the layers of paint off the floor to then fold them, the first idea for this new project is to be able to peel a rigid surface off the floor and raise it, separate it from the plane where it was formed and leave it free standing in space.”

Mora rebels against the tyranny of painting’s vertical plane and reinstalls it in the horizontal and transverse. At the same time, this new representation produces another novelty: from liquid to solid, from disconnected letters with which the artist builds a discourse, to a story completed in one fell swoop, done in one stroke, proving that the medium is reinvented, that painting always has something new to say in the artist’s expression.

From small scale to the largest, with no apparent in-between, gigantism is part of Mora’s new work, introducing architecture as the third element that joins painting and sculpture, and in which the building that

houses this exhibition takes on special relevance. The artist goes on to describe: “Given that my idea to raise a plane of paint off of the floor and make it float is impossible (simply due to the law of gravity), this should be secured in some way by the architecture that surrounds it. And if it were the architecture of the space itself that contained the work? In the same way that I have been working for years with different systems that contain paint, this new project will use the architecture not only as a container but also as an activator of the piece. The walls and columns of Tabacalera can contain the plane of paint, secure it. In the same way that the wall has always supported painting, the architecture will give me the chance to be able to support a pictorial plane. Embed it within, forcefully boxing it in, the plane of paint can be supported and contained in the space and give it a sense of active exhibition.”

The artist is fascinated by the perception and comprehension of painting, to the point of taking it to the limits of its context, converting it not into medium but into the message itself, into essence of expression, into something so literal that it takes on an extraordinary physical force, almost paranormal, forming part of the exhibit halls of Tabacalera.

Exploring new construction methods, fit in the space, this investigation extends to studies where measures, mass and volume are rigorously applied to the material, ensuring that the spectator is also interested in the scale and gravity, all terms we do not tend to associate with painting, but rather with sculpture and installations, and that Mora forces us to review, linked to them. And here there arises a chance to investigate the break in that gravity, supported in the existing spaces in the room: columns and doors work as support for attaching the plane of paint in its new horizontal presentation.

Quoting the artist again: “Tabacalera’s space is a determining factor within my project. Without it, I could not create this, because it is the architecture itself that literally holds up the project. The architecture activates the piece. Its emptiness interests me greatly, its lack of light, its temperature, its roughness.... Its sensations.”

Mora grabs onto painting and experiments: solidifying what was conceived as liquid, “sculpturizing” what was created to represent a vertical plane, making the paint itself become part of the architecture of the place, in search of the development of an element, the oft-mentioned paint, that distances itself from its origins by travelling down always different paths.

From the unconscious idea to the conscious, and the challenge of physically solving the piece, choosing the appropriate materials and colors, Mora’s work transforms painting, the artistic medium *par excellence*. How far can painting go in its expansion, deconstruction and reconstruction? In the hands of Guillermo Mora, it will go far.

del espacio la que contuviese la obra? De la misma manera que llevo años trabajando con diferentes sistemas que contienen la pintura, este nuevo proyecto usará la arquitectura no sólo como contenedor sino como activador de la pieza. Los muros y columnas de Tabacalera pueden contener la pintura, sujetarla. Del mismo modo que la pared la ha soportado siempre, la arquitectura de este espacio me brinda la oportunidad de poder sujetar un plano pictórico. Incrustándolo en ella, encajándolo con fuerza, la pintura puede quedar sujeta y contenida en el espacio y darle a éste un sentido expositivo activo”.

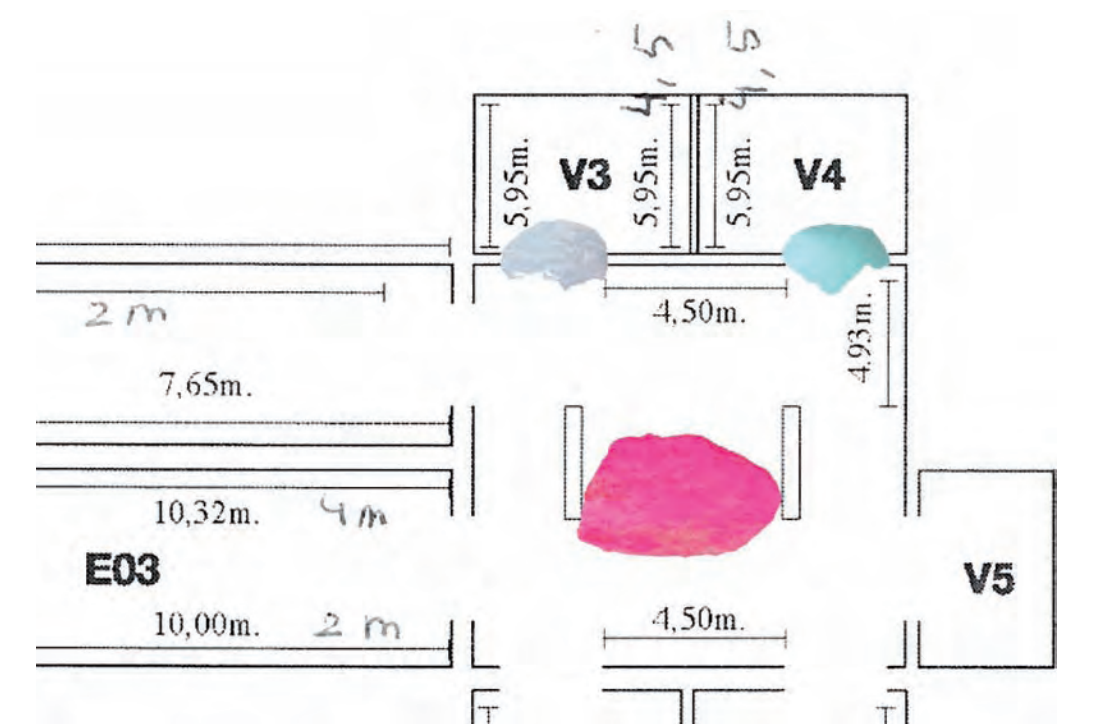
La percepción y comprensión de la pintura fascinan al artista hasta llevarla a los límites de su contexto, convirtiendo a la misma no en medio sino en mensaje mismo, en esencia de expresión, en algo tan literal que cobra una fuerza física extraordinaria, casi paranormal, formando parte de las salas de Tabacalera.

Explorando métodos nuevos de construcción, de encaje en el espacio, esta investigación se amplía a estudios donde las medidas, la masa y el volumen se aplican al material de manera rigurosa, haciendo que el espectador también se interese por la escala y la gravedad, términos todos estos que no solemos relacionar con la pintura, sino con la escultura y la instalación, y que Mora nos fuerza a revisar, ligados a aquélla. Y surge en esta ocasión una posibilidad de investigar la rotura de esa gravedad, apoyada en los espacios existentes en la sala: columnas y puertas de paso sirven de apoyo y sujeción a la pintura en su nueva presentación horizontal.

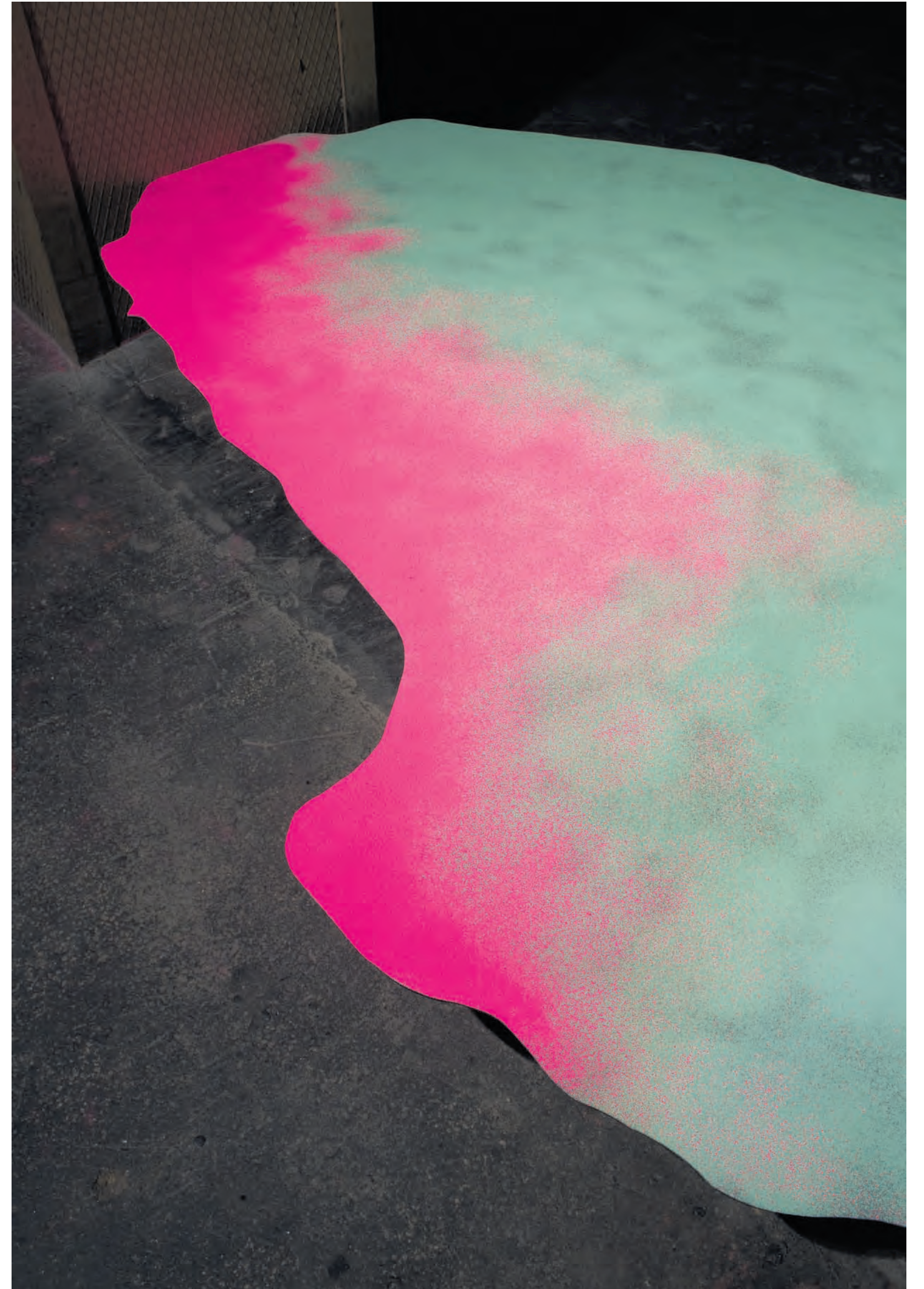
Citamos de nuevo al artista: “El espacio de Tabacalera es determinante dentro de mi proyecto. Sin él no podría realizarse, porque es la arquitectura misma la que literalmente sustenta el proyecto. La propia arquitectura activa la pieza. Me ha interesado mucho su vacío, su falta de luz, su temperatura, su rugosidad... sus sensaciones”.

Mora se agarra a la pintura y experimenta: solidificando lo que se creó para ser líquido, “esculturizando” lo que se representaba en un plano vertical, haciendo que la pintura misma se convierta en parte de la arquitectura del sitio, en busca del desarrollo de un elemento, la tantas veces aquí mencionada pintura, que se aleja de sus orígenes por caminos siempre diferentes.

De la idea inconsciente a la conciencia y el reto de solucionar físicamente la pieza, eligiendo los materiales y colores apropiados, el trabajo de Mora transforma la pintura, el soporte artístico clásico por excelencia. ¿Hasta dónde puede llegar la pintura en su expansión, deconstrucción y reconstrucción? En manos de Guillermo Mora, será lejos.







La función del artista va mutando obligatoriamente en un mundo saturado de imágenes, sofocado por las mismas. La representación también está sujeta a variaciones a través de su evolución en la historia del arte. Y todos estos cambios son cada vez más y más rápidos. Incluso la diferencia entre representación real y abstracción, se diluye sin remedio.

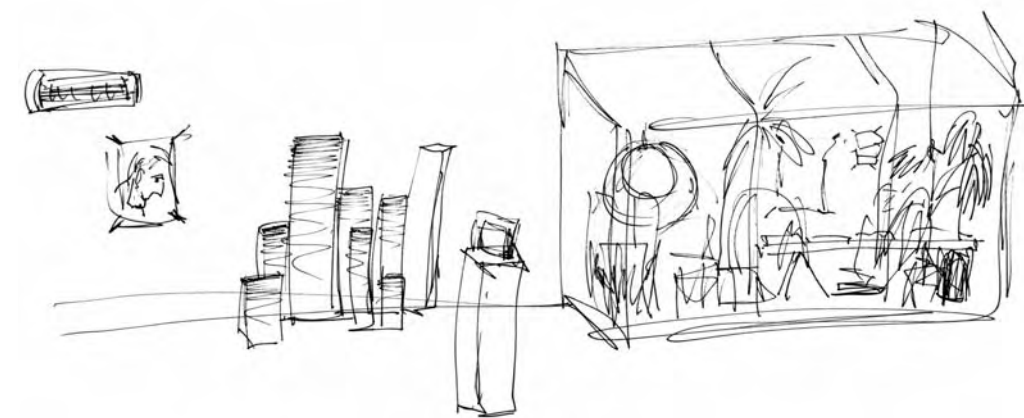
La idea de generar imágenes originales comienza a no ser tan interesante desde hace ya un tiempo, digamos incluso que se convierte en algo irrelevante, imponiéndose otros modos de creación que incluyen la catalogación y archivación, como aproximaciones diferentes. Este otro modo posibilita una infinita combinación que refleja y abre caminos a un trabajo nuevo.

Tornero siempre ha estado interesado en la experimentación del soporte fotográfico, que le lleva por dos caminos en paralelo: hacia una expansión a la instalación por un lado, y por otro, al estudio de sus límites en cuanto que hablamos de un soporte que puede mantener su validez incluso una vez velado por el paso del tiempo. Ambos aspectos convierten su trabajo en algo sumamente interesante. Es Tornero un fotógrafo que se ocupa de la desaparición de las imágenes. “Me interesa constantemente barajar conceptos que están fuera, a priori, de lo estrictamente fotográfico”, dice. No nos engaña. Más bien, nos está avisando de lo que va a ocurrir, porque el destino de la imagen impresa en papel fotográfico es su borrado por el efecto de la luz sobre el mismo. No pasa nada. La imagen ausente, sigue siendo válida.

La degradación natural de la fotografía hace que lo retratado desaparezca y que lo que quede sea el material industrial, su soporte, ese cromó de papel que persevera sin transmitir su mensaje directo. Como la tinta secreta, tenemos que saber interpretarlo ahora en un plano oculto. Tornero está siempre atento por igual a lo visible y a lo invisible. Y por eso ha construido para esta exposición un jardín interior, un invernadero fotográfico donde trabajar a partir de un tema que le preocupa: la fotofobia.

La fotofobia es la intolerancia a la luz. Esta intolerancia va desde una cierta molestia, a un grado elevado en que no se soporta ningún tipo de la misma, ni solar ni artificial. Tendemos a cerrar los ojos cuando la luz nos resulta excesiva. La fotofobia puede aparecer en cualquier edad del ser humano, y suele manifestarse como síntoma, no como enfermedad. Aunque todas las plantas necesitan de la luz para vivir, existen algunas especialmente sensibles a la incidencia del sol y que se deterioran fácilmente con su sobreexposición a la misma.

Un invernadero: un lugar concebido para criar y cuidar plantas y flores, donde mimar y vigilar su crecimiento de cerca, un lugar también de investigación. ¿Y por qué no darle el mismo tratamiento a la fotografía? Estas imágenes marchitas, que Tornero recoge con



Miguel Ángel Tornero: **Bits of a Photosensitive Life**

The artist's function has been forced to change in a world saturated with images, suffocated by them. Representation is also subject to changes through its evolution in the history of art. And all of these changes take place faster and faster. Even the difference between real representation and abstraction is hopelessly diluted.

The idea of generating original images began not to be as interesting awhile ago, we could say it even became somewhat irrelevant, imposing other ways of creating that include cataloging and archiving, according to different approaches. This makes an infinite number of combinations possible that reflect and open up paths to a new work.

Tornero has always been interested in experimenting with photography as a type of art, which takes him down two parallel paths: on the one hand, towards its expansion to installation, and, on the other, to the study of its limits when we talk about a type of art that can maintain its validity even after being exposed to the passing of time. Both aspects convert his work into something very interesting. Tornero is a photographer that works with the disappearance of images: “I am always interested in shuffling concepts that are outside, *a priori*, the strictly photographic,” he says. Do not be fooled. Really, he is warning us of what is going to happen, because the fate of the image printed on photographic paper is its erasure for the effect of light upon it. It doesn't matter. The absent image continues to be valid.

The natural degradation of photography makes what is portrayed disappear and what remains is industrial material, its framework, that piece of paper that perseveres without transmitting its direct message. Like invisible ink, we have to know how to interpret it on a hidden plane. Tornero pays equal attention to the visible and the invisible. That is why he has constructed an interior garden for this exhibition, a photographic greenhouse where he can work starting with a topic that concerns him: photophobia.

Photophobia is intolerance to light. This intolerance ranges from being slightly bothered to being so affected that no type of light can be tolerated, neither solar nor artificial. We tend to close our eyes when light is excessive. Photophobia can appear at any age in humans, and can manifest itself as a symptom, not a sickness. Although all plants need light to survive,

there are some especially sensitive to the sun, which easily deteriorate with overexposure to sunlight.

A greenhouse: a place conceived to raise and care for plants and flowers, where you can take care of and watch over their growth from near by, also a place of investigation. Why not treat photography the same way? Those faded images that Tornero gathers with care from the street as if they were his own —he doesn't even bother to take his own photos— that are in terrible shape, comatose, partially or completely exposed, from the store windows of drug stores, pharmacies and hair salons. These photographs had a brilliant moment, full of color and meaning, and now represent a downtrodden life already gone by. And the photographer wants to care for them at the end of their days, of those dying remains, give them importance before their final hour, rescue what they can still tell us, even if it comes from a complete forgetfulness.

Un-intentioned erasures of something that was a story, or a portrait, and are now only shadows of photography, Tornero pushes us to track where no trace remains, after having produced an excessive light to blind us. Tales of the invisible, of what is hidden behind life events, what remains after an everyday act, much more relevant than what it seems. Silence after noise.

Is it possible to work from light until vanquishing it, or is it really that it has already blinded us? A faded result, blurred, is as romantic as its own aura, where the colors that were vivid in their moment, to which the photographer dedicated all of his professionalism in order to bring them forth in as real a way as possible, are now vague, helpless remains. The color disappears from the photographs just like the plant withers in an irreversible process. Like people, everything has a limited life.

In Tornero's hands, photography becomes more abstract, forgetful, it becomes pure matter. Invisible to the eye but not to the rest of the senses. It now takes on life almost as an object, transforming itself into an installation. Just as in an abandoned greenhouse, where there are no longer plants or flowers, nothing green or colorful, only flower pots and soil.

With this work, Tornero leads us through an investigation about the emotional halo over photography, the ramshackle aura, extinguished for the excess of light. Its physicality barely remains, the material that supported the story: “There is something fragile in the photographic, in the physical of the photographic, that is explored in these works as an expressive tool until it becomes a virtue.”

mimo de la calle como propias —ya no se molesta ni en hacerlas el mismo— que encuentra en estado lamentable, comatoso, parcial o totalmente veladas, provenientes de escaparates de droguerías, farmacias y peluquerías. Estas fotografías tuvieron un momento brillante, lleno de color y significado, y ahora representan una vida venida a menos, ya pasada. Y el fotógrafo quiere ocuparse del final de sus días, de estos restos moribundos, traerlos a un protagonismo antes de su muerte definitiva, rescatar lo que todavía nos puedan contar, aunque sea en una desmemoria absoluta.

Borrados no intencionados de algo que fue una historia, o un retrato, y ahora son sólo sombras de la fotografía, Tornero nos empuja a rastrear donde no queda rastro, después de haber arrojado una luz excesiva para cegarnos. Relatos de lo invisible, de lo escondido tras los sucesos de la vida, de lo queda de un acto cotidiano, mucho más relevante de lo que parece. Silencio después del ruido.

¿Es posible trabajar desde la luz hasta doblegarla, o en realidad es que nos ha cegado ya? Un resultado marchito, desvelado, es tan romántico como un aura propia, donde los colores que estuvieron vivos en su momento, a los que el fotógrafo dedicó toda su profesionalidad para sacarlos tan reales como fueron, son ahora restos desvaídos, desvalidos. El color desaparece de las fotografías igual que la planta se va marchitando en un proceso irreversible. Como las personas, todo tiene una vida limitada.

En manos de Tornero, la fotografía se vuelve abstracta, desmemoriada, se convierte en algo matérico. Invisible a la vista pero no al resto de los sentidos. Cobra vida ahora en forma casi de objeto, transformándose en instalación. Al igual que en un invernadero descuidado, donde ya no quedan plantas ni flores, nada verde ni nada colorido, sólo macetas y tierra.

Tornero, con este trabajo, nos guía a través de una investigación que trata sobre el halo emocional del medio fotográfico, del aura desvencijada, apagada por el exceso de luz. Apenas queda su fisicidad, el material que soportaba la historia: “Hay algo frágil en lo fotográfico —en lo físico de lo fotográfico— que se explora en estas obras como herramienta expresiva hasta convertirse en una virtud”.

