

— Antes que — *— textos español* todo — Before — *— english texts* Everything

— *artistas | artists*

— *piezas en exposición*
works on display

CA2M

— *biografías | biographies*



CONSEJERÍA DE EMPLEO, TURISMO Y CULTURA
Comunidad de Madrid

Esta versión digital forma parte de la Biblioteca Virtual de la Consejería de Empleo, Turismo y Cultura de la Comunidad de Madrid y las condiciones de su distribución y difusión se encuentran amparadas por el marco legal de la misma

www.madrid.org/culpubli
culpubli@madrid.org



— **Antes que** — *textos español*

todo — **Before** — *english texts*

Everything

- Ignasi Aballí
- Lorea Alfaro
- Txomin Badiola
- Antonio Ballester Moreno
- Erick Beltrán
- David Bestué / Marc Vives
- Rafel G. Bianchi
- Carles Congost
- June Crespo
- Discoteca Flaming Star
- Patricia Esquivias
- Jon Mikel Euba
- Esther Ferrer
- Nuria Fuster
- Dora García
- Fernando García
- Rubén Grilo
- Lilli Hartmann
- Daniel Jacoby
- Jeleton
- Fermín Jiménez Landa
- Adrià Julià
- Dai K. S.
- Tamara Kuselman
- Daniel Llaría
- Erlea Maneros Zabala
- Pablo Marte
- Fran Meana

- Asier Mendizabal
- Jordi Mitjà
- Momo & No Es
- Julia Montilla
- Itziar Okariz
- Antonio Ortega
- Juan Pérez Agirregoikoa
- Kiko Pérez
- Gabriel Pericàs
- Paloma Polo — *artistas | artists*
- Sergio Prego
- Wilfredo Prieto
- Tere Recarens
- Red Caballo
- Alex Reynolds
- Xavier Ribas
- Carlos Rodríguez-Méndez
- Francesc Ruiz
- Xabier Salaberria
- Jorge Satorre
- Javi Soto — *piezas en exposición*
- Julia Spínola — *works on display*
- Sra. Polarowska
- Alain Urrutia
- Isidoro Valcárcel Medina
- Azucena Vieites
- Oriol Vilanova
- WeareQQ

— *biografías | biographies*

— Isabel Rosell Volart

Directora General de Archivos, Museos y Bibliotecas. Comunidad de Madrid
Managing Director of Archives, Museums and Libraries. Region of Madrid

ES

Desde el momento de su concepción, la Comunidad de Madrid tuvo la firme voluntad de que el CA2M Centro de Arte Dos de Mayo fuera un lugar que uniese las tendencias más actuales con un amplio público. Transcurridos ya dos años desde su inauguración en mayo de 2008, en los que el centro ha organizado un buen número de exposiciones y actividades, podemos decir que hemos cumplido con ese objetivo.

La exposición a la que sirve este catálogo continúa en esta línea: *Antes que todo* es probablemente uno de los proyectos más ambiciosos del CA2M. Esta muestra toma el pulso al presente del arte español a través de las obras de cincuenta y seis artistas de varias generaciones. Una apuesta tan arriesgada como necesaria, que tiene lugar en una región, la Comunidad de Madrid, que es punto de confluencia y amplificación del trabajo de creadores de todo el país.

Antes que todo representa una oportunidad extraordinaria para el público madrileño, que podrá reflexionar sobre el rico contexto artístico español, su evolución reciente, los vínculos entre artistas actuales y del pasado o la disolución de límites estilísticos y formales. Al mismo tiempo, refuerza las líneas de conexión con el panorama artístico internacional y apunta nuevos caminos y líneas de investigación.

El CA2M Centro de Arte Dos de Mayo es un lugar privilegiado para acoger retos de esta complejidad.

Un proyecto de estas características no hubiera sido posible sin el intenso trabajo de un

gran número de personas. A todos ellos, y en especial a los artistas participantes, quiero hacer llegar en nombre de la Comunidad de Madrid nuestro agradecimiento más sincero.

EN

From the time of the conception of the CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, the Community of Madrid was committed to making it a place that would connect the most current tendencies in art to a broad audience. Two years after its opening in May of 2008, we can say that the center, which has organized a good many exhibitions and activities, has met this goal.

The exhibition for which this publication serves as a catalogue furthers this commitment: *Before Everything* is perhaps one of the CA2M's most ambitious projects. With works by fifty-six artists from different generations, this show takes the pulse of Spanish art today. As bold as it is necessary, the vision and exhibition were formulated in The Community of Madrid, where creators from the entire country converge and from which their work is magnified.

Before Everything is an extraordinary opportunity for the public from Madrid, a means for it to reflect on the richness of Spanish art, its recent developments, the connections between current artists and artists from the past, and the dissolution of boundaries of style and form. At the same time, the exhibition reinforces the connections with the international art scene and indicates new possibilities and lines of research.

The CA2M Centro de Arte Dos de Mayo is a privileged place from which to face such complex challenges.

A project like this one would not have been possible without the hard work of a great many people. In the name of the Community of Madrid, I would like to express my deep gratitude to them all, especially the participating artists.

— Ferran Barenblit

Director del CA2M Centro de Arte Dos de Mayo
Director of CA2M Centro de Arte Dos de Mayo

ES

La idea de poner en marcha un proyecto como *Antes que todo* rondaba mi cabeza desde hace bastante tiempo. Mucho antes de imaginar que estaría al cargo de un museo de arte contemporáneo en la Comunidad de Madrid, me preguntaba cómo podría ser una exposición que indagara en el presente del arte español. Me imaginaba diferentes opciones, aproximaciones y hasta llegué a especular con sus contenidos, en la forma de una lista de ideas, reflexiones e incluso obras que me hubiera encantado ver. Eso no dejaba de ser más que una fantasía: supongo que no es inhabitual imaginarse exposiciones que en verdad nunca se harían. Al menos yo, en mi cabeza, tengo varias, pero sinceramente dudo que nunca las lleve a cabo. En el caso de “una indagación sobre el aquí y el ahora” (que era la forma que usaba para explicarla a otros), de vez en cuando pensaba sobre qué debía decir, qué historia debía explicar, a qué conclusiones esperaba que llegase, cómo debía ser explicada al público, qué agentes debía involucrar, a cargo de quién debía estar. Me surgían multitud de preguntas. ¿Tiene sentido una exposición cuyos parámetros sean esos? ¿Cómo llevarla a cabo sin caer en visiones tópicas? ¿Cómo evitar que la exposición se convierta exclusivamente en un listado, en una sucesión de nombres? ¿Cómo escapar a la tentación de la corrección política y, aún más difícil, cómo convencer a sus visitantes de que la corrección política no entra en el ideario de la exposición? Si es que hubo otros intentos similares, y fueron poco acertados, ¿cómo evitar sus errores? Al margen de todo, ¿sería apasionante en sí misma o se convertiría en una coartada de la propia institución “arte”?

No es difícil imaginar cómo llegué a pensar en un proyecto así. En algunos países las exposiciones que se interrogan igualmente por su aquí y ahora son algo más habituales. Tal vez donde más ocurra, o donde más lo haya visto yo, es en países de tradición anglosajona. A veces no se trata tanto de las exposiciones como tales, sino de la capacidad de cuestionarse su lugar (frecuentemente privilegiado) en un mundo globalizado. En el Reino Unido existen múltiples exposiciones anuales de artistas jóvenes, un premio nacional que se otorga tras una exposición de cuatro seleccionados e incluso una generación entera que nació hace un par de décadas a partir de otra exposición. Nueva York ejerce su capitalidad en su propio país con una bienal de arte dedicada a su producción reciente. En Australia son varios los museos que proponen exposiciones en las que dan su visión del arte nacional. Por el contrario, en otros países se ha intentado en menos ocasiones, con resultados desiguales. Algunas veces he visto exposiciones hechas para satisfacer a burócratas con una nula relación con el arte y con el pensamiento crítico que debe poner en marcha, proyectos que se hacen exclusivamente para lucir de forma adecuada en la memoria anual de una institución.

En todo caso, en España la idea de una exposición que tome el pulso a ese presente se ha intentado poco y, sobre todo, cuando se ha hecho, quizá ha sido con un objetivo determinado que venía marcado desde dictados más bien institucionales o meramente instrumentales. Es comprensible qué pudo haber ocurrido. España es un país al que le cuesta describirse: esto es tan obvio y está tan presente en los medios de comunicación cotidianos que no hace falta extenderse en explicarlo, pero valga decir que un país al que le cuesta encontrar un nombre para referirse a sí mismo es, sin duda, un ente de definición compleja. Es también un país tendente a la autocrítica feroz, necesitado de amor propio. Un lugar cargado de una cierta melancolía de lo que pudo haber sido y no es; a veces, de lo que debería ser. En el arte contemporáneo esa nostalgia toma forma en la pregunta de por qué no interesamos al resto del mundo de manera acorde con nuestros méritos, como si dichos méritos fueran inmensos y todos los observadores padecieran de una ceguera incomprensible. Es un territorio que, como su propia diversidad geográfica, está compuesto de un buen número de contextos artísticos diferentes, cada uno con su tradición contemporánea y su historia reciente, pero que comparten pocos elementos comunes más allá de unas condiciones de trabajo más o menos homogéneas que generan una unifor-

me sensación de insatisfacción. En otras palabras: Sevilla, Madrid, Vigo, Bilbao, Barcelona y Valencia pueden ser, y son, contextos dispares, muy ligados a su historia ciudadana, a su pasado remoto y cercano. Así como podemos cuestionar la idea de un contexto nacional, los contextos locales existen, son tangibles: se componen de personas que se conocen, a veces van a los mismos bares, compran sus libros en las mismas librerías, visitan las mismas exposiciones. Algunos son maestros de otros. En definitiva: comparten experiencias y van perfilando esa idea de contexto. Mientras tanto, aun cuando creo por encima de todo en lo local, también creo que casi todo lo que se ha dicho sobre el arte español es cierto. Es un país de individualidades más que de movimientos, que tuvo a Picasso pero no cubismo, a Dalí pero no surrealismo, etc. Un país que tiene una asignatura pendiente, examinándose una y otra vez, en la representación, el símbolo.

Uno siempre se define por el otro. Los habitantes de un territorio determinado son todos los que no son los otros. El arte de un territorio determinado es todo aquel que no pertenece a los otros. La definición, pues, de cualquier arte nacional viene dada por esa premisa de la antropología moderna. Cualquier reflexión sobre un aspecto cultural de un territorio (sea el de un estado o no) parte siempre de múltiples condicionantes que se encuentran y desencuentran en el imaginario de propios y extraños. Lo que hace más complejo el caso español es, probablemente, un complicado entretreído de *nosotros* y *otros*, que se define por diferencia y tensión dentro y fuera de las propias fronteras del país. En cualquier caso, los sucesos se han acelerado en épocas recientes. La palabra global —y sus múltiples derivados como “globalización”, “glocal”, etc.— irrumpen en el vocabulario de la cultura a partir de finales de la década de 1980 y se convierten en cotidianos en poco tiempo. Son años en los que la lógica del mercado —que ha terminado por desplazar cualquier otro motor político, social o económico— se expande por todo el planeta de forma uniforme, iniciando un fenómeno sólo cuestionado por la crisis financiera de 2008. Las condiciones contemporáneas de la noción de lo local (lo *nacional*) o de lo global se forjan definitivamente en este momento. Se pone en marcha una forma de mirar al arte desde la tensión que generaba la articulación entre lo local y lo global. Exposiciones como *Magiciens de la terre* [Magos de la tierra] —y una docena más que surgirían posteriormente— ilustrarían sus catálogos con mapamundis en los que se localizaban los lugares de origen de los artistas presentados en

ellas. La explicación que latía en el fondo era: este artista es de tal sitio y, por tanto, hace tal cosa. Se sumaba una tradición ancestral a formas de hacer globales. En el fondo se jugaba con las expectativas de la visión de esa periferia del mundo (África, Latinoamérica, el sudeste asiático) por parte de un centro arrogante. Incluso algunos artistas europeos generaron sonrisas de pícaro complicidad al autodefinirse como “étnicos”, lo que no hace sino ratificar esa idea. España había caminado del exotismo de ser el último país de Europa en luchar contra una dictadura fascista —momento en el cual los ojos de todo el mundo se giraban para ver qué ocurría en ese extraño lugar— a ser un país europeo más, casi totalmente normal. Y lo peor: un país que no era suficientemente poderoso como para influenciar los gustos del centro pero estaba demasiado cerca para ser considerado exótico. Situado en esa primera periferia anodina, tan pronto como el país alcanzó su normalidad comenzó a ser menos interesante para los otros y, quizá por ello, para sí mismo.

Todas estas ideas rondaban mi cabeza cuando asumí la dirección del CA2M Centro de Arte Dos de Mayo. No tardé en recuperar la idea de una exposición “que indagara en el aquí y el ahora”. Las condiciones eran propicias. Una institución nueva, que aún no tenía una trayectoria con una historia por validar o unas expectativas determinadas que cumplir. Con una situación al mismo tiempo central, Comunidad de Madrid, y periférica, Móstoles. Y en un momento de crisis del sistema productivo global y local, lo que sin duda permite una mayor permeabilidad a la autoindagación cuestionadora, lejos de la arrogancia de los momentos de expansión económica. Debía ser un proyecto que destacara por su ambición. Tenía que ocupar todo el espacio físico del centro, desde la entrada a pie de calle hasta la terraza de la cuarta planta, y extenderse por todos sus espacios de trabajo, desde la exposición de obras en las salas hasta las publicaciones, la propia publicidad y, por supuesto, las actividades. No podía ser una selección de artistas jóvenes, sino que debía partir de trazar líneas transversales entre diferentes generaciones. No debía partir de un criterio de cuotas de ningún tipo —fuere el equilibrio que fuere, sería equivocado—, sobre todo las territoriales. Detrás del proyecto debían latir algunas ideas que lo atravesaran creando varios ejes, ideas precisas y sugerentes a partes iguales. Debía huir de planteamientos definidos por meras circunstancias institucionales o de mercado. Porque, por encima de todo, debía ser una exposición apasionante para el público, atractiva para la diversidad de visitantes

del centro. Una exposición que se pueda disfrutar al margen de todo este planteamiento que indaga en una realidad determinada. El proyecto no podía correr a mi cargo, por supuesto, ni a cargo de un único comisario (finalmente han sido dos: Aimar Arriola y Manuela Moscoso). Era importante que no se conocieran entre ellos y que esta fuera su primera experiencia de trabajo conjunto. A partir de aquí, la definición del conjunto del proyecto tenía que provenir de los comisarios.

EN

The idea of putting together a project like *Before Everything* had been in and out of my mind for some time. Long before ever imagining that I would be the director of a contemporary art museum in Madrid, I asked myself what an exhibition that delved into Spanish art today would be like. I imagined different alternatives and approaches, and speculated on its contents in a list of ideas, reflections and even works that I would have loved to see. But that was just a fantasy: I guess it's not so uncommon to imagine exhibitions that will never take place. At least I have a number of them in my mind, but I sincerely doubt if they will ever happen. In the case of “an investigation of the here and now,” which was how I described this possible exhibition to others, I occasionally thought about what it should say, what story it should tell, what conclusions it should reach, how it should be explained to the public, who should be involved, and who should be responsible for it. Many other questions came to mind as well. Does a show with those parameters make any sense? How could it be organized without falling into commonplaces? How would it be possible to prevent the exhibition from becoming a mere list, a succession of names? How to avoid the temptation to be politically correct and, harder still, how to convince visitors that it is not guided by such an ideology? If there had been similar attempts and they largely failed, how to avoid making the same mistakes? Furthermore, would an exhibition of this sort be compelling in and of itself, or would it become an alibi of the art institution?

It's not hard to imagine why a project like this occurred to me. In some countries, exhibitions that interrogate the here and now are fairly common. Perhaps countries with an Anglo-Saxon tradition are the ones where such exhibitions are most common, or at least where I have most seen

them. Sometimes it is less a question of the exhibitions themselves than of the ability to question a country's (often privileged) place in a globalized world. In the United Kingdom, there are a number of annual shows of young artists, a national prize given after an exhibition of four selected artists, and even an entire generation of artists that came into being a few decades ago thanks to an exhibition. New York exercises its status as the art capital of its country with a biennial dedicated to recent local production. In Australia there are a number of museums that organize exhibitions to offer their visions of Australian art. Other countries have attempted to do the same, if on fewer occasions and with mixed results. I have seen exhibitions clearly aimed to satisfy bureaucrats who have no relationship whatsoever to art or to the critical thinking that it entails, projects carried out solely to figure on an institution's annual report.

In any case, in Spain few attempts have been made to organize exhibitions that take the pulse, so to speak, of the present. The aims of the ones that have been held seem to have been determined by institutional or instrumental concerns. And that's logical: Spain is a country that has trouble describing itself. This is so obvious in, among other places, the mass media that there is no need to explain it. Suffice it to say that a country that has trouble just finding a name for itself is, of course, a difficult entity to define. It is also a country with a tendency towards brutal self-criticism, a country that lacks self-esteem. A place burdened by a certain sense of melancholy about what it might have been but never came to be, indeed, what it should be. In contemporary art, that nostalgia takes the form of questioning why the rest of the world does not take as much interest in us as we deserve, as if our merits were immense and all the observers afflicted with an incomprehensible blindness. The Spanish art scene, like the country's geography, consists of many different contexts, each one with its own contemporary tradition and recent history. They have little in common except for a set of fairly standard working conditions that generate a fairly uniform sense of dissatisfaction. In other words: Seville, Madrid, Vigo, Bilbao, Barcelona and Valencia might be, in fact are, disparate contexts; each is bound to its own civic history, and recent and distant past. Just as the idea of a national context is questionable, the existence of local contexts is tangible: they are made up of people who know each other, who often go to the same bars, buy books at the same bookstores, see the same exhibitions. Some of them are the teach-

ers of others. In sum, they share experiences and give shape to the idea of context. Nonetheless, and while I do believe in the local above all else, I also believe that almost everything that has been said about Spanish art is true. This is a country of individuals rather than movements. Spain had Picasso, not Cubism, Dalí not Surrealism and so forth. It is a country with a piece of unfinished business, examining itself time and again by means of representation, symbol.

■ One is always defined by the other. The inhabitants of a given territory consist of those who are not others. The art of a given territory is everything that is not the art of another territory. The definition, then, of any nation's art is based on this premise of modern anthropology. Any reflection on an aspect of the culture of a territory (whether that territory is a state or not) is based on countless factors that converge or diverge in the imaginary of that territory's peoples and others. What makes the Spanish case more complex is, probably, the delicate interweave of ourselves and others defined by difference and tension both inside and outside the country's borders. In any case, things have sped up in recent years. The word global — and its derivatives like 'globalization,' 'glocal,' etc. — appeared in the cultural vocabulary starting in the late 1980s and quickly became commonplace. Starting in those years, the logic of the market, which has come to displace any other political, social or economic engine, has expanded uniformly throughout the planet, starting up a phenomenon questioned only by the 2008 financial crisis. The conditions that gave rise to contemporary concepts of the local (the national) and of the global took shape during those years. A new way of looking at art arose, one based on the tension resulting from the joining of the local and the global. The catalogues of exhibitions like *Magiciens de la terre* — and a dozen more that followed it — were illustrated with world maps identifying the origins of the participating artists. The underlying notion was: this artist is from this place and hence makes this thing. An ancestral tradition joined to a global way of working. What was, in fact, at stake were the arrogant center's expectations of the vision of the periphery of the world (Africa, Latin America, Southeast Asia). Even some European artists provoked knowing grins by defining themselves as 'ethnic,' and thus furthering this idea. Spain had gone from the exotic position of being the last European country struggling against a fascist dictatorship — a time when the eyes of the world looked to see what was happening in that

strange place — to being just another, almost entirely normal, European country. But the worst of it was that Spain was not powerful enough to influence the tastes of the center but it was too close to be considered exotic. Located in this bland first periphery, as soon as Spain's situation was normalized it became less interesting to others and, perhaps as a result, to itself.

■ I had all of these ideas in my head when I became the director of the CA2M Centro de Arte Dos de Mayo. It was not long before I had returned to the idea of an exhibition "that investigated the here and now." The conditions were favorable: a new institution that did not yet have a history to validate or expectations to meet; a location both central, the Community of Madrid, and peripheral, Móstoles; and a crisis in the global and local productive system which most certainly allows for greater openness to self-analysis and questioning, as opposed to the arrogance of moments of economic expansion. This would have to be a strikingly ambitious project. It would have to occupy the entire physical space of the center, from the street entrance to the terrace on the fourth level. It would have to include all the museum's organizational areas as well, gallery spaces and publications, outreach and activities. It could not offer a selection of young artists, but draw lines across generations. It should not use quotas of any sort — any selection reached by such a criterion would be misguided —, least of all quotas based on region. The ideas that would engine the project should run through it, creating different visions and ideas as precise and they are suggestive. Such an exhibition should avoid formulations defined by the conjunctures of institutions and markets. Most of all, the exhibition should be fascinating and attractive to the center's diverse public. An exhibition that, regardless of the intention to interrogate a given reality, would be easy to enjoy. The project could not be entrusted to me or to a single curator (there are two: Aimar Arriola and Manuela Moscoso). It would be important that the two curators not know each other and that this be their first experience working together. On these bases, they were the ones to define the project as a whole.

— Hoy te quiero más que ayer, pero menos que mañana

— *textos español*

— Una declaración de intenciones, el relato de un proceso de trabajo y unos cuantos apuntes más sobre la actualidad, las expectativas y la emisión de diagnósticos

— *english texts*

— *Aimar Arriola y Manuela Moscoso*

— Por una teoría de las penúltimas cosas

— *Peio Aguirre*

— *artistas | artists*

— (Des)hogar(idad)

— Sentir-pensar la noción de expectativa

— *Sofie Van Loo*

— *piezas en exposición
works on display*

— *biografías | biographies*

— Hoy te quiero más que ayer, pero menos que mañana¹

— Una declaración de intenciones, el relato de un proceso de trabajo y unos cuantos apuntes más sobre la actualidad, las expectativas y la emisión de diagnósticos

— *Aimar Arriola y Manuela Moscoso*

— Hace aproximadamente año y medio fuimos invitados a realizar un proyecto de exposición a gran escala que tomara el pulso a la producción del arte reciente en el Estado español. La idea era tratar de generar una representación lo más amplia posible del trabajo de artistas nacidos, formados y/o trabajando en este contexto desde la década de los noventa². La idoneidad de la invitación parecía justificada por dos circunstancias: por un lado, el momento en sí, el cambio de década —una coyuntura que se presta fácil a este tipo de juegos revisionistas—, y por otro, lo poco habitual en este contexto de este tipo de ejercicios, más frecuentes en otros lares³. El atrevimiento era evidente, y los riesgos de aceptar la invitación también: conscientes de que semejante ejercicio iba a

ser, en último término, una representación del propio proceso de llevarlo a cabo —y también del fracaso implícito en el intento de satisfacer el encargo—, decidimos plantear el proyecto como la representación de un “aquí y ahora” intercambiable, una posibilidad, entre otras tantas, que asumía de manera frontal su carácter provisional y su transitoriedad.

— La invitación no traía consigo ningún condicionante mayúsculo, aunque eran sus dos principales ingredientes —sus elementos constituyentes— los que ante nuestros ojos se nos aparecían como los mayores obstáculos a salvar: el primero, el factor contextual; es decir, el imperativo de tener que circunscribirnos a una demarcación territorial concreta —el Estado español— con toda su carga simbólica y sus contornos difusos. Y el segundo, el temporal: la obligación de tener que centrar nuestro quehacer en el “presente”. En cuanto al primero, el requerimiento de limitar nuestro trabajo a artistas procedentes de, formados y/o afincados en este contexto, resultó ser nuestro primer “elefante en la habitación”. En un momento de máximo contacto e intercambio entre diferentes realidades geográficas y culturales, de máxima hibridación entre preocupaciones próximas e internacionales, un tiempo en el que desde el mismo arte (y quizás aquí más que desde otro lugar) las fronteras geográficas, nacionales e ideológicas parecen diluirse, ¿cómo acotar una prospección en el arte del “ahora” en términos geográficos? ¿Cómo (auto) restringir a márgenes territoriales nuestra incursión en el presente del arte?

— Desde el principio concebimos esta exposición como un proyecto que se relacionaría con las nociones de “estado”, “nación” y “territorio” más como convenio político que como garante de una identidad. Somos muy conscientes de lo problemático que

resulta pensar una exposición de arte circunscrita a unos límites geográficos y de que proponer una proyección en las particularidades del “arte español”, “vasco”, “noruego” o “costarricense” es cuando menos un ejercicio paradójico. No obstante, apropiándonos de una expresión de Jacques Rancière, hemos actuado en términos de “contradicciones positivas”⁴, enfrentando el deseo de cierta búsqueda de la singularidad a un sentido “universal” (común) de la experiencia. En lugar de sucumbir a la ansiedad de tener que generar una mirada totalizadora al contexto ofrecido, optamos por repensar el marco de trabajo en términos de vivencia, afecto y filiación, limitándonos a aquellos contextos en los que nosotros mismos nos hemos formado, hemos trabajado y con los que hemos negociado de manera continuada. Por esta razón no ha de sorprender que en su mayoría los artistas incluidos en la exposición “procedan” de Barcelona, Euskadi y Madrid —aunque no únicamente—, contextos en los que nosotros mismos hemos vivido y trabajado y con los que nos hemos implicado activamente.

No obstante, no pretendemos pecar de “inocentes” y reconocemos que los focos específicos que mayoritariamente conforman el proyecto, y que aquí se presentan de manera concentrada y conjunta por vez primera, coinciden con los principales núcleos de poder político y económico del Estado⁵. Aun así, nuestra intención no ha sido la de dar preponderancia a esos centros, sino la de realizar un ejercicio curatorial que partiese de nosotros hacia fuera, y articular una exposición sobre el presente del arte en el “Estado español”⁶ que reuniese el trabajo de artistas que, en alto grado, han formado parte de nuestro cosmos. Esta voluntad presupone una concepción de la práctica comisarial entendida en términos de subjetividad —que no significa personalismo—, una práctica que poco tiene que ver con la mera gestión de recursos y que se despliega en alianzas afectivas, el establecimiento de complicidades estratégicas y el trabajo continuado con otras subjetividades, ya sean éstas artistas, instituciones, otros comisarios o el público.

La actualidad rebotada sobre sí misma

El segundo condicionante de la invitación, aquel con el que también hemos tenido que negociar frontalmente, ha sido el de su circunscripción temporal: el presente. “Actual” fue durante un tiempo el *working title* sugerido para este proyecto y “la actualidad” la cuestión a la que nos hemos tenido que aproximar desde varios frentes. En uno de los dos

ensayos realizados específicamente para esta publicación a invitación nuestra, el crítico y comisario Peio Aguirre ofrece una posible definición de “la actualidad” que nos parece muy acertada: “La actualidad es una potente categoría mediadora de la realidad que nos circunda, a la vez que un termómetro de las tendencias estéticas y económicas de la sociedad”⁷. En marcos como este, nociones como “actual” y “actualidad”, o bien se plantean como términos parejos a los de “nuevo” o “novedad”, o bien revolotean sobre otros igual de problemáticos como “moda”, “contemporaneidad” o “tendencia”, haciéndose especialmente evidente en su circulación pública como atributos calificadores del espacio del arte.

Evaluar lo que acontece, lo actual, ha sido una de las tareas clásicas de la filosofía moderna (y también del arte). La “cuestión del presente” aparece por vez primera en su forma moderna en el opúsculo de Kant “¿Qué es la Ilustración?” (1784)⁸. Michel Foucault se interesó por este texto y por el tipo de quiebros que allí se generaban en la toma de conciencia del sujeto filosófico sobre su propia posición en el presente: “¿Qué es lo que pasa hoy día? ¿Qué es lo que pasa ahora? ¿Y qué es este ‘ahora’ en cuyo interior nos encontramos unos y otros?”⁹. Y también: “¿Cuál es mi actualidad? ¿Cuál es el sentido de esta actualidad? ¿Y qué es lo que hago cuando hablo de esta actualidad?”¹⁰. A partir de este momento, parece querer decirnos Foucault, la interrogación sobre el presente se convierte en el único objeto de reflexión filosófica —y también del arte, añadimos nosotros—; un no cesar de formularse una misma pregunta —“¿qué es la actualidad?”— abocada a no tener respuesta jamás, repetida una y otra vez precisamente por no ser respondida, y un objeto de reflexión —la actualidad— resignado a rebotar sobre sí mismo en su forma interrogativa.

Así, preguntarnos sobre la pertenencia a nuestro propio presente ha sido a la vez objeto de dilema y motor del proyecto. Pensar sobre la actualidad es también, y sobre todo, un acto dirigido a pensarnos a nosotros mismos, a generar una mayor conciencia del lugar que ocupamos. Un lugar con algunos límites *a priori* definidos pero que se habrán de ir redibujando en el propio pensar las cosas. Por ello no ha de extrañar que en muchos de los casos compartamos vínculos personales, experiencias de trabajo previas o filiaciones de otro tipo con los artistas aquí reunidos. O que incluso una tercera parte de los casi sesenta participantes hayan nacido a mediados de la década de 1970, al igual que nosotros. No obstante, hemos evitado a toda costa llevar a cabo un tipo de ejercicio que se pudiera percibir como una especie de “retrato generacional”,

tomando distancia de otros y frecuentes modelos expositivos con los que en absoluto nos identificamos¹¹. Si los contornos de nuestra relación con el ámbito más inmediato son difusos y cambiantes, igual de imprecisa y variable es la distancia que separa el presente de sus extremos laterales: el pasado y el futuro. En un texto sobre el papel de la noción de “actualidad” en la obra de Foucault, Raymundo Mier afirma: “la pregunta por la actualidad es también, significativamente, una pregunta por la discontinuidad del tiempo histórico, por la capacidad del pensamiento de aprehender la sucesión y el destino de los acontecimientos [...] una interrogación sobre la opacidad de los actos y de la historia confrontados con la agudeza del conocimiento”¹². Y continúa: “La actualidad tiene a la vez la consistencia del sobresalto y la exigencia de la lucidez, del abandono y la disponibilidad, reclama a la vez una atención sin reticencias y un debilitamiento de las expectativas”¹³. En cierta manera, parece que nos estemos moviendo siempre hacia delante, desde un pasado definido hacia un futuro incierto. El pasado es inamovible, mientras que el futuro está aún por determinar. ¿O no tanto?

Una cuestión de expectativas

A modo de genérico marco conceptual, el proyecto se ha articulado en torno a la idea de “expectativa”. La noción nos interesaba en su doble acepción: por un lado, en cuanto que “posibilidad de que algo suceda”, refiriéndonos a la propia ocasión de la invitación, como un cruce de oportunidades, potencias y facultades de significar y generar algo. Y por el otro, en su dimensión temporal, en cuanto que “expectación” y “tensa espera”, como órgano regulador de nuestra relación con lo que está por venir; es decir, el ámbito de las expectativas como una especie de bisagra mediadora entre nosotros y un futuro que es siempre contingente y que, por lo tanto, puede suceder o no. El título del proyecto, *Antes que todo* —una expresión inventada, en un algo dudoso castellano—, alude precisamente al carácter multifacetado de la expectativa: un “antes” que denota tanto prioridad de lugar como de tiempo —esos “aquí y ahora” que constituyen la naturaleza misma del proyecto— y un “todo” que, más que referirse a una suma o totalidad, indica un vasto campo de posibilidades futuras, pero en dependencia de un tiempo que le precede, que no es otro que el presente.

El ámbito de las expectativas remite, igualmente, a la propia lógica del consumo cultural y a nuestra relación con el arte, basadas en la continua

generación de proyecciones de futuro. Ha sido imposible no percibir, a lo largo de todo el proceso de trabajo, el tipo de expectativas y ansiedades que este tipo de macroacontecimientos expositivos generan entre “incluidos” y “excluidos”, es decir, tanto entre los diferentes agentes e instancias participantes como entre los que serán receptores, dejando en evidencia la base de interés y el caudal de capital simbólico que anima el “juego del arte”. En las ciencias sociales, especialmente en la denominada “teoría de juegos”, la expectativa juega un rol central¹⁴. Una expectativa en el juego se traduce en una fuerte suposición sobre la conducta o desempeño del otro, con base realista o no, pero siempre con una fuerte naturaleza de deseo; si el resultado es inesperado deviene sorpresa, y si es poco ventajoso, en fuerte decepción. Según Zagare, llamaremos juego a cualquier situación social que integre a dos o más actores en la cual los intereses de ambos son interdependientes, por lo que atendiendo a este modelo podríamos definir el entramado “Arte” como el juego de intereses por excelencia —y a nosotros, como sus actores—.

Pero si hay una cuestión a la que el paradigma de la expectativa nos remite sobre todo, esta es la de la recepción de los objetos culturales, como, por ejemplo, un texto, una obra de arte o una exposición. El concepto de “horizonte de expectativas”, una de las nociones centrales de la teoría de la recepción propugnada por el crítico literario Hans Robert Jauss en la década de los sesenta¹⁵, describe los criterios que todo lector utiliza para juzgar un texto literario, y en él están implícitas las nociones de efecto y recepción. Se trata de un sistema complejo compuesto de diversos elementos, tales como las convenciones estéticas, los códigos de lectura o los mensajes esperados por el receptor. Un sistema que, o bien responde a las expectativas estéticas e ideológicas del público en un momento dado, o bien no lo hace, momento en el que se produce una ruptura o cambio de paradigma (de horizonte). Así pues, podríamos decir que en la medida en que las condiciones de recepción mutan, los significados tampoco pueden quedar fijados de manera permanente, y cada época reinterpretará sus objetos culturales —y los que los han precedido— a la luz de sus propias circunstancias. Este planteamiento ha atravesado también el modo de enfrentarnos al proyecto, renunciando a cualquier pretensión de perdurabilidad en el tiempo de los significados que se puedan producir de la reunión en una única exposición de singularidades tan diversas.

Así, la exposición no ha de entenderse como un gesto conclusivo, sino más bien un momento de pausa en el curso de unos acontecimientos para

advertir lo que nos rodea y aventurarnos en lo no conocido (otro). De esta idea nace nuestra invitación a Sofie Van Loo a que generara una deriva textual para el catálogo en torno a la noción de “expectativa”. Su respuesta ha sido la de aproximarse a la cuestión en su dimensión de “otredad” y lo “no conocido”, poniendo en relación *Ser y tiempo* (1927) de Martin Heidegger con el trabajo de la artista y psicoanalista Bracha L. Ettinger. En su análisis, Van Loo enfrenta el significado de “ver” y “mirar” a la anticipación de lo invisible, y plantea una noción ideal de expectativa, entendiéndola como aquella pulsión que se da en los estados de *desbogaridad*. Este término propone establecer un nuevo contacto con el otro, en un espacio alejado de lo conocido o familiar, donde la expectativa (la invisibilidad) “implica relaciones con lo que no está dado de lo cual no hay idea”¹⁶.

■ Dentro de este amplio y algo difuso marco acotamos cuatro líneas de investigación en torno a los paradigmas de “lo nuevo”, “la convención”, “el gusto” y “el fracaso”, que de un modo u otro entendíamos participaban de la idea más general de “expectativa”: “lo nuevo” como un complejo y dinámico proceso de transferencias y negociación continua con el pasado, con sus ulteriores proyecciones de futuro; “la convención” como un sistema de normas, prácticas y costumbres, que interiorizamos y con el que negociamos, pero que también nos ofrece un código de comunicación común; “el gusto” como un elemento clave en la construcción de la subjetividad y la recepción cultural; y “el fracaso” como fuerza inestable pero productiva. Estas líneas han de entenderse no como apartados temáticos, sino como ámbitos de problematización, y han constituido los lugares desde donde nos hemos aproximado a las prácticas y obras presentadas en la exposición (y también en esta publicación).

■ LO NUEVO ■

■ Decía Antonio Gramsci que hablar en términos de “lo nuevo” implica estar en posición de fragilidad respecto al pasado¹⁷. Esa fragilidad radicaría en la imposibilidad, muy a menudo, de reconocer “lo nuevo” no como algo que se refiere a la emergencia por vez primera de una forma, una costumbre o un lenguaje, ni a la renovación por completo de una situación anterior, sino como algo que designa un intrincado proceso de transferencias y negociación continua con el pasado. “Lo nuevo” apunta hacia un lugar intermedio entre pasado y futuro, aunque no se correspondería exactamente con el presente. La diferencia entre uno y otro radicaría en la cualidad circu-

lar de lo nuevo y en el hecho de que este se genere por renovación, es decir, por el reemplazamiento de su misma forma repetida, pero perfeccionada¹⁸. Como ya hemos mencionado anteriormente, marcos como el de este proyecto favorecen la intercambiabilidad y confusión semántica de conceptos como “nuevo”, “actual” o “contemporaneidad”, contribuyendo aún más a ese debilitamiento de nuestra relación con el presente.

■ En “Notas sobre lo viejo”, Leire Vergara reconoce una “cierta ansiedad [que nosotros compartimos] ante la cultura de lo nuevo”, entendida ya no como “una forma dinámica de ruptura con las formas del pasado [...] sino más bien como una respuesta inconsciente ligada a una innecesaria renovación continua”¹⁹. Ese imperativo de renovación vendría dictado por las dinámicas imperantes de producción y consumo cultural, basadas en la explotación de las capacidades creativas de artistas, “creativos” y “profesionales liberales”, típica del actual estadio de capitalismo de base inmaterial. De forma paradójica, este “nuevo” sistema económico y su lógica operativa exigen obsolescencia como condición de apertura a lo nuevo. Es decir, que aplicando esta ecuación al ámbito del arte, bien podríamos decir que la innovación y la producción de lo nuevo tendría como requisito previo la caída en desuso de formas estéticas anteriores y su reemplazo por “versiones” mejoradas.

■ Pero esta cualidad de obsolescencia de las formas estéticas tendría la capacidad de operar en sentido inverso, y en su dimensión de “anticuadas”, “desfasadas” e “inadecuadas” de acuerdo a las circunstancias de su tiempo, ofrecer un reducto de resistencia. Así, un gran número de las prácticas representadas en *Antes que todo* recurre a formas, estructuras y procedimientos estéticos “obsoletos” como un medio de ofrecer cierto grado de fricción a su fácil integración en la rueda de molino de producción de lo nuevo. Formas “antiguas” como una simple pintura al óleo o una escultura de madera de aire moderno, por poner dos ejemplos, se tornan opacas antes los ojos ávidos de “lo nuevo” (críticos de arte, jurados de premios de “arte emergente”, comisarios en busca de novedad, etc.), que las reciben como inoportunas e improcedentes. Sin embargo, no son capaces de ver que la fuerza de estas formas radicaría en su cualidad ambivalente de indicadoras de un presente que ya fue.

■ EL GUSTO ■

■ La *Crítica del juicio* (1790) de Kant inauguró la disciplina de la estética moderna con el gusto

como categoría gobernante. Más tarde, ya en la década de los setenta del siglo xx, el sociólogo francés Pierre Bourdieu trató de desplazar la noción kantiana de juicio estético “puro” —que designaba el dictamen de una individualidad “desinteresada”— afirmando que el gusto era una categoría determinada socialmente. Para Bourdieu un individuo enjuicia y dispone la realidad “objetiva” según principios y normas interiorizadas en su vivencia social y a los que él mismo se somete, y afirmaba: “El gusto clasifica, y clasifica al clasificador”²⁰. Buscando superar cierta oposición entre subjetivismo y objetivismo, Bourdieu reelaboró el concepto aristotélico de “*habitus*” definiéndolo como el resultado de la objetivación de la estructura social en el plano de la subjetividad individual. Es decir, que lo social se interioriza a través del hábito y se exterioriza en la producción misma de hábitos.

■ Desde Bourdieu la sociología ha venido considerando el gusto legítimo de una colectividad como aquella definida por la clase dominante. Hoy día, no obstante, el desgaste de los límites entre alta y baja cultura, la irrupción de diferentes fuerzas emancipatorias y la complejización de los ciclos que producen y determinan los hábitos sociales han provocado cierta desjerarquización de las relaciones entre individuos, multiplicando los focos en los que los juicios se emiten, los gustos se conforman y el conocimiento se genera. Esta multiplicación ha facilitado una aparente disolución de las fronteras entre los que saben y los que no, entre “sabios e ignorantes”, generando un tipo de espectador/consumidor que, de acuerdo con Jacques Rancière, ostentaría la capacidad para ver lo que ve, saber qué pensar y qué hacer de ello²¹.

■ Este conjunto de convenciones en torno al gusto y su cualidad de sistema de validación se hace especialmente palpable en el sistema del arte; un campo relativamente autónomo, formado por un sistema de relaciones en el que diferentes posiciones (artistas, obras, públicos, editores, marchantes, críticos, instituciones, periodistas, “expertos”, etc.) están determinadas por relaciones de fuerzas que se unen y oponen entre sí. A manos de los artistas hoy estas fuerzas que rigen las vicisitudes de la producción del arte, en especial su recepción, la relación con el mercado, los medios de comunicación, el espectador, etc., han pasado a funcionar como elementos estructurales de su propio quehacer, poniendo en evidencia —como es el caso de un gran número de artistas presentes en la exposición— los indicadores sociales (virtuosismo, éxito, legibilidad o sentido) que las acaban codificando.

■ EL FRACASO ■

■ Hablamos de fracaso ante el incumplimiento de unos objetivos previstos. Fracaso y frustración operan como términos parejos. Pero ¿tiene sentido hablar de fracaso en arte? Si es así, ¿quién lo determina?, y ¿cómo podríamos tornarlo en un caudal de propagaciones a/efectivas? Manuel Segade define el fracaso como “un resultado posible de cualquier acción”, que alcanzaría su productividad máxima en el campo de la producción cultural por su cualidad de “fuerza inestable, destituyente, al margen del liberalismo, de la oportunidad, de la ciencia, de la originalidad y de las pautas comunes que rigen la lógica en la que los trabajos contractuales se desarrollan una y otra vez”²². No es que el arte y las formas de relación que este establece funcionen al margen de la lógica del contrato o escapen al impulso de la oportunidad, pero opinamos que hay un “no sé qué” que le es inherente al arte que hace que no atinar del todo no esté nada mal.

■ Hablar de fracaso, considerar el fracaso, constatar que el fracaso es el material con el que muchos artistas trabajan, es aceptar que la práctica del arte puede operar en un sentido diferente al de la norma. Así, si el arte es una práctica que se sustenta en la experimentación y la constante reelaboración de sus bases, es necesario huir de las certezas, escapar del aparente consenso ante las cosas y dudar de que el camino más corto entre A y B sea necesariamente la línea recta. Por el contrario, debemos permanecer atentos a las direcciones que nuestros actos pueden tomar, por muchos meandros que el camino tenga, sin preocuparnos demasiado adónde nos pueda llevar. Como afirma Lisa Le Feuvre: “Entre los dos polos subjetivos del éxito y el fracaso se encuentra un espacio de potencial regido por la paradoja y donde los actos transgresores pueden renunciar al dogma y las garantías”²³.

■ Así, muchos de los artistas incluidos en *Antes que todo* abrazan en su trabajo la posibilidad de una brecha entre la intención y la realización, se embarcan en procesos sin visos de término, negocian con la inevitable transitoriedad de las cosas, o recurren al error como un efectivo vehículo para forzar la frustración de las expectativas. También en nuestro trabajo como comisarios hemos valorado la duda, la incertidumbre, los súbitos cambios de dirección y la posibilidad de fracasar estrepitosamente. Ante otras posiciones comisariales que parecen guiarse por el eslogan “más vale malo conocido que bueno por conocer”, hemos preferido permanecer disponibles para lo incierto, mantenernos permeables a la vacilación e

incluso disfrutar con la inestabilidad provocada por el vértigo ante la posibilidad de caída.

LA CONVENCION

Una “convención” es un sistema de normas, prácticas y costumbres que interiorizamos y con el que negociamos, pero que también nos ofrece un código de comunicación común. En “Notes on Convention”²⁴, Harry Levin afirmaba que el reconocimiento histórico de las convenciones durante el romanticismo coincidió con el de su rechazo. Esto vendría a decir que, por ejemplo, en manos de un artista la rebelión contra las convenciones de una época habría de entenderse como un intento de romper con las tradiciones y obligaciones —formales, estilísticas, ideológicas, etc.— recibidas. Por otro lado, trabajar dentro de cierto “parámetro de convenciones” le aseguraría al artista un número mínimo de elementos estructurales —una técnica, un procedimiento, una apariencia, un estilo— necesarios en su quehacer. Esta idea de que la identificación de un recurso puede venir de la mano de su impugnación nos ha resultado muy útil a la hora de pensar sobre el tipo de continuidades, rupturas y transferencias que han venido operado en el arte de los últimos veinte años.

El estudio de “influencias” ha sido —y es— la más habitual vía de aproximación a la producción del arte de determinada época. El ámbito de las influencias se refiere al poder y efecto de validar, y presupone una fuerza o autoridad moral de alguien para con otras personas, que transfiere su poder legitimador de manera vertical (como en las tradiciones heredadas de padres a hijos, de maestros a alumnos, etc.). Esta limitada vía de análisis, que presupone una concepción lineal y continuada del tiempo histórico, se torna insuficiente al referirnos a otros modelos de relación. Una buena alternativa nos la ofrece el campo de la literatura, donde el estudio de las “influencias” fue eventualmente sustituyéndose por una articulación con el área general de las convenciones, cuya función sería la de favorecer al artista el “tránsito de la experiencia al arte”, es decir, pasar “de un orden de actividad a otro”²⁵.

Quizás el principal lugar donde la función de la “convención” como elemento estructural se hace más evidente sea en el ámbito que configura el eje estilo/forma. Otro sería el espacio del lenguaje. La crítica a cierto “formalismo” en el arte —mal entendido como el énfasis en la forma a expensas de su contenido temático o ideológico— ha sido uno de los principales criterios de deslegitimación de parte de la producción del arte reciente en el Estado espa-

ñol²⁶. Oponiéndose a este desdén hacia “lo formal”, un gran número de artistas en *Antes que todo* recurre a las formas como un elemento estructural; un lugar donde, al igual que en el espacio del “estilo”, la relación entre significado, apariencia y reconocimiento se negocian²⁷. Por su parte, otro amplio grupo de artistas explora los mecanismos que rigen el lenguaje —el principal sistema de significación— a través del recurso a sus propias convenciones: el signo y sus funciones, los sistemas de transmisión o los mecanismos de recepción.

Dispositivo de discontinuidades

Antes que todo es, principalmente, un proyecto de exposición, acompañado de toda una serie de dispositivos paralelos: una edición de pósters, un reader, esta publicación, la propia exposición y todo un conjunto de actividades relacionadas. Una de las subtramas del proyecto ha sido la de explorar hilos de continuidad entre prácticas de diferentes generaciones, con la voluntad de crear puentes y de evidenciar sus resonancias con el presente. A lo largo de las dos últimas décadas hemos podido comprobar cómo en diferentes contextos un grupo cada vez mayor de artistas se han aproximado al ámbito del arte en términos de continuidad, señalando que definir el presente a partir de ideas como “ruptura”, “novedad” o “cambio” ya no resulta pertinente. Gran parte de las prácticas artísticas del presente se inclina más por dibujar un terreno de referencias, formas y estrategias compartidas que por delimitar un espacio de acción diferenciador. Aun así, los vínculos a los que nosotros nos referimos no tienen tanto que ver con líneas rectas y verticales de transmisión de conocimiento, y mucho menos con la transferencia de tradiciones o de herencias, sino con líneas discontinuas de intercambio intergeneracional en dos vías que apelen a una génesis híbrida, mixtificada, de las prácticas contemporáneas.

Así, *Antes que todo* pretende funcionar como un espacio para la puesta en práctica de “alianzas sintéticas”²⁸, es decir, como un lugar donde articular relaciones —formales, semánticas, afectivas, etc.— que no pasen por supuestos vínculos “naturales”. Las relaciones naturales son las basadas en la semejanza, la contigüidad y la causalidad y las que requieren para su perpetuación de categorías como edad, sexo, disciplina o procedencia geográfica²⁹. Lo natural es regular, propio de cada uno, hecho sin artificio, territorial e identitario, y es el paradigma que ha regido los relatos del arte desde la modernidad. Lo

sintético, sin embargo, es híbrido, relativo, inestable, intuitivo y provisional, y en su cualidad polimorfa y cambiante permite la emergencia de nuevos nexos y significados. De lo que se trata, en definitiva, es de la diferencia entre identificar relaciones y generarlas, de pensar en una exposición no como la representación de un contexto, sino como una plataforma desde la que incidir en él: es decir, una exposición como generadora de contexto.

Esta visión participa, en parte, de la convención post-estructuralista de que no hay nada en la vida ni en las cosas que avance en línea recta, idea que cristaliza de manera eficaz en la figura del “relámpago” de Gilles Deleuze: el relámpago, que con su trayectoria en zig-zag, es la figura visible que conecta entre sí “conjuntos de singularidades”³⁰, que pone en relación “potenciales” que una vez entran en contacto pasan a constituir nuevas alianzas y son capaces de generar nuevas realidades. Del mismo modo, la exposición en sí ha sido construida como si de una gran arquitectura atravesada por un sinfín de “relámpagos” se tratara, donde conviven varios niveles de relación: los que se generen del encuentro y contigüidad entre obras en una misma sala; los que se producirán por las líneas de relación —discontinuas, invisibles y con punta de flecha— que simbólicamente atravesarán el edificio asociando libremente salas y obras en diferentes plantas; y los que surgirán del encuentro entre obras y público. Así, *Antes que todo* aspira a conectar múltiples potenciales, los que representan cada uno de los artistas de la exposición, con el objetivo de constituir nuevas fuerzas estéticas, políticas y afectivas que den cuenta de un “aquí y ahora” intercambiable y transitorio.

Trabajar en varios frentes y en todos al mismo tiempo

“Actuar desde la honestidad” ha sido algo que nos hemos repetido a nosotros mismos a lo largo de la totalidad del proceso de trabajo. Este imperativo, más allá de las connotaciones morales —y un tanto cursis— de la expresión, define una actitud —hacer las cosas porque uno las siente, y punto— y dibuja un lugar mental y afectivo que ocupar y desde el que trabajar. Así hemos invertido tiempo en reconocer y responder a nuestras propias inquietudes en el roce con el contexto, promover prácticas saludables en nuestro trabajo con los artistas y entre nosotros mismos, e identificar y manejar las herramientas que la invitación nos confería con la máxima responsabilidad. De hecho, “honestidad” y “responsabilidad”

aquí bien podrían ser términos intercambiables. Se trata en definitiva de entender la práctica comisarial como un lugar de producción de subjetividades y de afectos, y de reconocer que su dimensión política se halla precisamente en la responsabilidad que supone ocupar esa posición. Así, nos hemos replanteado en relación con nuestra experiencia y capacidades las implicaciones que un proyecto de estas características tiene, considerando la necesidad de proyectar un espacio que visibilizara unas formas de hacer en las que creemos y que consideramos fundamental apoyar.

Ninguno de los dos habíamos trabajado juntos en el pasado en un proyecto de semejante escala, y no queremos caer en la frivolidad de afirmar que el hecho de que un proyecto sea compartido sea garante de que el resultado vaya a ser menos autorial. O que un proyecto a dos manos tenga necesariamente que entenderse como “colectivo”. Sin embargo, la necesidad de establecer cierta metodología de trabajo común que nos ayudara a afrontar este “matrimonio forzado” nos obligó a abandonar temporalmente nuestras respectivas bases y a arriesgarnos e integrar otras posiciones³¹. Así, fueron dos las líneas de actuación por las que discurrió inicialmente el trabajo: {1} pensar en la exposición no como un enunciado, sino como un proceso de enunciación (es decir, pensar en la exposición como un lugar en posible transformación continua); y {2} la no necesidad de trabajar a partir de un plan curatorial cerrado de antemano (dejando que el trabajo se convirtiera en el propio sustrato del trabajo).

Una de las primeras resoluciones adoptadas, y cuya mención aquí en el texto hemos querido dejar para el final, fue que entre las muchas cosas que este proyecto no debiera ser era una “diagnóstico” del presente. Expresiones como “tomar el pulso”, “medir la temperatura” u “ofrecer un diagnóstico” —de un determinado contexto, periodo o grupo de artistas— copan los discursos que acompañan a este tipo de exposiciones (incluso a nosotros mismos se nos han “escapado” alguna de ellas al comunicar el proyecto) al tiempo que nos recuerdan los muchos vínculos entre las prácticas del comisariado, la historiografía y la medicina. Gran parte de los ejercicios expositivos que se aproximan a contextos concretos parecen querer emular aquella figura nietzscheana del filósofo-médico³², sucumbiendo a la tentación de dictaminar el estado de las cosas a través de la identificación de síntomas y signos de dolencia. En un simple vistazo a la producción “crítica” que acompaña a las exposiciones que nos rodean, vemos con perplejidad que diagnósticos hay, y para todos los gustos: unos que determinan la “vuelta a la pintura”, otros que identi-

fican “un súbito interés en el ‘objeto’” y otros que detectan una mayor utilización del dibujo entre “artistas mujeres”, por dar unos pocos ejemplos.

Desde que la modernidad hiciera del “presente” su principal fenómeno de análisis, la pulsión diagnóstica ha sido central a la tarea del arte y el pensamiento de reflexionar sobre lo que acontece. Para Foucault, por ejemplo, el método diagnóstico constituía una útil herramienta, pero no “porque nos permita hacer el cuadro de nuestros rasgos distintivos y esbozar de antemano la figura que tendremos en el futuro”, sino porque “nos desune de nuestras continuidades”³³. Es esta capacidad del diagnóstico de identificar brechas y fallas en el discurrir de las cosas, de generar discontinuidades, y no tanto su predisposición a determinar lo que “son” las cosas, la que nos interesa aquí. Porque así como el pensamiento necesita de unos márgenes que lo soporten y favorezcan su puesta en marcha, también el arte de cada momento requiere de ciertos marcos de referencia; espejos donde poder mirarse y descubrir no tanto quiénes somos, sino qué hace que seamos como creemos que somos. Y es quizás así como un proyecto como *Antes que todo* cobra sentido: en su capacidad de constituirse en marco de referencia provisional, donde poder reconocer las condiciones que posibilitan nuestras acciones y donde fuerzas individuales puedan encontrarse y ponerse en relación.

NOTAS

¹El título de este texto aglutina tres ideas que lo atraviesan, y que son parte del sustrato del proyecto: la dialéctica pasado-presente-futuro, la cuestión de la producción de afectos y el ámbito de las convenciones, en este caso del lenguaje.

²La periodización que, de manera intuitiva, hemos establecido en esta mirada al “presente” abarca el tiempo comprendido entre, por un lado, la celebración de la exposición *Anys 90. Distància Zero* de José Luis Brea (Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona, 1994) y, por el otro, la apertura en 2005 del Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC), que se autoproclamaba como el primer “Museo del Presente o Museo del Siglo XXI”. Ambos hitos fueron, cada uno a su manera, productos de cierta pulsión de querer reducir distancias respecto a sus respectivos presentes.

³Ferran Barenblit plantea esta cuestión en su prólogo a este libro (pp. 7-10). Más o menos en los mismos términos se nos presentó a nosotros el proyecto cuando se nos invitó a desarrollarlo.

⁴Jacques Rancière, “The Janus-Face of Politicized Art: Jacques Rancière in Interview with Gabriel Rockhill”, en *The Politics of Aesthetics*. Nueva York, Continuum, 2006, p. 56.

⁵David G. Torres afirmaba recientemente: “Olvidadas las nacionalidades se trataría de hablar de centros de

intensidad y producción en arte. Y sin ser inocentes ni pensar que el arte vive en una esfera distanciada de la realidad sociopolítica y económica, esos centros estarían en relación con una articulación política y económica del país en el que tanto Madrid como Barcelona han asumido una casi bicapitalidad del estado, pero en la que el conjunto del País Vasco es también un motor económico, cultural e industrial”. Véase David G. Torres, “Sobre contextos en España”, *Où? Scènes du Sud. Espagne, Italie, Portugal*, Nîmes (Francia), Carré d'Art. Musée d'Art Contemporain de Nîmes, 2007. En línea en: <<http://www.davidgtorres.net/spip/spip.php?article4>> [consulta: 6 de junio de 2010].

⁶El texto de David G. Torres arriba citado comienza afirmando que: “La primera dificultad que surge al intentar trazar un panorama del arte reciente en España tiene que ver con saber a qué nos referimos al hablar de España”. Y continúa: “Tras cuarenta años de dictadura franquista [...] la idea de España sigue ligada a su supuesta unidad, al nacionalismo y al centralismo del que hizo gala la política franquista. Ante tal situación, desde los políticos hasta los medios de comunicación prefieren utilizar el eufemismo ‘este país’ para hablar de España o incluso referirse a su definición política más que a la geográfica con otro eufemismo, ‘el estado español’”. Pese a esta afirmación, en este texto nosotros optamos por el término “Estado español”, eufemístico, sí, pero políticamente más ajustado, a la hora de referirnos al contexto en el que se circunscribe el proyecto.

⁷Peio Aguirre, “Por una teoría de las penúltimas cosas”, p. 25-31. Este texto, aunque de carácter libre, ha sido desarrollado por el autor a partir de varias coordenadas iniciales planteadas por nosotros. El ensayo resultante bien podría funcionar como una pieza más de la exposición o incluso como marco comisarial alternativo del proyecto general. Asimismo recomendamos su lectura en relación con otro texto previo del autor, que él mismo ha reconocido funcionar como una especie de antecedente a este: Peio Aguirre, “Notas sobre la historia, reconocimiento de pautas, periodización y estilo”, en *Arqueologías del futuro* (cat. exp.), Bilbao, Sala Rekalde, 2007, pp. 25-37.

⁸Javier de la Higuera, “Estudio preliminar”, en Michel Foucault, *Sobre la Ilustración*, Madrid, Tecnos, 2007, p. 28.

⁹Michel Foucault, “Seminario sobre el texto de Kant ‘Was ist Aufklärung?’”, en *Sobre la Ilustración, op. cit.*, p. 54.

¹⁰*Ibid.*, p. 57.

¹¹Desde, por ejemplo, la exposición *Cuestión Xeracional* (Cuestión generacional), celebrada en el Centro Galego de Arte Contemporáneo de Galicia (CGAC) en 2007, hasta el discutible *Younger Than Jesus*, primera edición del proyecto trienal *The Generational* del New Museum de Nueva York, cuyo principal criterio de selección respondía a la fecha de nacimiento de los artistas (en o posterior a 1976).

¹²Raymundo Mier, “Actualidad y saber en Foucault: la inquietud como filosofía del horizonte político”, en Laura Baca, Isidro Cisneros (comps.), *Los intelectuales y los dilemas políticos en el siglo XX*, México, Triana, 1997, p. 259.

¹³*Ibid.*, p. 261.

¹⁴La “Game Theory” fue creada en 1944 en lo que constituyó un intento de resolver problemas económicos mediante la aplicación de axiomas matemáticos, y pronto se convirtió en una herramienta útil para el estudio de otras áreas de conocimiento, como la sociología. Para más información, véase F.C. Zagare, *Game Theory. Concepts and Applications*, Beverly Hills, CA, Londres, Nueva Delhi, Sage Publications, 1984.

¹⁵La teoría de la recepción de Hans Robert Jauss tenía como fundamento recuperar el papel del receptor,

tradicionalmente desplazado por la presencia de las figuras del autor y la obra; buscaba convertir en obsoleta cierta concepción determinada, sustancialista de la obra de arte, centrando su análisis no tanto en la obra o el artista, sino en el espectador. Para ampliar la información, véase Hans Robert Jauss, *Experiencia estética y hermenéutica literaria: ensayos en el campo de la experiencia estética*, Madrid, Taurus, 1992.

¹⁶Sofie Van Loo citando a Lévinas, p. 38.

¹⁷Así se recoge en una cita de adjudicación libre a Homi Bhaba incluida en la introducción web del proyecto *The Old Brand New*, una serie de conferencias y actividades en torno a “lo nuevo” puesto en relación con el arte que tuvieron lugar en Ámsterdam en 2009: “Gramsci dijo que siempre que se escucha la palabra ‘nuevo’ es porque se está en una relación del pasado respecto al presente muy delicada: la de incubación. No es estar al final de algo o en medio de un nuevo mundo feliz. Es un ‘estar en medio’ de distinto orden. Es, de algún modo, partir de la idea de que siempre se está en medio de algo” (Homi Bhaba, 2007). Véase: <<http://www.theoldbrandnew.nl/programme.html>> [consulta: 10 de julio de 2010].

¹⁸Para Gilles Deleuze, por ejemplo, lo nuevo se produce a partir de la diferencia, pero la diferencia es en sí misma repetición. Para una aproximación de cómo opera la noción de “lo nuevo” en la filosofía de Deleuze y Guattari, véase Simon O’Sullivan, Stephen Zepke (eds.), “Introduction: The Production of the New”, en *Deleuze, Guattari and the Production of the New*, Londres, Continuum, 2008.

¹⁹Leire Vergara, “Notas sobre lo viejo”, en Aimar Arriola, Manuela Moscoso (eds.), *Antes que todo. Lecturas de verano*, Madrid, CA2M, 2010, p. 43.

²⁰Pierre Bourdieu, “Introduction”, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1984, p. 6.

²¹El proyecto político de Jacques Rancière relativo a los procesos de emancipación intelectual, en especial en relación con el papel del espectador (véase J. Rancière, *El espectador emancipado*, Castelló, Ellago Ediciones, 2010), ha tenido múltiples propagaciones en la producción del arte reciente y en sus extensiones discursivas, expositivas y de mediación. Nosotros nos reconocemos también deudores de su trabajo, y donde quizás mejor aflora esto en relación con *Antes que todo* es en el conjunto de actividades en paralelo a la exposición ideadas conjuntamente con el equipo de Educación del CA2M —un ciclo de cine, un curso de arte y pensamiento, talleres, visitas guiadas y propuestas de rutas para recorrer la exposición— que no convierten al participante en “objeto” de la educación.

²²Manuel Segade, “Fracaso”, en Aimar Arriola, Manuela Moscoso (eds.), *Antes que todo, op. cit.*, p. 86.

²³Lisa Le Feuvre, “If at First You Don't Succeed... Celebrate”, *Tate Etc.*, n.º 18 (Spring 2010). <<http://www.tate.org.uk/tateetc/issue18/failure.htm>> [consulta: 25 de julio de 2010].

²⁴Harry Levin, “Notes on Convention”, en *Perspectives of Criticism*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1950.

²⁵Claudio Guillén, “De influencias y convenciones”, en 1616. *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, n.º 2 (1979), p. 96. Edición digital disponible en: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006 <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=18319_2> [consulta: 10 de julio de 2010].

²⁶Así lo demuestran innumerables reseñas y críticas de exposiciones de los últimos años de muchos de los ar-

tistas incluidos en *Antes que todo*. En ellas, forma y formalismo se equiparan a atributos que, o bien se refieren a las cualidades “externas” de las cosas, como “superficial”, “banal”, “aparente” o “vacío”, o bien a calificaciones como “críptico”, “ilegible” o “ensimismado”, que harían referencia a la supuesta condición “cerrada” de una obra de arte. Los adjetivos aquí entrecorriados han sido extraídos de esas reseñas y críticas consultadas.

²⁷Para una reciente y lúcida aproximación a la cuestión de la “forma”, recomendamos la lectura de Peio Aguirre, “La forma como hecho social”, en *Manu Muniategiandikoetxea. Behar gorria - Primavera azul* (cat. exp.), Donostia-San Sebastián, Koldo Mitxelena Kulturunea, 2008, pp. 127-137.

²⁸La noción de “alianza sintética” surgía recientemente en un conversación informal con la filósofa queer Beatriz Preciado en relación con el tipo de potencialidades que emergen del trabajo intergeneracional (entre artistas, comisarios, etc.). En una entrevista con Jesús Carrillo publicada en el contexto de *Desacuerdos*, Preciado ya hablaba de “vínculos sintéticos de afinidad, de políticas que unen las diferencias, alianzas desde la discontinuidad y no desde el consenso”. Véase Jesús Carrillo, “Entrevista a Beatriz Preciado”, en *Desacuerdos 2*, Donostia-San Sebastián, Barcelona, Sevilla, Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa, Museu d'Art Contemporani de Barcelona y UNIA arteypensamiento, 2005, p. 255.

²⁹En la entrevista arriba citada Preciado se refiere a una serie de conferencias y mesas redondas celebradas en el New Museum de Nueva York en 1980 bajo el título general de *Minority Dialogues*, que pusieron de manifiesto la necesidad de cuestionar las prácticas curatoriales basadas en criterios de identidad nacional, sexual o por disciplinas. Opinamos que treinta años más tarde esa necesidad de cuestionamiento sigue intacta. Véase J. Carrillo, *loc. cit.*, p. 255.

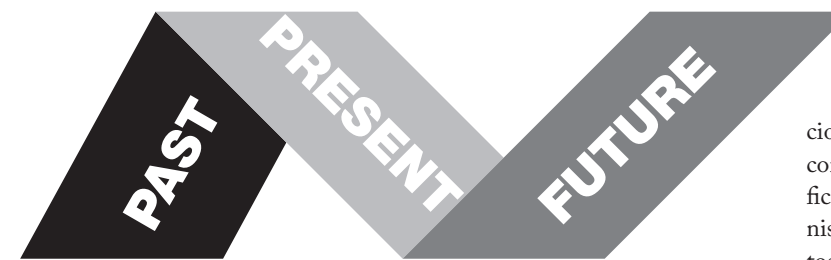
³⁰Así lo sugiere el propio Deleuze en la entrada “Z” (de “Zig-zag”) de su “Abecedario” (*L'Abécédaire*), que recopila en formato vídeo ocho horas de conversaciones entre el filósofo y Claire Parnet grabadas entre 1988 y 1989 y publicadas póstumamente, en 1995, por deseo del autor. Vídeo en v.o., subtítulo en castellano, disponible en: <<http://www.youtube.com/watch?v=RmCE84excj4&cp=180CB09DD1B0DEF2&playnext=1&index=52>> [consulta: 2 de agosto de 2010].

³¹Inicialmente estaba previsto que el proyecto lo desarrolláramos un equipo de tres comisarios, aunque finalmente por diversas razones hemos sido dos. No obstante, con el ánimo de romper esta situación binaria de trabajo decidimos abrir el proceso a otros agentes en varias ocasiones (en la forma de encuentros informales, conversaciones, intercambios de e-mails, etc.). La invitación a una quincena de autores a que escribieran para el catálogo textos individuales de cada uno de los artistas también responde a querer hacer del libro un espacio de elaboración colectiva, e incorporar otras voces.

³²Véase Friedrich Nietzsche, “El filósofo como médico de la cultura”, en *El libro del filósofo*, Madrid, Taurus, 2000. Por otro lado, sobre la relación entre la práctica del comisariado y la medicina, cabe recordar que el origen etimológico de los términos “curador” o “curador” está en la raíz latina de *curare* (cuidar, dar atención).

³³Michel Foucault, *La arqueología del saber*, México D.F., Buenos Aires, Madrid, Siglo XXI, 2006, p. 221.

— Por una teoría de las penúltimas cosas



— Peio Aguirre

— ¿Cómo es posible periodizar una época sin que de una u otra manera nos insertemos dentro de la narración que deseamos contar? El gráfico que abre este ensayo podría servir por igual como jeroglífico a desentrañar y como elemento condensador de ideas y conceptos de todo un periodo: imaginé y di forma a este diagrama en 1999. Entonces me servía como un decodificador a la hora de tomar el pulso al presente y, aunque nunca llegué a utilizarlo realmente de manera directa, el gráfico venía a condensar un núcleo conceptual que parece pertinente recuperar desde nuestra situación actual. Personalmente, los noventa supusieron un momento de búsqueda de libertades sobre la idea de lo que un artista podía llegar a ser. Esto conllevaba la certeza de que durante dicho periodo, el artista podía mutar adentrándose en la ocupación de otros espacios simbólicos, redefiniendo su propio rol dentro de la sociedad. Mi propio recorrido me llevó a interesarme por el ejercicio de la crítica, la escritura y el comisariado, dándose situa-

ciones donde era posible contemplar que se *jugaba* a combinar una práctica artística donde la literatura de ficción y la arquitectura más radical eran las protagonistas y donde, por ejemplo, las teorías de arquitectos del tipo Peter Eisenman o Rem Koolhaas podían remezclarse con relatos subculturales en una especie de metaficción. Eso podía ser una práctica artística del mismo modo que escribir podía ser una manera de hacer arte y no algo separado del hecho artístico.

— Desde esta percepción, un artista podía “hacer obra” escribiendo mientras que un teórico podía producir “texto” con imágenes o lenguajes gráficos.

— Esta apertura de los noventa no sólo puede resumirse en el advenimiento del comisario sino especialmente a través de una excitante efervescencia que aspiraba dejar atrás el aburrimiento de los ochenta con sus escleróticas formas mercantilizadas. De repente, en medio del intento de palpar el *zeitgeist* doy con una forma o concepto visual que congrega de golpe mis inquietudes por la teoría crítica, una sensibilidad estética y un interés por la aplicación del diseño gráfico, el comisariado y la crítica de arte.

— El gráfico (que no dibujo) puede narrativizarse como una reflexión visual un tanto inconsciente sobre la historia; la cinta que se pliega y se despliega a la vez sugiere que la continuidad del proceso histórico es proporcional a su discontinuidad, y donde los colores (típicos de la Bauhaus) azul, amarillo y rojo asignan cada uno una categoría temporal; tiempo, pasado, presente y futuro respectivamente.¹ En realidad, otorgar a este gráfico-esquema un va-

lor conceptual (o teórico) es sumamente arriesgado, ya que su significado no puede inscribirse dentro de ningún marco de recepción concreto desde el cual poder articular una teoría sobre la historia. Sin embargo, únicamente ahora, más de una década después, es posible periodizarlo como un indicador temporal (o un significante) a la vez que observar retrospectivamente cómo el diagrama puede significar a la vez un doble movimiento de orden histórico (el primero de orden colectivo y el segundo individual), como son el final de la década de los noventa o el cambio de siglo, así como señalar un instante de carácter autobiográfico. Más tarde denominé a este diagrama como sándwich temporal; un concepto abstracto de irrupción del pasado en el presente, y de éste en el futuro. Sólo ahora me propongo reinterpretar el gráfico a la luz de algunas teorías de la filosofía de la historia a la vez que intento agarrar la levedad de cierto sentido de actualidad.

Resumir los noventa es tarea vana a menos que nos preguntemos por los puntos de anclaje que funcionan como indicadores culturales. Por ejemplo, no es baladí decir que durante el periodo las condiciones temporales prevalecen sobre las espaciales, es decir, la voluntad de ocupar espacios típica de una mentalidad post-situacionista —y que estaría en el centro de gran parte de las prácticas alternativas de los ochenta— gira hacia una ocupación de capas temporales de infiltración en otras áreas de conocimiento y prácticas. Esa sustitución del espacio por el tiempo tendría su equivalente en las propias prácticas artísticas (recordemos por ejemplo todo lo relacionado con los discursos sobre “lo real” o “en tiempo real”). Se pasa, por lo tanto, de una situación de orden objetual a otros modos narrativos de mayor visualidad donde el factor tiempo es determinante; la escritura-como-medio y el cine principalmente. Se produce de esta forma una narrativización del arte donde la historia del arte es filtrada y puesta en paralelo con otras temáticas del afuera del arte.

Un ejemplo de todo esto es la práctica de Liam Gillick, quien en 1995 escribe su novela corta *Erasmus is Late* [Erasmus llega tarde], un relato que ocupa un vasto periodo histórico y que partiendo del siglo XIX llega hasta 1997 en lo que es una guía “corrupta” de la ciudad de Londres y donde personajes paralelos históricos secundarios como Erasmus, hermano de Charles Darwin, entablan conversaciones a través de espacios y tiempos oscilantes, entre otros con Masaru Ibuka cofundador de Sony, Robert McNamara, el secretario de defensa bajo el mandato de Kennedy, o Murry Wilson, padre de los hermanos de The Beach Boys². *Erasmus is Late* es un compendio de

pensamiento especulativo sobre el manejo del tiempo y la percepción desplazada de las ideologías asociadas al tiempo histórico, desde el pasado reciente a la predicción del futuro. Pero la novedad de Gillick residía en el género escritural escogido para su reflexión: una suma híbrida de ficción, relato al estilo utópico del siglo XIX, pensamiento político condensado y la consideración del ámbito del arte (y no el ámbito de la literatura, y mucho menos el de la teoría crítica) como un lugar dotado de autonomía desde donde dirigirse. En otro texto titulado “The Corruption of Time” [La corrupción del tiempo], Gillick establece un paralelismo entre el arte del periodo (algunos de los nombres principales asociados con mayor o menor fortuna a la llamada Estética Relacional acuñada por Nicolas Bourriaud) con la novela de utopismo socialista de Edward Bellamy *Looking Backward: 2000-1887* [El año 2000: una visión retrospectiva]. El desencadenamiento de historias y posiciones paralelas sirve aquí como espacio de reflexión alrededor de los problemas causados por el arte más reciente y dinámico donde las cuestiones temporales resultan del colapso de las definiciones previas entre “forma” y “contenido”. Escribe Gillick: “A pesar del serpenteo de los últimos quince años, a menudo continuamos usando esa búsqueda de resolución en lugar de admitir la necesidad de entender el valor relativo de una obra de arte que negocia con el tiempo tanto como con el espacio”³. Lo que aquí se desprende es el carácter elástico de la obra de arte, que nunca permanece estable en su ser, sino que está a expensas del transcurso del tiempo. Lo que subyace en los intentos de Gillick por bucear en nuevos modos de practicar y pensar el arte es esa misma búsqueda de libertades a la que me refería al comienzo como definitoria del rol del artista en oposición a proyecciones del pasado sobre la naturaleza del objeto artístico y la posición del artista en lo social.

Pero quizás el punto de ebullición lo alcanza en “Revision, Should the Future Help the Past?” [Revisión: ¿debe el futuro ayudar al pasado?], texto publicado con motivo de la exposición conjunta de tres artistas relevantes y colaboradores frecuentes de Gillick durante la década (Dominique Gonzalez-Foerster, Pierre Huyghe y Philippe Parreno), donde el artista británico se pregunta acerca de las diferencias entre una sociedad basada en la planificación, una sociedad de tipo socialista-comunista, y otra asentada en los principios de la especulación, o de tipo capitalista. El concepto clave aquí es el de “escenario”, término sacado de la prospectiva. “¿Qué es un escenario?”, escribe, “una secuencia de posibilidades en permanente mutación. Basta añadir una pequeña

diferencia y los resultados se descontrolan, cambia el lugar de la acción y todo es distinto. Hay una separación fundamental entre las sociedades que basan su desarrollo en los escenarios y aquellas que lo basan en la planificación. Podría considerarse que el origen de la gran brecha entre las estructuras socioeconómicas de la Guerra Fría fueron los diferentes tipos de resultados obtenidos según se aplique una técnica u otra para averiguar cómo serán las cosas en el futuro. Según aseguran, ganó el pensamiento del escenario. Nuestra visión del futuro está dominada por el ‘¿qué pasaría si...?’ del escenario, más que por el ‘¿cuándo harán falta más tractores?’ del plan. Pero ¿de qué índole es esa mentalidad del escenario y qué conexión existe hoy entre tener conciencia de ello y el trabajo de algunos artistas?”⁴. Lo que todos estos juegos temporales conllevan es un modo de pensamiento singular que (habiendo tamizado los legados de generaciones de artistas precedentes, a saber, todo el baúl del minimalismo y el arte conceptual, de Donald Judd a Lawrence Weiner) redefine un territorio movedido de ideas donde se puede especular sobre lo que todavía es posible o, dicho de otro modo, dota a la posibilidad de un componente político.

Es en este marco donde asoma la cuestión de la utopía; es precisamente en el momento en el que las estructuras sociales y económicas eclipsan nuestra capacidad para la imaginación, mercantilizando las relaciones sociales, de manera que ya no podemos imaginar alternativas, situándonos en un escenario postutópico, cuando la “utopía” deviene en una cómoda temática para los trabajadores culturales. La solución para Gillick parece estar en pensar la clase de léxico y las herramientas que una posible “utopía funcional” necesita en nuestros días. La utopía hoy, entonces, ya no es un espacio meramente en positivo, sino un concepto sometido a los principios de una “dialéctica negativa”⁵. Pero cuando mejor se entiende el pensamiento de Gillick es cuando se lo piensa históricamente, precisamente porque él sabe que la autoconsciencia es su mejor baza discursiva, incluida una autoconsciencia de la historia, es decir, su procedimiento de pensamiento holístico.

Miradas retrospectivas

Conviene no perder de vista esta cuestión de la utopía cuando se ha puesto de manifiesto en repetidas ocasiones la crisis del pensar históricamente propio de nuestra sociedad, no sin antes haber agotado las reservas de contenido histórico que permanecían adormiladas a la espera de su resurrección

en forma de un historicismo al servicio de políticas culturales y programas expositivos. Este contradictorio equilibrio entre la centralidad de la historia en el “giro discursivo” en el que nos encontramos y la progresiva amnesia en la que la sociedad se adentra, supone que vamos dejando atrás (y por lo tanto olvidando) las revisiones del pasado con la misma celeridad con la que emergieron. La experiencia de la historia es fruto de un extrañamiento que se asemeja a la sensación de adentrarse en una espesa niebla donde sólo se perciben contornos, siluetas de un pasado que no consiguen materializarse en una unidad o imagen.

En este sentido, las miradas retrospectivas, de tanto repetirse, amenazan con descorporeizarse del acontecimiento histórico que pretenden estudiar, llamando la atención exclusivamente sobre su propia gestualidad (retrospectiva). Terry Eagleton escribió una vez que “al sobrehistorizar, el posmodernismo también subhistoriza, aplastando la variedad y la complejidad de la historia en una flagrante violación de sus propios principios pluralistas”⁶.

Pero además, nada hace indicar que hayamos entrado en un nuevo régimen que no sea el posmoderno. La arbitrariedad de estas miradas hacia atrás ponen de relieve la necesidad constante de periodización. Pretender no arrojar una mirada totalizadora se antoja imposible en una mirada dialéctica. Periodizar significa totalizar: todo intento de mirar hacia atrás dialécticamente conlleva inevitablemente una totalización. Toda elección conlleva una exclusión. Cualquier selección es un proceso retrospectivo, hecho y rehecho no por el pasado, sino en forma de secuencia de sucesivos presentes, como una continua selección y reelección motivada por intereses y valores contemporáneos de muy distinto tipo. Una idea de tradición selectiva emerge de esta reconsideración. La selección de eventos, nombres, fechas y objetos no puede establecerse basándose en criterios argumentales si no va acompañada de un intento de integración de la totalidad. Este concepto de totalidad es altamente conflictivo por su alusión al totalitarismo, pero son cosas distintas. El concepto de totalidad o totalización remite a los estudios de Georg Lukács sobre la historia y a la distinción entre marxismo y no-marxismo, a la incapacidad de este último para pensar holísticamente. Si la dialéctica insiste en la concreta unidad de todo (del conjunto de la totalidad) y en el carácter histórico de los “hechos”, ya que éstos son el producto de la evolución histórica y están sometidos al cambio continuo, entonces sólo se puede historizar desde un punto de vista totalizador. A pesar de los ataques de Derrida y Foucault desde el post-estructuralismo (así como de algunos

pensadores posmodernos) al concepto de totalidad, ésta deviene en uno de los ejes para los herederos del llamado marxismo occidental⁷. La fragmentación abogada por el posmodernismo, el rechazo a toda apariencia de unicidad y sus métodos deconstructivos adquieren en este contexto una resonancia aún mayor. Fragmentación versus totalización: un buen par para el ejercicio dialéctico.

■ Precisamente porque la realidad es irrepresentable y porque no podemos abarcar el pasado, urge esta periodización totalizadora. Actualmente gran parte de la producción cultural del presente no gira ya en torno al descubrimiento de algún capítulo “olvidado” de la historia, sino más bien sobre la lógica de lo “re”: redescubrimiento, reescritura, relectura, recontextualización y demás. Los subterfugios que encuentra el actual comisario-historiador son numerosos, pasando de la consideración de que toda historia es una microhistoria (o microrrelato) al pluralismo de “no una, sino muchas historias”, así como en la confianza en construir una imagen del pasado apoyándose estrictamente en reliquias y vestigios. Existen siempre argumentos para rescatar el pasado bajo la excusa de traer aquello olvidado, no-hegemónico o simplemente marginado por el devenir de la historia.

■ Periodizar los sesenta, y desde ahí las décadas sucesivas, es uno de los recursos de la teoría crítica camuflada como crítica de los medios de producción al servicio de una industria cultural del presente asentada en la amnesia y el olvido. Y ahora van tocando los noventa. A medida que las décadas avanzan, los periodos de análisis, revisitación y nostalgia del pasado avanzan de manera paralela y simultánea. Pero quizás esta tendencia revisionista no sea más que otra manifestación de sencilla nostalgia cultural posmoderna. Lo que debemos preguntarnos seriamente es si la actual tendencia al historicismo sólo refuerza aún más el presentismo.

■ Souvenirs de pop histórico

■ El que distintas formas de cultura popular vengan desde el modernismo tardío proyectando un futuro más o menos utópico no debe ser confundido con la utopía. Porque la crítica a las proyecciones de un futuro entre planificado y especulativo, no esconde lo que debería ser una de las funciones del pensamiento utópico: no precisamente imaginar un futuro perfecto, idílico, como fruto de una tarea positivista, recreativa, sino pensarlo en sus condiciones de posibilidad mediante su inversión, dialéctica o “negativa” a lo Theodor W. Adorno, es decir, a través de una

implosión (lo opuesto a un estallido) del pensamiento en su raíz cero. El compromiso con la utopía es tanto algo cotidiano como una práctica a desarrollar. Es interesante comprobar cómo el oxímoron temporal regresa al terreno del arte (el “pasado del presente”, el “futuro del pasado” y demás combinaciones) para acto seguido enmarcar el sándwich temporal como un cliché del universo del pop (sobre todo en su discurso musical).

■ Historizar a través del pop es como almacenar una pila de souvenirs históricos (todos ellos de naturaleza intrínsecamente pop). Un objeto pop opera como un indicador cultural y periodizador, y el desciframiento de su tiempo y su cultura a través de la lectura atenta de los objetos cotidianos ya estaba entre las predilecciones hermenéuticas de Walter Benjamin; así como los mamuts desaparecieron de la tierra pero nos dejaron las claves para reconstruir su mundo, de modo similar actúan estos souvenirs. La relación entre el universo de la cultura pop y la noción de la utopía supone un filón a explorar, si bien difícilmente llegaría a las cotas de enlazamiento que el género utópico mantiene con la ciencia-ficción.

■ ¿Pero puede pensarse la utopía no ya como distopía sino como una fuerza de raíz negativa? Se entiende muchas veces la utopía cuando viene rodeada de promesas fallidas y desesperanza, lo cual se refleja en su posterior nostalgia por el futuro; o así es como los grupos de pop lisérgico entienden y promueven su utopía. El contraste entre la descripción idílica del poema y la realidad gris documental de una zona suburbana del *Today is the tomorrow you were promised yesterday* [Hoy es el mañana que nos prometieron ayer] (1976) de Victor Burgin es paradigmático de un material listo para el apropiacionismo conceptual y pop a la vez. Sin embargo, este modo específicamente pop de reutilizar el sándwich queda en un juego de lenguaje, que no es lo mismo que la utopía.

■ ¿Qué es la actualidad?

■ Existen pocas palabras cuyo significado sea tan volátil como “actual”. Lo que describe produce una sensación similar a la de un puñado de arena circulando entre los dedos de una mano. ¿Qué es lo actual? ¿Qué está de actualidad? ¿Cómo podemos agarrarla y sentirla?

■ La actualidad es una potente categoría mediadora de la realidad que nos circunda, a la vez que un termómetro de las tendencias estéticas y económicas de la sociedad.

■ Una respuesta provisional a la pregunta sobre nuestra actualidad podemos hallarla en la obra *Actualité* [Actualidad] (2001) del artista Mathias Poledna; una instalación filmica que permite una “mirada regresiva”. Pamela M. Lee se apoya en Adorno y su ensayo de 1938 sobre el fetichismo de la música a la hora de explicar este concepto en la obra de Poledna: “Mirada regresiva: una extraña expresión. Sugiere a la vez una ojeada hacia atrás —una visión distanciada del pasado— y un modo atávico de visualidad”⁸. En concreto, para Adorno, la música popular, en su época el jazz americano o la “música ligera”, es una forma de fetichismo cuya reificación se asienta en su carácter repetitivo y en su disposición para el consumo, pues el oyente se contenta con la compulsión que le impone la industria. La forma de la música popular, por sus constantes variaciones de una misma estructura estándar (estribillo, coro, duración y demás) es una mercancía destinada a una audiencia que la consume como valor de cambio. La contrapartida al fetichismo de la música es una regresión en la audición. Ésta tiene lugar cuando la música sirve para otra función que ser simplemente música y la gente comienza a perder su habilidad para escuchar activamente su contenido, prestando atención en su lugar a las identidades o imágenes asociadas. Mientras que la gente pierde esta capacidad de escucha, su habilidad para la comunicación declina igualmente. Dos momentos integran esta audición regresiva: el reclamo y la ausencia de concentración. Adorno se opone a los modos de experimentación típicamente modernos que Benjamin encuentra en el cine y la arquitectura en su conocido ensayo “La obra de arte en la era de la reproducibilidad técnica”⁹. Pero además, señala las características de la música popular en la repetición de sus formas y en la necesidad de su identificación: “Que nos guste es casi lo mismo que el hecho de reconocerla”¹⁰. Además, la escucha regresiva no sólo es aplicable a la música “ligera” sino también a la circulación de la música clásica, la cual recompensa a sus oyentes por ser capaces de distinguir un pasaje de Beethoven.

■ Adorno pone en medio del problema de la música su propia forma, repetitiva, circular y que se transmite desde el pasado hacia el futuro. Reciclaje perpetuo, un sistema temporal que es cíclico, donde el pasado es siempre reciclado y presentado como actual: ésta es la condición de la música pop de los últimos cincuenta años. El paso de una “escucha” a una “mirada” regresiva tiene que ver con este carácter fetichista. *Actualité*, de Poledna, puede verse como una obra que representa esta colisión de capas temporales, el presente en tensión con el pasado recién-

te, y lo hace recurriendo a la forma más disponible de la cultura popular, es decir, la música pop. Una banda de cuatro músicos, dos chicos, dos chicas, la fórmula de batería, bajo y dos guitarras, ensaya una estructura musical de corte post-punk (Au Pairs o Gang of Four suenan como casos mayores de esa misma tendencia musical). *Actualité* es una pieza de orfebrería que presta atención al detalle de un modo de periodización típicamente pop: la técnica de Poledna consiste en un sutil borrado de las trazas estilísticas, de manera que, aun haciendo visibles algunos detalles que nos sitúan temporalmente, debido a la ambigüedad deliberada a la que los somete, fomenta una sensación fantasmagórica que se acrecienta con la pátina nebulosa y la textura visual que el celuloide de 16 mm le confiere. El resultado es lo más parecido a la niebla histórica a la que me refería más arriba, o incluso podría recordar a aquella idea de William Gibson de los “fantasmas semióticos”; una niebla sacada de un guión ciberpunk.

■ *Actualité* trata de un conjunto de referentes de cultura popular expresado en fragmentos (a lo que hay que sumar trozos de sonido) pero que se manifiesta de manera unitaria, y vuelta a empezar en bucle. La música en sí es un pastiche de fragmentos, y su intención no es la de ser sino sonar a música post-punk sirviéndose para ello de sus clichés a modo de arquetipos. La compleja y ultramedida instalación indaga en la capacidad para el reconocimiento en un agudizado entrenamiento de las sutiles variaciones entre diferencia y repetición. A través del cruce entre música y moda, se filtra la idea de que nuestro horizonte perpetuo —y nuestro entendimiento sobre la historia— ha sido sometido tanto a un reciclaje cultural masivo como temporal, y lo que podemos considerar *nuestra* memoria cultural podría de hecho ser nuestro perpetuo presente. *Actualité* es un artefacto cultural que muestra un tipo de bucle retroactivo de música popular infinitamente interpretada en el presente y que sin embargo guarda una relación con el pasado. Esta instalación filmica, al igual que el resto de la obra de Poledna, deviene en una forma de periodización y un caso de análisis de la crisis del historicismo posmoderno; y esto mediante un ejemplo de historización a través de las formas reificadas de la cultura popular.

■ El novum y la novedad de la penúltima cosa

■ Pero si los residuos de la cultura pop nos sirven como formas históricas de periodización, no

es menos cierto que la dialéctica entre lo viejo y lo nuevo nos ofrece un amplio abanico de posibilidades para pensar el tiempo histórico. Etimológicamente, lo nuevo ha sido equivalente de lo moderno. La pregunta sobre la antigüedad de *nuestra* modernidad ha producido antinomias que sólo conducen a un *cul-de-sac* lingüístico. Una retórica parecida rodea la pregunta acerca de cuán *actual* es nuestro pasado reciente. La exploración de lo nuevo responde a algo que está siempre a punto de acecer o que todavía no es (nuevo)¹¹. ¿Quizás lo verdaderamente nuevo sea la última novedad *después* de la última? Sin embargo ¿cuál es la actualidad de la última cosa? ¿Cuál la validez, no ya de la última sino de la que le precede, la penúltima novedad? El significado de este “penúltimo” es aquí de una ontología esclarecedora; la última cosa *antes* de la última. “The last thing before the last”: existen pocos títulos tan apropiados para una reflexión sobre la historia, de la mano de Siegfried Kracauer, donde éste se pregunta si envejecer no es sino concebir el futuro como el futuro del pasado, es decir, historia¹². Para Kracauer la filosofía está concernida con las últimas cosas mientras que por el contrario la historia busca explicar ese “the last thing before the last”, y escribe, “una vez una visión se convierte en institución, nubes de polvo se acumulan sobre ella borrando sus contornos y su contenido. La historia de las ideas es una historia de malentendidos”¹³. Podría trazarse una línea paralela entre este rastreo de las penúltimas cosas —a diferencia de la vacuidad y ligereza de la irrupción de nuevos objetos de diseño, artefactos inservibles y modismos derivados de la publicidad en su inmediato proceso de absorción, asimilación y caída en el olvido— y la capacidad que la teoría cultural y el historiador-científico-curator encuentra no en el hallazgo de cosas nuevas, sino en el redescubrimiento de aquello viejo como la novedad más reciente pre-dispuesta para su disección semiótica e ideológica. La historia es aquí objeto de una completa reinención, como si todo lo que anteriormente nos había llegado del pasado no fuera sino una mala broma que conviene corregir o, ¿acaso queremos decir *re-actualizar*? Una teoría de las penúltimas cosas, y no de las últimas, pone además el acento en el pasado reciente y el futuro próximo; sin embargo, conceptos temporales como el “día de anteaer” y el “día de después de mañana” mantienen intacta su proposición utópica al mismo tiempo que alientan un apropiacionismo (de corte pop) donde el sándwich pasado-presente-futuro es objeto de una meditación temporal (en un gesto intrínsecamente pop).

Dialécticamente esta consideración del potencial utópico de la penúltima cosa no puede ser-

virnos sin su inevitable reverso o antídoto, es decir, todo aquello que aún no es, o lo que está por venir. Se atribuye a Ernst Bloch esta forma de proceder que aspira a levantar un pensamiento orientado hacia el futuro no como prolongación del presente, sino abierto al *novum*, hacia lo aún-no-consciente, y a su correlato objetivo, aquello que aún-no-ha-llegado-a-ser. Esta latencia del *Not Yet*, del “todavía no”, es correlativa al *novum*, lo nuevo o esa realidad que todavía no es. El *novum* no es una pieza nueva insertada en un entorno mundano esencialmente inalterado, sino que es una realidad nueva que jamás ha existido y que viene a reconstituir por completo el mundo que la rodea, creando, *de facto*, un nuevo mundo, una nueva realidad, donde lo aún-no-consciente o *Not Yet* puede acecer, entrar en la historia y transformarla. Tanto la teoría de la ciencia-ficción como la conciencia revolucionaria pueden beneficiarse de esto¹⁴. Porque este *Not Yet* propio de la imaginación utópica contrasta con el “ha sucedido ya” típico de posiciones conservadoras que en repetidas ocasiones han entonado la cantinela del fin de la historia. Lo que todavía no ha sido, o está por venir, “el principio esperanza”, y las penúltimas cosas conforman un horizonte de imaginación utópica que conviene alimentar.

Prácticas curatoriales que navegan a través de espacios y tiempos

Algunas preguntas que surgen a raíz de esta reflexión: ¿Cómo puede pensar el tiempo histórico las prácticas curatoriales actuales? ¿Deben ser deudoras estas prácticas de disciplinas tradicionales como la historia del arte? ¿Cuál es el papel de la teoría crítica, los estudios culturales y visuales en todo esto? ¿Cuál es el grado de científicidad de la historiografía a la hora de garantizar un mínimo consenso sobre la “verdad” de la historia?

¿Qué ocurre cuando se establecen prácticas de orden transhistórico o postcontemporáneo?

Obviamente el comisariado contemporáneo negocia continuamente con la periodización, el tiempo histórico y también con los límites geográficos (sea enfatizando una noción de lugar o sea diseminando una red abierta global, transnacional o simplemente internacional). Tenemos numerosos ejemplos dentro del arte español todavía frescos en la mente como ejercicios de miradas retrospectivas¹⁵.

¿Pero cuáles han sido las exposiciones con ánimo prospectivo de futuros más allá de los clásicos premios y ayudas con exposiciones a los jóvenes emergentes? Puede resultar interesante comprobar lo

lejos que nos queda *Anys 90. Distància Zero* [Años 90. Distancia Cero], exposición seminal comisariada por José Luis Brea en 1994 en el Centre d'Art Santa Mònica de Barcelona. Lejanía no sólo temporal sino también distancia en la memoria; una exposición que marcaba precisamente eso, una distancia cero (como una señal, un pistoletazo de salida para la nueva década) con una ambición más prospectiva que retrospectiva.

¿Dónde está *nuestra* distancia cero? ¿Podemos pensar una imagen tan radical como un grado cero desde nuestro punto de anclaje en el tiempo presente?

Es en este momento de saturación en el que el comisariado se encuentra, en una coyuntura histórica donde ya no puede digerir lo que produce, deviniendo el excedente de su producción un ronroneo continuo que no cesa de fagocitar más y más canales y figuras de intercesión, cuando quizás convenga tomar prestadas algunas metáforas de la ciencia-ficción, comenzando a pensar en términos de espacio interior y exterior, zonas de peligrosidad e insospechados *novums*, proyectándonos y viajando a través del tiempo, incluyendo un pasado histórico que contradice hechos conocidos de la historia y otras arqueologías recibidas. El potencial utópico del comisariado reside en la activación de espacios de ciencia-ficción que incluyan su propio contraveneno en forma de negación, rechazo, autocrítica y no-acción en lugar de devenir lo que cada día es más: una mediación que, como un carburante, trabaja el servicio de la ideología. Un comisariado atento en su fidelidad a la historia, ¡historizando y rehistorizando siempre! y a la vez abierto a las más imaginativas conexiones y asociaciones entre espacios y tiempos singulares y/o desconectados aparentemente, debe ser estimulado. Un “viaje a los sueños polares” que organice dinámicamente la historia, la utopía y la ciencia-ficción (esta última como potente metáfora de nuestro entorno circundante en perpetua transformación). La defensa adorniana de la teoría como refugio de resistencia y no-resignación deben aquí trasladarse al impulso utópico, y tanto la una como la otra deben ser consideradas de enorme provecho.

NOTAS

¹(N. de E.) El gráfico referido corresponde a la imagen que encabeza este texto, aquí reproducido en blanco y negro en calidad de documento. En la imagen original se asigna el color azul al pasado (“past”), el amarillo al presente (“present”) y el rojo al futuro (“future”).

²Liam Gillick, *Erasmus Is Late*, Londres, Bookworks, 1995.

³Liam Gillick, “Il Postino: The Corruption of Time in Recent Art”, *Five or Six*, Nueva York, Sternberg Press, 2000, p. 24. Originalmente publicado en *Flash Art*, 1996.

⁴Liam Gillick, “Revision: Should the Future Help the Past?”, *Five or Six*, op. cit., p. 27. Originalmente publicado en el catálogo *Dominique Gonzalez-Foerster, Pierre Huyghe, Philippe Parreno*, París, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1998.

⁵Sobre algunos significados de esta “utopía hoy”, véase Fredric Jameson, *Arqueologías del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia-ficción*, Madrid, Akal, 2009.

⁶Terry Eagleton, *Las ilusiones del posmodernismo*, Barcelona, Paidós, 1997, p. 83.

⁷Véase Martin Jay, *Marxism & Totality: the Adventures of a Concept from Lukács to Habermas*, Berkeley y Los Ángeles, University of California Press, 1984.

⁸Pamela M. Lee, “Actualité; or, Mathias Poledna and his ‘regressive seeing’”, en el catálogo de Mathias Poledna, *Actualité*, Graz, Grazer Kunstverein, 2001.

⁹Walter Benjamin, “La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica”, *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1987.

¹⁰Theodor W. Adorno, “Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha” (1938), en *Disonancias / Introducción a la sociología de la música (Obra completa, 14)*, Madrid, Akal, 2009, p. 16.

¹¹Véase Boris Groys, *Sobre lo nuevo: ensayo de una economía cultural*, Valencia, Pre-textos, 2005.

¹²Siegfried Kracauer, *History: The Last Things Before the Last*, Princeton, Markus Wiener Publishers, 1995.

¹³*Ibid.*, p. 7.

¹⁴Véase Mark Bound y China Miéville (eds.), *Red Planets: Marxism and Science Fiction*, Londres, Pluto Press, 2009.

¹⁵Sin ir más lejos, la reciente exposición en el Museo Nacional Centro Reina Sofía de Madrid sobre los *Encuentros de Pamplona* de 1972, o el proyecto de larga duración y multitud de eventos y exposiciones *Desacuerdos: Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, Barcelona, MACBA Museu d'Art Contemporani de Barcelona / San Sebastián, Arteleku / Sevilla, UNIA Arte y Pensamiento / Granada, Centro José Guerrero, 2003-2007.

— (Des)hogar (idad)

— Sentir-pensar la no- ción de expectativa

— Sofie Van Loo

— PARA M. —

— Desconocido-Cariño, bienvenido a mi (nuestro) hogar.

— Corazón-Desconocido, estás-estoy en casa, en partículas de tu-mi-nuestra *desbogaridad*.

— Querido-Desconocido, estás-estoy sin hogar,

— en tu-mi-nuestra casa.

— Amigo-Desconocido, te/me/nos han enviado a casa en/con y sin fragmentos:

— ¿Para que nos lleváramos mejor? ¿Lo hacemos?

— ¿Para que olvidásemos por un segundo nuestra relación? ¿Lo hacemos?

— Itziar Okariz: *The Art of Falling Apart* [El arte de fragmentarse].

— Lili Hartman: *I am waiting for the stone to turn back into my wife-I am waiting for reality-I am waiting to loose myself-I am waiting for a miracle* [Estoy esperando a que la piedra se convierta otra vez en mi mujer-estoy esperando a la realidad-estoy esperando a perderme-estoy esperando un milagro].

— *What Are We Waiting For?* [¿Qué estamos esperando?].

— “Our house in the middle of the street” [Nuestra casa en medio de la calle].¹

— El *rizoma*² en medio de nuestra casa.

— “La imaginación precede a la realidad”.³

— “¿Entonces no es un rizoma?”⁴

— “En la esfera matricial no existe una separación clara entre sujeto y objeto, una evacuación

total del sujeto o su destrucción en una infinidad de partículas, en fragmentaciones infinitas es imposible, igual de imposible que una fusión total”.⁵

— ARTE —

— Hogar-espacio público-cuerpo-universo: Esto no es un tema, es un detalle. —

— David Bestué y Marc Vives representan: *Acciones en Mataró* (2002), *Acciones en casa* (2005), *Acciones en el cuerpo* (2006) y *Acciones en el universo* (2008).

— *Acciones en Mataró*:

— 12 Añadido a escultura abstracta

— 14 Introducir ropa interior en casas particulares

— 16 Re-contextualizar fotografías privadas de Roland Barthes

— 18 Cambiar número de calle

— 22 Homenaje a Richard Long

— 23 Pensar en escultura

— 38 Calle “Home English”

— *Acciones en casa*:

— 17 Disfrazarse de pared

— 33 Motivo decorativo propagándose

— 40 Desorden coreográfico

— 41 Farra condensada

— 45 Ronaldinho sale del televisor y se va por el pasillo

— Adrià Julià, *Notes on the Missing Oh* [Notas sobre la Oh perdida] (2010) - *No Place Like Home* [Ningún sitio como en casa] (2009).

— Alex Reynolds, *Le Buisson St. Louis* (2007), fragmentos de la instalación de vídeo de cinco canales:

— Jeanne: “Quizá... Pero... la casa no está recta” [...] “Esta casa representa realmente lo que mi familia ‘intentaba’ hacer”.

— Maud: “Era como si estuviésemos en otro sitio” [...] “Para mí es como una cosa de la niñez. Sabes, siempre estará en mi corazón, pero es como si se hubiese ido... Para mí es como si hubiese acabado...”.

— Benoit: “Sí, hemos perdido algo...”.

— Nada, casi nada: Esto no es un tema, es un detalle. —

██████████ Dora García: *The Artist without Works: a Guided Tour Around Nothing* [Artista sin obras: una visita guiada alrededor de nada] (2008).

██████████ Carlos Rodríguez-Méndez: *Trabajos de fuera*. “En Trabajos de fuera quería encontrar la ironía en el uso de agujeros en el arte. Quería tener mis propios agujeros sin la necesidad de producirlos”.

██████████ Lili Hartmann: *Throwing Up Nothing* [Devolviendo nada].

██████████ Tiempo: Esto no es un tema, es un detalle. ██████████

██████████ Dora García: *Today, Today, I Wrote Nothing - Doesn't Matter (Jan. 8, 1937)* [Hoy, hoy, no escribí nada - no importa (8 de enero de 1937)] (2009).

██████████ Dora García: *It is not the past, but the future, that determines the present* [No es el pasado sino el futuro lo que determina el presente] (2003).

██████████ Patricia Esquivias-Susan Brown: *The Future Was When?* [¿El futuro era cuándo?] (2009)

██████████ Erlea Maneros Zabala: *New day begins* [Empieza un nuevo día] (2010).

██████████ Wilfredo Prieto: *Time Is Gold* [El tiempo es oro] (2007).

██████████ “El nuevo conocimiento llega desde virture)alidades futuras para encontrarse con una obra de arte presente siempre saturada con un ‘respected trace’ en el ahora, sólo mientras uno esté listo a fragilizar hasta el punto de que puedan surgir la compasión, el sobrecogimiento y la ‘fascinante’ primarias”.⁶

██████████ Muerte-Vida: Esto no es un tema, es un detalle. ██████████

██████████ Fermín Jiménez: *La Larga Contemplación de la Muerte, para poder vivir*.

██████████ Diferencia, cambio: Esto no es un tema, es un detalle. ██████████

██████████ Dora García: *Just Because Everything Is Different It Does Not Mean That Anything Has Changed* [Sólo porque todo sea diferente no significa que todo haya cambiado] (2008).

██████████ Vincular lo casi imposible, lo invisible en lo invisible, es un detalle. ██████████

██████████ Julia Spínola: *Dibujo sin título*; si la imaginación tiene “sexo” desde dos (o más) direcciones y ello tiene lugar a lo largo de dos (distintos) lados,

es decir, apartándose y acercándose de una forma entrañable como sugieren los dibujos y collages de Julia Spínola, sin que pueda pensarse en términos de una “filosofía pura” ni de una “estética impura”, ¿es posible sentir, experimentar, pensar y conceptualizar esta relación sexual sin caer en una síntesis hegeliana?

██████████ En su ensayo “The Matrixial Gaze” [La mirada matricial] Bracha L. Ettinger escribe: “[...] esto implica que existe una diferencia sexual más allá-del-falo, que hace posible la relación sexual (*rappport sexuel*). En la conceptualización fálicamente dominada, la relación sexual no es posible”⁷. No obstante, dado que la imaginación matricial se ha vuelto cada vez más “abstracto-realista”⁸, se puede formular la doble pregunta: ¿es posible ejecutar una imaginación *neofálica* que, inspirada en la imaginación matricial, se vincule con (y por consiguiente no se desvincule de) lo que antes consideraba imposible, concretamente lo femenino⁹, que en un sistema *neofálico* no se ve forzado en una psicosis, sin por ello imitar a lo matricial de forma mimético-estratégica? ¿Y es posible asimismo activar una imaginación matricial vinculada a lo *neofálico* que no permita recuperarse en una imaginación fálica clásica? En un ensayo desde la perspectiva de la pintura de Bracha L. Ettinger escribía yo: “La pintura ha madurado, ofrece un nuevo punto de vista sobre las realizaciones y las posibilidades de una relación sexual entre un tiempo-espacio afectivo-no-cognitivo y un tiempo-espacio afectivo-cognitivo que no desconecta de la potencialidad y las realizaciones no-afectivas-cognitivas”¹⁰. Junto a un tiempo-espacio afectivo-cognitivo desde la imaginación matricial afectivo-precognitiva (Ettinger) cabría imaginar también un espacio-tiempo afectivo-cognitivo a partir de una imaginación no afectivo-cognitiva (Heidegger), donde —de hecho— ambos se han percibido el uno al otro. Bracha L. Ettinger escribe: “El arte contiene los vestigios del (de los) objeto(s) fálico(s) y matricial(es) de su creación. La obra de arte que creamos, y la obra de arte en la que tomamos parte como espectadores, no es sólo la *mirada* que se nos acerca. La mirada matricial es lo que *nos* metramorfosea en objetos parciales y sujetos parciales en una matriz más grande que nuestros nosotros separados”¹¹. Nos encontramos en el nivel de lo invisible, o de lo casi invisible, que sin embargo tiene que acabar con otra invisibilidad, a saber: la del nano o enano.

*

██████████ LAS PREGUNTAS ██████████

██████████ {1} ¿Cómo se relacionan y denotan los conceptos de (*des*)*bogar(idad)* y lo (*un*)*heimlich* en la obra de Martin Heidegger y de Bracha L. Ettinger?

██████████ {2} ¿Cómo puede un sujeto-objeto ser experimentado, imaginado y sentido-pensado, más allá de la hipersubjetivación y la hiperobjetivación de sujeto y objeto, e incluso quizá más allá de la noción de sí mismos/yos y otros?

*

██████████ Después de la muerte de dios, el sujeto objetivante y objetivado inició su decadencia, sucesivamente a finales del siglo XVIII, durante el siglo XIX y el siglo XX. En los movimientos más grandes, se fueron alternando de forma paralela contradicciones y reconciliaciones entre quienes querían introducir la religión “dentro de” la filosofía y, desde esta reconciliación, querían entablar una relación con la llamada *irracionalidad* del otro (también dentro de sí mismo) y quienes en la Razón sólo querían incluir y abrazar la Ilustración pura y dura, y la modernidad del progreso, pisoteando así al otro¹². Después de la caída del postmodernismo, que pese a considerarse repentina, ya venía anunciándose a finales del siglo XX y principios del XXI, el sujeto da la impresión de haberse fragilizado hasta tal punto que apenas parece existir y perdura tan sólo de forma fragmentada y en redes sociales, mientras que, como resultado de ello, la subjetivación se ha hecho pública de forma objetivada. El sujeto se ha revelado como una imagen del sujeto que vacía sus intuiciones y pensamientos en la imaginación de un objeto “animista”¹³. ¿Es posible que hoy en día el otro, dentro y fuera de ese sujeto, vuelva a salir ya apartarse radicalmente de los sí mismos?

██████████ La confusión reinante ha provocado una reacción tanto por parte de los defensores de las ideas globalistas y miméticas, como de quienes apelan a las ideas locales de “otredad” que no obstante incitan a la igualdad; ambos bandos creen a menudo tener que combatirse unos a otros. Sin embargo, lo que ambos parecen lamentar —lo que les ha herido— es el supuesto fin del espacio expandido (*expanded space*) que en estos momentos se está encogiendo. La noción del detalle casi invisible que no puede señalarse en la imagen, que tanto el modernismo como algunos estetas consideran erróneamente un vestigio del reflejo religioso (lo sacro) pero que es más bien un elemento que brinda al espectador la posibilidad de entablar una relación con la imaginación, con un

ahora, con diferentes *aboras*, el tiempo que en estos momentos se combate con algo más pequeño, concretamente el “nano”, o bien el enano que en este caso no es expulsado, sino que se introduce en nuestro cuerpo reducido al tamaño de un cerebro (que se encoge). Después de haber sido obligado a vaciarse —es decir, a salir fuera de casa— el extraño que se encuentra en nuestro interior es manipulado a fin de poder implantarlo de esta forma en el sí mismo, como si al mismo tiempo en ese sí mismo (del otro o del yo) se experimentara al principio “demasiada” y luego “demasiada poca otredad”. El ser humano que deseaba tanto aprender a vivir y llegar a casa en la *desbogaridad* (lo *unheimliche*, lo real), empieza a experimentar de nuevo los límites de esa *desbogaridad*. ██████████ Entre tanto, las nanociencias han cambiado la tecnología mecánica por una biotecnología mimética¹⁴ que a menudo otorga al concepto de vínculo el significado de una síntesis neohegeliana. Aunque no lo parezca —y aunque sin duda no se proponga de ese modo—, este tipo de prácticas no respeta o apenas respeta la matización, la sutileza y el poder de conexión, de cambio y de giro de la imagen artística, como si se negara por completo la invisibilidad sentida en lo visual, mientras que, de hecho, dentro y desde la imagen artística se ha facilitado una apertura que vincula lo imposible, lo invisible, con sus límites y le da un significado en tiempo-espacio y/o espacio-tiempo, sin eliminar esta misma invisibilidad.

██████████ La actual *desbogaridad* puede relacionarse con la respuesta a la idea posmoderna de que lo *unheimliche*¹⁵ (Freud, Heidegger) y *le réel*¹⁶ (Lacan) son cosas o sustancias que pueden ser (de/re) construidas, ser diseñadas, que pueden reducirse a ideas y objetos concretos, que a continuación pueden representarse, (re)producirse y consumirse (masivamente). No es que el yo haya encontrado al otro, sino que el yo había querido convertirse en el otro, por lo que ese otro, tanto en el sí mismo como en el otro, ha acabado en una zona de peligro, mientras que al parecer se piensa (o quiere pensar) que es ese sí mismo el que es puesto en peligro por ese “otro” (“el terrorista”, “el intruso”)¹⁷, y por consiguiente tiene que ser liberado del otro que, no obstante, después se volverá a implantar en forma disuelta en ese sí mismo. En un ensayo escrito desde la perspectiva del arte y la teoría matricial de Bracha L. Ettinger yo he señalado que: “La imagen inquietante del postmodernismo tardío imita a lo ‘unheimlich’ de una manera a menudo pseudo-heimlich, concretamente en términos de una reconstrucción de este ‘unheimlich’, lo cual resulta más bien extraño, sobre todo porque

esto debía provocar una banalización del mismo ‘unheimlich’ o de uno diferente, a fin de que se pudiera reconstruir un ‘hogar’ conceptual, racional y/o politizado más allá de la obra de arte, pero un hogar que, de hecho, no era ‘imaginado’ ni ‘expresado en imágenes’. Estos denominados hogares ‘unheimlich’ se colocan y posicionan como repeticiones infinitas de ‘outsides-as-outsights’ [exteriores como vistas del exterior]. [...] Se ha enmascarado algo que ya no podía ocultarse: de esta manera ha fracasado una reconstrucción transmodernista prometida y esperada después de un postmodernismo deconstructivista, de hecho podría convertirse en un arma estratégica estetizada de destrucción del ‘otro’ y para ‘el otro’ que también puede matar, aunque desde una distancia aparentemente ‘segura’. El arte contemporáneo desea ir otra vez ‘inside-insight/inwards’ [dentro-vista interior/hacia dentro], si bien a menudo no quiere seguir ocupándose de estos ‘outside-outsights’ [exteriores-vistas del exterior], aunque de manera diferente que durante de la llamada ‘autonomous artwork’ [obra de arte autónoma] posmoderna. Ésta [...] podría denominarse una cuestión postposmoderna que vuelve a hacer frente al problema de lo abstracto y del realismo [...].”¹⁸

En la obra de Heidegger y Ettinger pueden encontrarse aperturas que permiten imaginar un nivel afectivo-cognitivo y un nivel cognitivo-afectivo que no se desacople a fin de no caer continuamente en lo real. Si la filosofía de Heidegger puede comprenderse como una filosofía cognitiva no afectiva y la teoría matricial de Ettinger como una estética afectiva no-cognitiva, ¿no es posible entonces imaginar a Heidegger en sentido cognitivo-afectivo y la teoría de Ettinger en sentido afectivo-cognitivo, sin apelar a la síntesis de Hegel?

Con su ontología fundamental, Heidegger (1889-1976) quería recordar a los “entes” su finitud y su “estar-en-el-mundo” con la intención de, con el tiempo, “hacer llegar a casa” al Ser, a fin de que los entes pudieran existir en y con el Ser como tiempo¹⁹. Heidegger escribió *Ser y tiempo* como respuesta a la división entre sujeto y objeto (Descartes) que según Heidegger había causado una confusión entre el ente y el ser (existencia); debido a la separación entre sujeto y objeto, el ser quedaba reducido una y otra vez a un ente. Refutaba la moderna división cartesiana entre sujeto y objeto con el argumento de que ningún sujeto del llamado “mundo exterior de las cosas” puede distinguirse: *Da-sein* es un *estar en el mundo*. Lo siguió elaborando desde la huida “inauténtica” del hombre en el sentimiento de cotidianidad o su papel en la dictadura de las masas

(el “se” o el “uno” impersonal) que le confiere su (ilusoria) tranquilidad y seguridad en sí mismo. Heidegger escribe: “Justamente al comienzo del análisis, el Dasein no debe ser interpretado en lo diferente de un determinado modo de existir, sino que debe ser puesto al descubierto en su indiferente inmediatez y regularidad. Esta indiferencia de la cotidianidad del Dasein *no* es una *nada*, sino un carácter fenoménico positivo de este ente”²⁰. Al pensar desde la “in-diferencia” (de la cotidianidad) como el “primer estado” del Dasein es fácil pasar a una imagen generalizada de que la persona que “piensa” eso desprecia a las personas que (todavía o durante “toda” su vida finita) se encuentran supuestamente en dicho estado, lo cual puede ser igualmente una proyección o una consecuencia del complejo de narcisismo y paranoia, como dilucida Bracha L. Ettinger²¹, y que por ese motivo también podrían congelarse en este estado, para establecer esa diferencia con la indiferencia por lo que la distinción tradicional entre sujeto y objeto tiene lugar en sentido clásico. Jean-Luc Nancy planteó la confusión entre “indiferencia” y “cotidianidad” en la obra de Heidegger: “Heidegger confunde lo cotidiano con lo indiferenciado, lo anónimo y lo estadístico. Si bien éstos no son menos importantes, sólo pueden constituirse en relación con la singularidad diferenciada que es, por sí mismo, lo cotidiano, cada día, cada vez, día tras día”²². Nancy introduce por este motivo el concepto *being-with co-existence* [coexistencia de ser-con], que podría compararse con los conceptos *matriciales* antes propuestos por Bracha L. Ettinger, concretamente sus conceptos de *co-existence* [coexistencia], *co-in-habit(u)ation* [co-habit(u)ación], *co-naissance* [co-nacimiento] y *co-renaissance* [co-renacimiento]. Al pensar desde la “diferencia” a menudo se idealizaba la posición del “refugiado”, “el forastero”, “el extranjero”, “el intruso”—después de que estos conceptos se hubieran radicalizado en el concepto de nómada (Deleuze, Braidotti)— en beneficio de una visión más bien indiferente, globalista o cosmopolita sin más; de entrada, todo ello no ha mejorado especialmente la situación del refugiado o del forastero en los últimos quince años, sino que debido a ello, la visión cosmopolita acabó degenerando hasta convertirse en un vaciarse en una actitud de “los mismos”.

Algo parecido puede decirse del “rizoma” micropolítico (Deleuze-Guattari) que entre tanto ha sido adoptado de forma concreta por el poder macropolítico que lo aplica a la economía. De ahí que la filosofía de Ettinger pueda calificarse de revolucionaria, dado que aborda el problema *antes* que el sujeto (la subjetivización) y el objeto (la objetivi-

zación), es decir, a nivel de partículas de sujeto y de objeto, por lo que no se puede pensar en términos de conjuntos, unidades ni de inclusiones y exclusiones. Heidegger escribió: “Al Dasein existente le pertenece el ser-cada-vez-mío como condición de posibilidad de la propiedad e impropiedad. El Dasein existe siempre en uno de estos modos o en la *indiferencia* modal de ellos”²³. Mi Dasein como condición de posibilidad de la propiedad y de la impropiedad indica que se tolera al otro. Es cierto que imposibilita la coexistencia de ambos, pero no obstante la noción de la existencia del Dasein ya se encuentra en la indiferencia modal entre ambos, lo cual puede interpretarse como un nivel intermedio entre propiedad e impropiedad en lo mío, que también es lo mío en el otro. ¿No podría compararse la indiferencia heideggeriana en este sentido con el concepto de *in-difference* de Bracha L. Ettinger, o al menos si la *indiferencia* como tal no existe, sino que es siempre *in-diferencia*? En otro lugar Heidegger desarrolla la idea anterior: “Quizás al referirse a sí mismo en forma inmediata el Dasein diga siempre: *‘éste soy yo’*, y lo diga en definitiva más fuerte que nunca cuando *‘no lo es’*. ¿Y si la razón por la cual el Dasein inmediata y regularmente *no es él mismo fuese aquella estructura en virtud de la cual el Dasein es siempre mío?* [...] El ‘yo’ debe entenderse solamente como un índice formal y sin compromiso de algo que en el contexto fenoménico de ser en que él se inserta quizás se revele como su ‘contrario’. ‘No yo’ no significa entonces, en modo alguno, un ente que carezca esencialmente de ‘yoidad’, sino que se refiere a un determinado modo de ser del mismo ‘yo’: por ejemplo, a la *pérdida de sí*”²⁴. Heidegger deja aquí un resquicio para atribuir al *no-yo* el significado de “pérdida de sí” (en el sentido de pérdida del yo), lo cual, al menos hasta cierto punto, puede compararse con el significado del *no-yo* de Bracha L. Ettinger, pero asimismo con su concepto de (*self*) *fragilization* [(auto)fragilización]: “En la autofragilización el sujeto encuentra al otro y se percató de su vulnerabilidad mientras se resiste a su tendencia a convertir al otro en un objeto y regresar a su propia abyectividad paranoica y su agresividad pasivo-narcisista”²⁵. Y añade: “Encontrar la vulnerabilidad en y por la autofragilización es ya una resistencia protoética, una resistencia a cualquier presión social y cultural para definir lo ético en términos de límites que puedan allanar el camino hacia el abandono”²⁶.

Heidegger comprende la “espacialidad” en concreto desde la “*des-alejación*” [*Ent-fernung*] y la “*direccionalidad*” [*Ausrichtung*]²⁷. La “*desalejación*” es activa y transitiva, *desalejar* quiere decir “hacer desaparecer la lejanía, es decir, el estar lejos de

algo”, significa, por consiguiente, “acercamiento”, lo cual parece ser diametralmente opuesto a su idea de “lanzarse hacia delante” para realizar una “posibilidad de estar-en-el-mundo”, dado que otro “ente” al que se busca un acercamiento o que “es acercado”, *no “logra mostrarse desde él mismo dentro de un mundo”*. Esto indica que desde la “*desalejación*” se puede conceptualizar un respeto *neofalico* hacia sí mismo y otro ente (en uno mismo o en otro), desde la idea de que también un “ente que es y se vuelve *matricial*” sólo puede mostrarse desde él mismo dentro de un mundo, aunque sea “por otro lado”. Heidegger escribe: “El espacio no está en el sujeto, ni el mundo está en el espacio”²⁸. En este sentido, Heidegger se opone, no sólo a una perspectiva religiosa tradicional que se denota como trascendental e immanente, sino también a una perspectiva tradicional realista y racional en la que el sujeto y el mundo (como objeto) constituyen elementos separados, como pensaba Descartes. Heidegger afirmaba: “el Dasein es el ser de este ‘entre’”²⁹. Aunque no elabora suficientemente esta idea, se topa por experiencia con “el problema del conocimiento” en que algo evidente se transforma continuamente en algo irreconocible y en que se perpetúa toda confusión.

Heidegger esboza la diferencia entre “cuidado” (*Sorge* = apoyar a alguien en su “poder-ser”), “solicitud” (*Fürsorge* = sustituir, ocupar el lugar del otro “reemplazándolo”, lo cual él interpreta como un método erróneo) y “ocupación” (*Besorgen* = ocuparse de algo, que asimismo puede significar: llevar a cabo, realizar, “aclarar un asunto”, aunque también puede hacer referencia a la huida a la hora de transmitir información a otros como un olvidarse de sí mismo o un vaciarse, de lo que quizá se habría podido realizar “por sí mismo”). A pesar del concepto de, por ejemplo, el cuidado y el *coestar*, Heidegger sigue reduciendo el fundamento existencial ontológico del lenguaje al logos, la razón³⁰. El significado no surge al margen de ese lenguaje según Heidegger. Sin embargo, “el decir” (*Rede*) no puede comprenderse sin el escuchar y el callar, lo cual indica que Heidegger también admite una “aperturidad” en ese logos, que en sí mismo puede ser tan significativo, aunque en Heidegger sea dentro del logos, y al margen de lo afect(iv)o, si se le lee de forma estricta. Sin embargo, aquí llegamos a lo que socava el lenguaje, lo *unheimlich* (sentir desazón y también no tener hogar), y es aquí donde hay que advertir al lector contemporáneo que tenga cuidado.

Algo socava el estar-en-el-mundo y llegar-al-lenguaje: “En la angustia uno se siente ‘desazonado’ [*unheimlich*]. Con ello se expresa, en

primer lugar, la peculiar indeterminación del ‘nada y en ninguna parte’ en que el Dasein se encuentra cuando se angustia. Pero la desazón [*Unheimlichkeit*] mienta aquí también el no-estar-en-casa [*Nicht-zu-hausesein*]. En la primera indicación fenoménica de la constitución fundamental del Dasein, al aclarar el sentido existencial del estar-en a diferencia de la significación categorial del ‘estar dentro’, el estar-en fue caracterizado como un habitar en..., estar familiarizado con.... Este carácter del estar-en se hizo luego más concretamente visible por medio de la publicidad cotidiana del uno, que introduce en la cotidianidad media del Dasein, la tranquilizada seguridad de sí mismo, el claro y evidente ‘estar como en casa’ [*Zuhause-sein*]. En cambio, la angustia trae al Dasein devuelta de su cadente absorberse en el ‘mundo’. La familiaridad cotidiana se derrumba. El Dasein queda aislado, pero aislado en cuanto estar-en-el-mundo. El estar-en cobra el ‘modo’ existencial del no-estar-en-casa [*Un-zuhause*]. Es lo que se quiere decir al hablar de ‘desazón’ [*Unheimlichkeit*]. Heidegger relaciona “la huida” con “el estar-en-casa-de la publicidad”: “Una huida ante el no-estar-en-casa, es decir, ante la desazón que se encuentra en el Dasein en cuanto estar-en-el-mundo arrojado y entregado a sí mismo en su ser. Esta desazón persigue constantemente al Dasein y amenaza, aunque no en forma explícita, su cotidiano estar perdido en el uno”³¹. [...] Sin embargo, es más adelante que Heidegger vuelve a formular el concepto de “cuidado”: “Cuidado no puede referirse a un particular comportamiento respecto de sí mismo, puesto que este comportamiento ya está ontológicamente designado en el anticiparse-a-sí” [...]”³². De este modo se crea aquí una “apertura” para el cuidado en relación con el otro.

El hombre heideggeriano experimenta en el miedo existencial una *desbogaridad* primordial, resultante de una falta de fundamento natural y de esta forma se le recuerda su actitud hipócrita de “tener que guardar las apariencias” en y con el “uno”. El elegir claramente por ser sí mismo —según Heidegger la segunda posibilidad para hacer frente al miedo—, junto a la primera, la huida elegida y consciente en el “uno”, difícilmente pueden calificarse de más (o menos) auténticos que la actitud inauténtica “del uno” que él vitupera. Sin embargo, Heidegger escribió: “su sentido existencial [del ser] es el cuidado”³³. Con ello Heidegger afirmaba que “la voluntad-de-una-conciencia” como un “estar-frente-a-la-muerte” conlleva una forma de libertad, que sólo puede entenderse desde el cuidado. Aquí también aclara la importancia del tiempo: “El tiempo’ no es algo que está-ahí ni en el ‘sujeto’ ni en el ‘objeto’, no está ‘den-

tro’ ni está ‘fuera’, sino que ‘es’ ‘anterior’ a toda subjetividad y objetividad, porque representa la condición de posibilidad de esta ‘anterioridad’ misma. [...] El espacio ‘es’ tiempo, es decir, el tiempo es la ‘verdad’ del espacio”³⁴. Heidegger deja aquí margen para el volverse así como para el consumirse, pero como un “estar-fuera-de-sí”, lo cual significa que se convierte en-el-otro, que según Ettinger está presente tanto en el sí mismo como en el otro. El “estar en camino” adquiere significado en Heidegger debido a que el tiempo se convierte en el horizonte del ser.

Aunque Levinas (1906-1995) dijo de Heidegger que era uno de los mayores filósofos del siglo xx, le costó mucho perdonarle después de la Segunda Guerra Mundial. Reprochaba a Heidegger el haber olvidado descaradamente al “Otro” y haber dejado que el destino del Ser engullera a la individualidad subjetiva. La alternativa de Levinas era “el rostro del Otro”, la ineludible otredad del Otro que hace un “llamamiento” a mi responsabilidad y hospitalidad³⁵. Levinas escribe: “La noción de acto implica esencialmente una violencia, la de la transi-tividad que falta a la trascendencia del pensamiento, encerrado en sí mismo, a pesar de todas sus aventuras, a fin de cuentas, puramente imaginarias o corridas como por Ulises, para retornar a su casa”³⁶. Y prosigue: “La invisibilidad no indica una ausencia de relación; implica relaciones con lo que no está dado de lo cual no hay idea”³⁷.

La única frase que Bracha L. Ettinger ha dedicado a Heidegger, que yo sepa, en el contexto de Winnicott, es la siguiente: “La ‘producción de significado’ (en el sentido del concepto heideggeriano *herstellen*: descubrir y construir) es entablada por la creación de ausencia”³⁸. La noción de *border-linking-in-differentiation* de Bracha L. Ettinger se desarrolla a partir de un hiato, el *objet a* en lo real de Lacan, que puede relacionarse con esa ausencia. Lo fascinante es que este proceso se ha desarrollado desde la *indifference* hasta la *with-in-visibility-in-difference*: “El arte evoca más ejemplos de ‘transubjetividad’ que abarcan y producen nuevos sujetos parciales. Pone a disposición nuevas conexiones fronterizas casi imposibles a partir de elementos y vínculos que ya están disponibles parcialmente y de manera poco sistemática. Estos elementos se transformarán de maneras que no pueden concebirse antes de la propia obra de arte, pues cambian dentro-de-la-pantalla de visión dentro de la pintura. El arte enlaza lo demasiado pronto con lo demasiado tarde, y los coloca en el tiempo del mundo como un tiempo ‘matricial’. ‘Metramorfosear’ una Cosa-encuentro y una Cosa-suceso traumáticos es *extraer lo demasia-*

do pronto y lo demasiado tarde de la indiferencia hacia with-in-visibility with-in-difference [con-in-visibilidad con-in-diferencia]. Nuevos afectos despiertan afectos arcaicos y conjuntamente hacen aparecer por primera vez la *wit(h)ness-Thing* [Cosa-(con)testigo]. La belleza contemporánea se acerca al efecto de lo sublime cuando nos señala no sólo el lugar de la relación con nuestro propio trauma, sino también la relación del ‘yo’ del trauma de otros desconocidos, y lo desconocido en los otros conocidos. La obra de arte procesa un tiempo matricial donde encuentra un lugar una memoria de olvido que no puede procesarse de otra manera”³⁹. En cuanto intentamos traducir el complejo matricial afectivo-no cognitivo en el logos, desaparece justo el conocimiento afectivo del campo matricial que para Heidegger no puede existir como conocimiento. Pero después de leer a Heidegger se evidenció que en el logos también hay un “espacio” para el silencio, un “logos *escuchante*” que podría abrirse a lo matricial, que en este sentido no sólo está callado, sino que es activado desde sus resonancias a hablar.

Partiendo del *unheimlich* de Freud, Bracha L. Ettinger escribe: “En lo que respecta a la experiencia artística, como fuentes para lo ‘*unheimlich*’, son iguales. Sin embargo, en lo fálico, la represión freudiana original es más ‘aterradora’ que en ‘lo matricial’”. Parte del problema reside en el concepto de represión en el sentido freudiano y lacaniano. Bracha L. Ettinger propone lo siguiente: “O bien ampliamos el concepto de ‘represión’ o lo transgredimos en el estrato matricial”⁴⁰. La transgresión se produce a través de los afectos matriciales: “La mirada matricial emerge en una transgresión de conexiones fronterizas que se manifiestan en un contacto dentro/fuera de una obra de arte. Esta trascendencia del intervalo sujeto-objeto no constituye una fusión porque se basa en una compartibilidad a priori en la diferencia. En la experiencia estética matricial las relaciones-sin-relacionarse [*relations without relating*] transforman el Otro desconocido en un sujeto-parcial aún desconocido dentro de un encuentro. Las relaciones del sujeto con el Otro no lo convierten en un objeto conocido, engullido o fusionado, rechazado o considerado abyecto”⁴¹. Ettinger afirma que “significado” en el sentido matricial podría ser: “una transgresión matricial” que sucede por medio de una *metramorfosis*. Se transforman mutuamente de forma distinta y en tal caso se ven transformados diferentemente, lo cual significa que debido al surgir-en-la-diferencia y al co-emerger/co-desvanecerse los yos y los no-yos, ambos pueden dar significado de una forma diferente y esta diferencia en particular se produce a

través de conexiones fronterizas. En el ensayo “The Heimlich”, Ettinger escribe: “Ahora implican un co-afecto matricial y sucesos de encuentro que tienen lugar a lo largo de diferentes puntos de conexión en un espacio límiteferencial más allá de diferentes tiempos y lugares, donde lo que podría haber sido el no-lugar de una existencia nómada se transforma en un ‘lugar-hogar’ fortuito a través del reciclaje-en-transformación de semillas de objetos mentales híbridos compartidos, y de co-afecto reiterado”⁴².

Es decir, “el no-lugar nómada” se transforma en “un lugar-hogar” a través de la imaginación matricial al tratar lo que en el complejo fálico y en el logos resulta intratable. Dado que este proceso se desarrolla a nivel de partículas de sujeto y partículas de objeto, significa, no obstante, que se ha creado una apertura para imaginar un sujeto y un objeto que fragilizan los procesos de objetivación y de subjetivación, y asimismo se resisten a ellos, por lo que la imaginación analógica-lógica puede encontrar tiempo-espacio y espacio-tiempo desde y en diálogo con la imaginación artística, por lo cual la noción del sujeto y el objeto no viene tanto al caso. En un reciente ensayo titulado “Fragilization and Resistance”, Bracha L. Ettinger escribe: “En la obra de arte, el Imaginario y lo Simbólico tienen el valor de Real, y como tal conllevan lo *heimlich*. Aquí, momentáneamente, los objetos se convierten en transyectos, y otros transyectos: ¡si el sí mismo se convierte también en un transyecto! [...] La ocultación del no-lugar de la Cosa sin rostro deja un lugar de *besidedness* [el estar uno al lado del otro] para una posible producción/revelación compartida de afecto doméstico en el corazón del nomadismo, para la habituación como *heimlich* (familiar, hogareño). Un afecto *heimlich* se vuelve accesible a través de la co-habit(u)ación compilada. Ahora las repeticiones no producirán lo mismo. [...] Yo y extraño(s) co-habit(ú)an matricialmente dentro/a través de la obra de arte [...] Tal co-habit(u)ación captura/revela la imposibilidad de no compartir en la producción de afecto doméstico matricial; la imposibilidad de no encontrar el no-lugar de una cosa sin rostro, a través del (co)testimonio [*wit(h)nessing*] poético y estético, en la frágil zona de extimidad [*extimate zone*] de posible compartir en el trauma del otro. [...] Las antenas eróticas tejen objetos y sujetos parciales que inconscientemente, y sin tener conocimiento del otro, se ven atrapados en un proceso de co/habit(u)ación. En este efecto *heimlich* surgen la experiencia y el significado. [...] Un afecto *heimlich* des-centrado asciende silenciosamente detrás de la experiencia es-

tética de lo *unheimlich* (Freud)⁴³. Ahora se trata de no dejar que este nivel artístico se degrade a un nivel político y social. Si bien el concepto de “*trans(ub)ject*” [transujeto/transyecto] de Ettinger puede inspirar al nivel político y social, tiene que resistirse a ambos campos: “Existe un contrato de alianza entre yo(s) y no yo(s) que precede a lo social y a lo político, pero que participa en sus ámbitos para transformarlos; por ello puede contribuir a cambiarlos siempre y cuando también resista a estos dos campos y al sí mismo narcisista-paranoico por medio del punto de vista y el valor que implica”⁴⁴.

La siguiente pregunta es cómo a partir de un “transujeto/transyecto” —y paralelamente a él— se puede imaginar un “realismo abstracto” (donde antes estaba el nivel del objeto) y una realidad abstracta (donde antes estaba el nivel del sujeto)⁴⁵, que “vea” y “revise/respete” (Ettinger) las aperturas que activa la obra de Heidegger e inspira la obra de Ettinger. El realismo abstracto no es un movimiento en el sentido del impresionismo o del expresionismo, sino un término elegido para mantener la atención al nivel de lo artístico donde lo invisible y los desplazamientos sutiles y las conexiones matizadas en lo invisible en la imagen pueden compararse entre sí desde, a nivel de y en diálogo con lo artístico. Si el nivel realista tiene que ver con las partículas de sujeto y objeto de las que habla Ettinger, entonces lo abstracto en la pintura y la teoría de Ettinger es la manera de conectar que trata con estas partículas de objeto y sujeto, en especial su *borderlinking-in-differentiation* (conexión fronteriza en diferenciación) y *borderlinking-in-differentiation* (conexión fronteriza en diferencia). Estas *conexiones fronterizas-en-diferencia(ción)* permiten vincular a límites casi imposibles, lo cual permite imaginar la diferencia a ambos y/o varios lados. Lo que hace sentir un realismo abstracto y lo que da en cuanto a tiempo, espacio y significados, depende de la obra de arte. Se trata de comparar entre sí los desplazamientos y giros a nivel de lo invisible en la imagen y cómo se relacionan en esa imagen específica, a nivel de su carácter abstracto-realista.

En su artículo “Abstrakt/Abstraktion” en *Asthetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch*, la historiadora del arte Sabine Flach cita a Gottfried Boehm, que analiza lo abstracto como un fenómeno clave en el arte y la filosofía del arte modernos: “El arte abstracto es una interpretación genuina de la realidad. Implica una manera propia de reconocer. En contra de la polémica que confirma la ‘pérdida del mundo’ [*Weltverlust*] del arte abstracto, el gesto de rechazo de las representaciones figurativas certi-

fica una ‘profunda transformación en la relación con la realidad’ [Boehm] en la que se subraya el carácter de proceso de una obra. [...] Así pues, la abstracción, en la teoría estética y la práctica artística, no sólo sigue sin perder su pujanza y actualidad, sino que es uno de los parámetros básicos con o contra los que se organiza la argumentación científica y estética”⁴⁶. El reconocimiento (*acknowledgement*) del respect de Ettinger tiene lugar sin un reconocimiento (*recognition*) claro y no puede representarse ni llegar a estar totalmente presente. Lo abstracto (es decir, la acción invisible de la imaginación) toca, como escribe Sabine Flach desde la perspectiva de Boehm, los cambios radicales en la concesión de significado y el conocimiento de la realidad (*Wirklichkeit*). En lo abstracto hay presente una imaginación dinámica de la realidad, y en esta “nueva realidad” puede verse (Boehm-Flach) y re-verse/revisarse (Ettinger) la “realidad” (Realität). La pregunta de si a través de una imaginación artística abstracto-realista es posible imaginar un conocimiento abstracto-realista que no subjetivice u objetivice, ni sea subjetivizado u objetivizado, deberá ser contestada por la persona como realidad abstracta en el siglo XXI.

— (*Des*)hogar(idad) es un texto escrito por Sofie Van Loo para la exposición *Antes que todo*, y forma parte de su tesis doctoral.

NOTAS

¹Madness, 1982.

²Gilles Deleuze, Félix Guattari, *A Thousand Plateaus (Capitalism and Schizophrenia 2)*, trad. de Brian Massumi, Londres y Nueva York, Continuum, 2004. [Ed. orig. *Mille plateaux*, París, Les Éditions de Minuit, 1980; trad. esp.: *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia 2*. Valencia, Pre-textos, 1988.]

³Clarice Lispector, *Um sopro de vida* [trad. esp.: *Un sopro de vida*, traducción de Mario Merlino, Madrid, Siruela, 1999].

⁴Bracha L. Ettinger, “Fragilization and Resistance”, en Bracha L. Ettinger, *Fragilization and Resistance* [cat. exp.], Tero Nauha y Akseli Virtanen (eds.), Academia Finlandesa de Bellas Artes/Kuvataideakatemia, Helsinki, 2009, p. 100.

⁵*Ibid.*, p. 108.

⁶*Ibid.*, p. 111.

⁷Bracha L. Ettinger, “The Matrixial Gaze (1994)”, en Bracha L. Ettinger, *The Matrixial Borderspace*. Prólogo de Judith Butler; introducción de Griselda Pollock; edición y epílogo de Brian Massumi, Minneapolis/Londres, University of Minnesota Press, 2006, p. 59.

⁸Sofie Van Loo, “Abstract-realism(s) as an affective-cognitive imagination(s)-attuning and time(s)-shifting concept analysed from the perspective/ in the context

of (some) contemporary art(istic research) and curatorial-art theoretical research as turning-over of (a) the ‘former’ focus on (mental/networking...) mapping’ and ‘expanded space’ and its implosive/explosive tensions/consequences and (b) as a point of view to imagine-experience-feel-think the human being~the animal~the artwork~the text~the (solo-group) exhibition (etc.) as ‘a transject(s)’ (Bracha L. Ettinger) beyond subjectivisms, objectivisms, in(tro)jectivisms, projectivisms, and abjectivisms”, Seminar 2 (lecture-text), IMMRC, K.U.Leuven, 2010.

⁹En la teoría de Bracha L. Ettinger (“The Matrixial Gaze”), el “*matricial* femenino” no es algo que “sólo” sea accesible a las mujeres, sino que es un complejo inconsciente (y por consiguiente un complejo de representación, de gestación del sujeto y de búsqueda del sentido) que está abierto a ambos sexos y a distintos géneros.

¹⁰Sofie Van Loo, “Colourline painting by Bracha L. Ettinger: the transject as abstract-realist artwork in an analogue-dialogue with the (un)heimliche”, en *Seduction-intolife: Co-responding with Bracha L. Ettinger/Encounter-Events: Reading the Matrixial (Studies in the Maternal 1 [2])*, Londres, Birbeck University, 2009, p. 10.

¹¹Bracha L. Ettinger, “The Matrixial Gaze”, *op. cit.*, p. 87.

¹²Francis Smets, *Sophia's terugkeer: De religieuze crisis in het ontstaan van de moderne kunst*, Amberes, Artefactum, 1988, pp. 34-36: “Kant, Fichte, Hegel (representantes del idealismo filosófico alemán de finales del siglo xvii) aspiraban a reconciliar la religión y la filosofía. Esta empresa puede calificarse indirectamente de irreligiosa, en el sentido de que intenta insertar la religión dentro de la filosofía, que por consiguiente aporta la síntesis. La religión ya no garantiza la coherencia. [...] Entre [los filósofos franceses ilustrados] se manifiesta a menudo un antagonismo radical entre filosofía y religión. La religión (irracional) tiene que ser destruida. Sólo la razón constituye un digno objeto de veneración. Esta irreconciliabilidad entre la razón y la fe está presente en la Ilustración alemana, la *Aufklärung* (Leibniz, Wolff, Lessing). Estos filósofos intentan alcanzar un acuerdo entre la esencia de la religión y las exigencias de la racionalidad (Kant). [...] Hegel quiere eliminar la división entre sentimiento y razón creando una síntesis. [...] En Fráncfort el pensamiento de Hegel se ve dominado por la idea de unión: *Einheit, vereiningen, Vereinigung*.”

¹³El Prof. Dr. Paul Vandenbroeck ha trabajado a menudo a partir de la “inspiración” del arte. Véase por ejemplo: Paul Vandenbroeck, *De kleuren van de geest. Dans en trance in Afro-Europese tradities* [cat. exp. en el Real Museo de Bellas Artes de Amberes], Gante, Snoeck-Ducaju & Zoon, 1997; Id., *Azetta. Berber vrouwen en hun kunst / L'art des femmes berbères* [cat. exp. en el Palacio de Bellas Artes de Bruselas] Gante, Ludion, 2000; Id. *Macht en devotie. De hemel in tegenlicht in het aartsbisdom Mechelen* [cat. exp.], Tiel, Lannoo, 2009. Véase también Sofie Van Loo (ed.), *Gorge(l). Beklemming en verademing in kunst / Oppression and relief in art* [cat. exp.], prólogo de Paul Vandenbroeck, textos de Bracha L. Ettinger y Sofie Van Loo, Amberes, Real Museo de Bellas Artes (KMSK) y Gynaika, 2006; Sofie Van Loo, “The Aerials of Sublime Transscapes”, Amberes-Breda, Local 01, 2007. Cf. con la exposición colectiva *Animism* (Extra-City-MuKHA de Amberes y Kunsthalle de Berna 2010; comisarios Anselm Francke y Bart De Baere) en la que se reflexiona sobre el animismo desde el profundo abismo entre los primitivos colonizados y la civilización moderna. El animismo se utilizaba

por un lado para controlar a “los otros”, y distinguirlos de uno mismo, y por otro para tender la mano al otro, e inculcarle civilización. El modernismo se interpreta entonces como quienes están en posesión de la verdad (la razón), lo cual adquiere significado a través del concepto de objetividad. Lo especial de esta exposición colectiva era que las obras de arte se exponían dentro de un modelo anglosajón, con lo que se “calmaba” en cierta medida su elemento animista. En especial la obra de Anne-Mie Van Kerckhoven (en el MuHKA) llamaba muchísimo la atención en este contexto, porque se apartaba de este método. Lo importante es representar más allá del modernismo Y del postmodernismo, sin por ello querer repetir el siglo xix y a mi entender ello es posible si se analizan qué obras no pueden incluirse en un modelo como éste; de este modo, las obras que acaban más en los márgenes pueden formar el punto de partida de “una representación y un pensamiento nuevos”.

¹⁴Roy Ascott, *The Telematic Embrace. Visionary theories of art, technology and consciousness*, edición crítica con un ensayo de Edward E. Schanken, University of California Press, Londres, 1997 (2003): uno de los principales problemas de este tipo de teoría de *speculation research*, basada en la obra de Marshall McLuhan, es el pensamiento de unidad y progreso globalista, teleológico y trascendental. De una manera muy simplista se vincula la informática, la realidad virtual, la inteligencia artificial, la tecnología de las telecomunicaciones, la nanociencias y las neurociencias y la biotecnología con la espiritualidad, por lo que pocas veces queda claro cuáles pueden ser esos métodos de conexión específicos sobre los que tanto se machaca. A menudo, la denominada investigación empírica se lleva a cabo de forma tan constructiva y planificada que en muy contadas ocasiones se realizan experimentos y descubrimientos interesantes en este ámbito. Véase *TechnoEtic Arts. A Journal for Speculative Research*, edited by Roy Ascott (the Planetary Collegium). *Planetary Technoetics: Art, Technology and Consciousness*, Leonardo, vol. 37, n.º 2, abril de 2004, pp. 111-116 y *Technoetic Arts. A Journal For Speculative Research*, vol. 6, n.º 1; vol. 7, n.º 3. Con mucho amor y una exagerada esperanza puesta en la mimesis, surge con facilidad una tendencia a un fascismo globalista que pretende eliminar de manera forzada la división entre sujeto y objeto, bien a través de un choque frontal o a través de una fusión utópica. Este proceso e investigación se contextualiza también como el devolver el bios/la vida (o como una especie de proceso de respiración asistida), una estrategia que a menudo se disimula bajo capas de estética, o bien “Neosentience” (Bill Seamon/Otto Rosler).

¹⁵Freud utilizó el término “lo *unheimlich*” (es decir, lo siniestro o lo ominoso) en un ensayo (1919) para describir una sensación de incertidumbre intelectual, un fluctuar entre impresiones contradictorias sin ser capaz de llegar a una elección o a un resultado satisfactorio, que provoca un sentimiento de miedo (Sigmund Freud, *Lo siniestro*, CIX, 1919. Citado por Bracha L. Ettinger en *The Matrixial Gaze*, Department of Fine Art, The University of Leeds, 1995, p. 6). Al utilizar este término, Freud hacía referencia al libro *Zur Psychologie des Unheimlichen* de Ernst Jentsch (1906), y tanto Jentsch como Freud remitían al personaje del cuento *El hombre de arena* de E.T.A. Hoffmann al que le roban los ojos. *Unheimlich* significa extraño, desagradable, siniestro, horrible, truculento, macabro, ominoso, mientras que *heimlich* hace referencia a algo doméstico, familiar, agradable. Por consiguiente, algo *unheimlich* (siniestro) atemoriza debido a su vínculo con la familiaridad y lo *unheimlich* adquiere su ambigüedad precisamente porque debía permanecer secreto y oculto pero salió a la luz. Según Freud, lo *unheimlich* surge del complejo de

castración, el complejo de Edipo que remite al mito de Edipo, girando en torno al tabú del incesto y los padres de instintos asesinos: lo *unheimlich* es lo que una vez fue heimlich, familiar [los genitales o el cuerpo de su madre]; el prefijo “un-” [in-] es la señal de represión. Después de Freud, Lacan utilizaría el concepto en su seminario de 1962-1963 *L’angoisse* [La angustia]. En sus conferencias sobre *Der Ister de Hölderlin*, Heidegger utilizó el concepto das *Ungeheure*, que se acerca a lo *unheimlich* y significa “lo monstruosamente extraordinario”. Heidegger también utilizó el concepto de *unheimlich* como la experiencia existencial de no-estar-en-casa-en-el mundo. Bracha L. Ettinger cambió el concepto de Freud de lo *unheimlich* a lo *heimlich*. Sobre “lo *unheimlich*”, véase Bracha L. Ettinger, “The Matrixial Gaze”, *op. cit.*, pp. 45-48, 62-63, y 68-69; sobre “lo *heimlich*”: Bracha L. Ettinger, “*The Heimlich* (1997)”, en Bracha L. Ettinger, *The Matrixial Borderspace*, *op. cit.*, p. 157-161, y Bracha L. Ettinger, “Fragilization and Resistance”, *op. cit.*

¹⁶Según Lacan, *Le réel/Lo real* es lo imposible: “Lo real está siempre en su lugar: lo lleva pegado a sus talones, ignorante de lo que podría desterrarle de allí”. Si lo simbólico es una serie de significantes diferenciados, lo real es en sí mismo indiferenciado: ‘es sin fisura’. Lo simbólico introduce ‘un corte en lo real’, en el proceso de significación: ‘es el mundo de las palabras que crea el mundo de las cosas’. Por lo tanto, lo real emerge como lo que es fuera del lenguaje: ‘es aquello que se resiste absolutamente a la simbolización’. Lo real es imposible porque es imposible de imaginar, imposible de integrar en el orden simbólico. Este carácter de imposibilidad y resistencia a la simbolización confiere a lo real su cualidad traumática.” Sin embargo, Bracha L. Ettinger cambia lo *Real a Corpo-Real* [real-corpóreo], que significa, en palabras de Griselda Pollock: “[...] en los límites de lo que Bracha L. Ettinger llama la casi ausencia de la ‘Corpo-Real Thing’ que adquiere por primera vez su significado a través del ‘artworking’. Extendiéndose desde el trauma irrecuperable de lo Real a la fantasía (donde el trauma insiste en la repetición sin representarse nunca a sí mismo), la transubjetividad surge de lo Real en lo Imaginario y lo Simbólico a través de un nuevo vocabulario [...]”. Griselda Pollock, “Feminity: Aporia or Sexual Difference?”, en Bracha L. Ettinger, *The Matrixial Borderspace*, *op. cit.*, p. 11.

¹⁷Compárese con el libro de Jean-Luc Nancy *L’Intrus* (París, Galilée, 2000) (“The Intruder”, último ensayo de Corpus, traducido por Richard A. Rand, Fordham University Press, 2008; trad. esp. *El intruso*, traducido por Margarita Martínez, Buenos Aires, Amorrotu, 2006) que toma como punto de partida su trasplante de corazón y un cáncer que sufrió después de dicho trasplante y del que se recuperó después de mucho tiempo (véase la película que realizó Claire Denis sobre su libro, 2004). El biólogo, filósofo y neurocientífico Francisco J. Varela (1946-2001) —famoso por su concepto de *autopoiesis* (autoproducción/autoorganización) (con Humberto Maturana como coautor) al que Bracha L. Ettinger añadió su concepto matricial de *copoiesis*— escribió también un texto sobre su trasplante de hígado. Murió a consecuencia de una hepatitis C. Véase Francisco Varela, “Intimate distance. Fragments for a Phenomenology of Organ Transplantation”, *Journal of Consciousness Studies*, 8, n.º 5-7, 2001, pp. 259-271.

¹⁸Sofie Van Loo, “Colourline painting by Bracha L. Ettinger...”, *op. cit.* (cf. nota 10), p. 4.

¹⁹Martin Heidegger, “Buiding, dwelling, thinking”, *Poetry, Language, Thought*, traducido por Albert Hofstadter, Nueva York, Harper Colophon Books, 1971; Martin Heidegger, *Ser y tiempo (Sein und Zeit)*, traducción, prólogo y notas de Jorge Eduardo Rivera, Madrid, Trotta, 2009.

²⁰Martin Heidegger, *Ser y tiempo*, *op. cit.*, p. 53.

²¹Bracha L. Ettinger, “Fragilization and Resistance”, *op. cit.*, pp. 104 y 105: “La aparición de restos de subjetividad-como-encuentro (*subjectivity-as-encounter*) en resonancia en una forma y en una imagen transgrede ‘representación’ y ‘performance’. El lenguaje de la representación, y en especial el Contemporáneo que ha armado el ojo a expensas de las demás posibilidades del ojo, es un lenguaje paranoico disfrazado de neutro y transparente. Armado con la mirada fálica leemos lo que vemos a través de la pantalla de la paranoia creyendo que no hay ninguna pantalla. ¿Miramos pero no vemos? [...] La ansiedad estética teje una pantalla de paranoia transparente tan fácil de racionalizar como un enfoque crítico cuando se levantan posiciones de sujetos frente a objetos.”

²²Jean-Luc Nancy, “Nacer a la presencia”, en *El peso de un pensamiento*, traducido del francés por Joana Masó y Javier Bassas Vila, Castellón, Ellago, 2007. Nancy es un neoheideggeriano, sobre todo en lo que respecta a la manera en que separa el “sentido/significado” del cuerpo/el afecto, aunque también pueden detectarse influencias de Hegel, Nietzsche y Bataille en la obra de Nancy, en especial en su actitud filosófica frente al catolicismo. Aunque Nancy y Ettinger tienen una visión diferente, que a primera vista podría considerarse bastante contradictoria, su obra es comparable en cuando a detalles específicos.

²³Martin Heidegger, *Ser y tiempo*, *op. cit.*, p. 62.

²⁴*Ibid.*, p. 121.

²⁵Bracha L. Ettinger, “Fragilization and Resistance”, *op. cit.*, p. 101.

²⁶*Ibid.*, p. 104.

²⁷Martin Heidegger, *Ser y tiempo*, *op. cit.*, p. 111.

²⁸*Ibid.*, p. 117.

²⁹*Ibid.*, p. 136.

³⁰*Ibid.*, p. 135 y siguientes.

³¹*Ibid.*, pp. 189-190.

³²*Ibid.*, p. 193; pp. 195-196: la voluntad, el deseo, la inclinación y el impulso se vinculan al cuidado, y Heidegger establece un vínculo especial entre “el impulso a vivir” y el cuidado, que sitúa frente a “la inclinación del Dasein a ser vivido por el mundo”.

³³*Ibid.*, pp. 50 y 60.

³⁴*Ibid.*, pp. 403, 412.

³⁵Emmanuel Levinas, *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad [Totalité et Infini]*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1977.

³⁶*Ibid.*, p. 22.

³⁷*Ibid.*, p. 29-30. Cf. con *What Would Eurydice say?* [cat. exp.] (1992-1996), Emmanuel Levinas en conversación con Bracha L. Ettinger, Amsterdam, Kabinet in the Stedelijk Museum, 6 de febrero-6 de abril de 1997 (reimpreso 1994).

³⁸Bracha L. Ettinger, “The Matrixial Gaze”, *op. cit.*, p. 79.

³⁹Bracha L. Ettinger, “Wit(h)nessing Trauma and the Matrixial Gaze”, en Bracha L. Ettinger, *The Matrixial Borderspace*, *op. cit.*, pp. 149-150.

⁴⁰Bracha L. Ettinger, “The Matrixial Gaze”, *op. cit.*, p. 54.

⁴¹*Ibid.*, p. 87.

⁴²Bracha L. Ettinger, “The Heimlich (1997)”, *op. cit.*, p. 159.

⁴³*Ibid.*, pp. 158-161; Bracha L. Ettinger, “Fragilization and Resistance”, *op. cit.*, pp. 98-100.

⁴⁴Bracha L. Ettinger, “Fragilization and Resistance”, *op. cit.*, p. 100.

⁴⁵Sofie Van Loo, “Abstract-realism(s)’ as an affective-cognitive imagination(s)-attuning and time(s)-shifting concept...”, *op. cit.* (cf. nota 8). Un estudio sobre una exposición colectiva con obras de Ermias Kifeyesus, Bracha L. Ettinger, Joëlle Tuerlinckx, Francis Alÿs, Tatiana Trouvé, Kris Fierens, Johan De Wilde, Peter Buggenhout, Christophe Lézaire, Anne-Sarah Le Meure, Assaf Grüber, Alda Snoppek, Shelbatra Jashari, Nel Aerts, Adriaan Verwée, Michael Schwab, Peter Snowdon, Julia Spinola y otros, análisis desde la perspectiva de diferentes realismos abstractos que se confrontan entre sí en cuanto a sus límites, partiendo de la idea de que es preciso comparar entre sí las diferencias que propone lo artístico, a nivel de la propia obra con la esperanza de poder frenar la categorización y el vaciado temáticos.

⁴⁶Sabine Flach, “Abstrakt/Abstraktion”, en Karlheinz Barck/Martin Fontius/Dieter Schlenstedt/Burkhard Steinwachs/Friedrich Wolfzettel (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 7. Stuttgart/Weimar 2006, pp. 1-40. Gottfried Boehm, “Abstraktion und Realität. Zum Verhältnis von Kunst und Kunstphilosophie in der Moderne”, *Philosophisches Jahrbuch*, 97. Jg. (1990), pp. 225-237.

— Today I Love You More than Yesterday but Less than Tomorrow

— *textos español*

— A statement of purpose, the
account of a work process and some
further notes on the present, expecta-
tions and the issuing of diagnoses

— *english texts*

— *Aimar Arriola and Manuela Moscoso*

— For a Theory of the Next- to-Last Things

— *Peio Aguirre*

— *artistas | artists*

— Home(lessness)

— Feel-thinking the notion of
expectation

— *Sofie Van Loo*

— *piezas en exposición
works on display*

— *biografías | biographies*

— Today I Love You More than Yesterday but Less than To- morrow¹

— A statement of purpose, the account of a work process and some further notes on the present, expectations and the issuing of diagnoses

— *Aimar Arriola and Manuela Moscoso*

— Approximately a year and a half ago, we were invited to organize a large-scale exhibition that would attempt to take the pulse, so to speak, of recent art production from Spain. The idea was to try to generate the broadest possible representation of the work of artists either born or educated here, as well as those who have been working here since the 1990s². Two specific junctures seemed to indicate the relevance of the invitation: truning to a new decade — a circumstance that lends this type of exercise — and the infrequency in Spain of this kind of events,

which are more common elsewhere.³ The boldness of the proposal was evident, as were the risks of accepting the invitation. Clearly, such exercise would be, ultimately, a representation of the very process by which it was carried out and of the failure implicit in the attempt to live up to the task, we decided to formulate the project like a representation of an exchangeable 'here and now,' one of many possibilities that would explicitly assume its provisional and transitory nature.

— The invitation did not bring major restrictions, although there were the two main ingredients — its constituent elements —, which from our perspective seemed as the main obstacles to overcome. First, the question of context, namely, the imperative that we have to circumscribe within a specific territory, Spain, with all its symbolic weight and vague boundaries. Second, the question of time, that is, concentrating our efforts on the 'present.' In terms of the first condition, — artists from, educated and/or residing in Spain — was the first 'elephant in the room.' At a moment of unprecedented contact and exchange between different geographical and cultural realities, of unprecedented hybridization of local and international concerns, a moment when, in art itself (indeed, perhaps more here than in other spheres) geographical, national and ideological boundaries seem to have vanished, how is it possible to articulate a survey of 'art now' in geographical terms? How to (auto) replace restrict to territorial borders our incursion into current art?

One of the starting points of this exhibition project was to relate to the notions of 'state,' 'nation' and 'territory' as political agreements rather than guarantees of identity. We are responsive of how problematic it is to conceive an art exhibition limited by geographical limits, and that formulating a view of the particularities of 'Spanish,' 'Basque,' 'Norwegian' or 'Costa Rican' art is paradoxical, to say the least. Nonetheless, appropriating an expression of Jacques Rancière, we have attempted to act in terms of "positive contradictions,"⁴ confronting a certain search for the particular with a sense of what is 'universal' (common) to experience. Rather than succumbing to the temptation to generate a totalizing vision of the context in question, we chose to rethink this project's framework in terms of experience, emotion and affinity, limiting ourselves to the contexts in which we ourselves were educated, worked and, hence, negotiate on an ongoing process. It should come as no surprise, then, that most — though not all — of the artists included in this exhibition come from Barcelona, the Basque Country and Madrid, places where we have lived and worked, and contexts with which we have actively engaged.

This is not an attempt to plea innocent, though; we recognize that the focal points of this project, which have never before been presented in such a concentrated manner, are the major centers of political and economic power in Spain.⁵ We have not intended to privilege these centers, but rather to carry out a curatorial project that moved outward from ourselves and our experiences, and to build an exhibition on art from the 'Spanish State'⁶ now capable of bringing together the work of artists who, to a large degree, have formed part of our own cosmos. This intention understands the curatorial practice in term of the subjective — which is not the same as the personal. It does not conceive the curatorial practice as the mere management of resources, but rather in terms of affective alliances and strategic affinities, as well as ongoing work with other subjectivities, whether they be artists, institutions, fellow curators or the audience.

The Present Bounces Back on Itself

The second condition to the invitation, which we have also had to negotiate head on, its temporal constituency limitation: the present. 'Current' was, for a period, the working title for this project and 'currentness' the question that we have had

to tackle on various fronts. In one of the essays written at our invitation for this publication, the critic and curator Peio Aguirre offers a possible definition of 'currentness' that we believe quite fitting: "The current is a powerful category for mediating the reality around us, as well as a thermometer of society's aesthetic and economic tendencies."⁷ In frameworks like this one, notions like 'current' and 'currentness' are either understood as parallel to 'new' and 'novelty' or they hover around other, equally problematic terms like 'trend,' 'contemporariness' and 'tendency,' evidencing as they circulate through the public sphere how they are used to legitimize art space.

Assessing what is happening, the current, is an enduring task of modern philosophy (as well as art). The modern formulation of the 'question of the present' first appears in Kant's essay "What is Enlightenment?" (1784).⁸ Michel Foucault took an interest in that text and in the sort of ruptures it gave rise to in terms of the philosophical subject's awareness of his or her own position in the present: "What is happening today? What is happening now? And what is this 'now' within which all of us find ourselves?"⁹ As well as, "What are my times? What do they mean? What am I doing when I speak of these times?"¹⁰ From that moment on, Foucault seems to want to tell us, the question of the present becomes the only object of philosophical reflection — and of art, we would add —, an endless formulation of the same question — 'what is currentness?' — doomed never to be answered, to be repeated time and again precisely because it cannot be answered. Its object of reflection — currentness — is resigned to bounce back on itself in the form of this question.

Thus, asking ourselves about the pertinence of our present has been the project's dilemma as well as its engine. Thinking about the current also, and mostly, means thinking about ourselves, generating greater awareness of the place we occupy. A place with some predefined limits that must be redrawn as we ponder things. Hence, it should come as no surprise that in many cases we have personal connections, previous professional experiences and/or other sorts of affinities with the artists participating in this exhibition. Indeed, almost one third of the almost sixty artists here were born, just as we were, in the mid-1970s. Nonetheless, we have avoided at all costs creating what could be seen as a sort of 'generational portrait,' distancing ourselves from another, quite common exhibition model with which we by no means feel identified.¹¹

While the limits of our relationship with the most immediate context may be vague, im-

precise and shifting, so is the distance between the present and what lies to either side of it: the past and the future. In a text on the notion of 'the current' in Foucault, Raymundo Mier states: "The question of the current is also, and significantly, a question about the discontinuity of historical time, about the capacity of thought to grasp the succession and fate of events [...] an interrogation of the dullness of acts and history as opposed to the keenness of thought."¹² He goes on: "Though the texture of the current is jolting, it demands lucidness, surrender and availability; it calls for attention without reticence, and for the attenuation of expectations."¹³ In a certain way, it seems as if we are always moving forward, from a defined past into an uncertain future. The past is immobile while the future has yet to be determined. Or is that really so?

A Question of Expectations

In the broadest sense, the conceptual framework of this project revolves around the idea of 'expectation.' We were interested in the two senses of this notion: first, the 'possibility that something happen,' in reference to the invitation itself, an intersection of opportunities, potentials and faculties to make meaning and generate something. Second, the temporal dimension of the word as 'expectation' and 'tense wait,' which operates as an regulating organ of our relationship to what is about to come — that is, the realm of expectations as a sort of hinge that mediates between ourselves and an always contingent future which, as such, may or may not take place. The title of the project, *Before Everything*¹⁴ speaks of the multifaceted nature of expectation: a 'before' that denotes priority in both place and time — that 'here and now' that lies at the core of this project — and an 'everything' which refers to a vast field of future possibilities rather than a summation or totality. That field, however, depends on what comes before it, which is nothing if not the present.

The realm of expectations also refers to the logic of cultural consumption and our relationship to art, both of which are based on the constant generation of future projections. It has been impossible not to notice, as we have worked on this project, the sort of expectations and anxieties that major exhibitions like this one generate around 'the included' and 'the excluded.' This is operative not only among the different participating agents but also the receptors, evidencing the interests and circulating symbolic capital that engines the 'art game.' In

the social sciences, especially in what is called 'game theory,' expectations play a central role.¹⁵ In games, an expectation means speculation on how the other will behave or perform. Realistic or not, the nature of an expectation is always bound to desire. If the result is unexpected, surprise ensues; if it is not favorable, disappointment. According to Zagare, we use the word 'game' to refer to any social situation that involves two or more agents whose interests are interdependent. By this definition, we could define 'Art' and its networks as a play of interests par excellence — and ourselves its agents.

If there is a question to which the paradigm of expectation is closely bound, it is the reception of cultural objects, such as a text, a work of art or an exhibition. The concept of 'horizon of expectations,' a notion central to the reception theory espoused by the literary critic Hans Robert Jauss in the 1960s,¹⁶ describes the criteria used by all readers to judge a literary work, in which the notions of effect and reception are implicit. This notion designates a complex system composed of different elements such as aesthetic conventions, codes for reading and the messages expected by the receptor. Such a system either fulfills the aesthetic and ideological expectations of the public at a given moment or does not, thus effecting a rupture or change in paradigm (horizon). Thus, we could say that as the conditions of reception mutate, meanings, which are never permanently fixed, do as well. Each era reinterprets its cultural objects — and the ones that have preceded it — in light of its own circumstances. This understanding has also informed how we have tackled this project: we have abandoned any attempt to make last the meanings that might arise from a sole exhibition that brings together such diverse and unique elements.

Thus, this exhibition must not be understood as a conclusive gesture, but rather as a sort of pause in the course of events, a means to take notice of what is happening around us and to venture into the known (other). On the basis of this understanding, we invited Sofie Van Loo to develop a textual reflection on the notion of 'expectation' for this catalogue. In response, she dealt with the question in terms of 'otherness' and the 'not known,' relating Martin Heidegger's *Being and Time* (1927) to the work of the artist and psychoanalyst Bracha L. Ettinger. In her analysis, Van Loo confronts the meanings of 'to see' and 'to look' with the anticipation of the invisible, formulating an ideal notion of expectation understood as the drive that takes hold in states of *homelessness*. This term attempts to establish a new

sort of contact with the other in a space removed from the known and the familiar, where expectation (invisibility) “it implies links with that which has not been given, with that of which no idea exists.”¹⁷

Within this broad and somewhat vague framework we have defined four lines of research around the paradigms of ‘the new,’ ‘convention,’ ‘taste’ and ‘failure.’ It is our understanding that in different ways these ideas participate in the more general notion of ‘expectation’: ‘the new’ as a complex and dynamic process of transferences and ongoing negotiation with the past and its subsequent projections of the future; ‘convention’ as a system of internalized norms, practices and customs with which we negotiate but that also provides us with a common code of communication; ‘taste’ as an element key to the construction of subjectivity and cultural reception; and ‘failure’ as an unstable but productive force. These lines of research should not be understood as thematic clusters, but as spheres of problematization; they have constituted the places from which we have approached the practices and works presented in this exhibition (and this publication).

THE NEW

Antonio Gramsci said that speaking in terms of ‘the new’ implies occupying a fragile position in terms of the past.¹⁸ That fragility would reside in the — very common — impossibility of recognizing ‘the new’ not as something that entails the emergence of a form, custom or language for the first time, nor as the absolute reworking of an earlier situation, but rather as an intricate process of ongoing transferences and negotiations with the past. ‘The new’ speaks of an intermediate place between the past and the future, which is not exactly the same as the present. The difference between the two lies in the circular quality of the new and in the fact that the new is produced through renovation, that is, by the positioning of a perfected version of the same form.¹⁹ As stated before, frameworks like the one used for this project favor the exchange and semantic confusion of concepts like ‘new,’ ‘current’ and ‘contemporariness,’ thus furthering this weakening of our relationship to the present.

In “Notes on the Old,” Leire Vergara recognizes “a certain anxiety [that we also share] before the culture of the new,” no longer understood as “a dynamic rupture with past forms [...] but rather as an unconscious response tied to the notion of unnecessary, continuous renovation.”²⁰ This imperative to renovate is dictated by the reigning dynamics of

cultural production and consumption. Based upon the exploitation of the creative skills of artists, ‘creatives’ and ‘liberal professionals,’ characteristic of the current state of capitalism that operates largely on an immaterial basis. Paradoxically, this ‘new’ economic system and its operating logic require obsolescence in order to bring on the new. Thus to apply this equation to the sphere of art, we could say that innovation and the production of the new require earlier aesthetic forms to fall into a state of disuse and be replaced by improved ‘versions.’

But this obsolescence of aesthetic forms have the capacity to operate in the opposite direction: in its dimension of ‘antiquated,’ ‘outdated,’ and ‘inadequate’ to their times, offer a place of resistance. Thus, many of the practices represented in *Before Everything* make reference to ‘obsolete’ forms, structures and procedures as a means of generating a certain friction, resisting easy absorption into the millstone of the production of the new. ‘Old’ forms like a simple oil painting or a wooden sculpture with a modern air, for instance, become dull to eyes eager for ‘the new’ (art critics, juries of shows of ‘emerging art,’ curators in search of novelty, etc.), who see them as inopportune and irrelevant. Such eyes are not capable of seeing that the power of these forms lies in their ambivalent nature: they are indicators of a present that has already passed.

TASTE

Kant’s *Critique of Judgement* (1790) marked the beginning of modern aesthetics in which taste was the governing category. In the 1970s, the French sociologist Pierre Bourdieu attempted to displace the Kantian notion of ‘pure’ aesthetic judgment — which affirmed the dictum of a ‘disinterested individuality’ — with the idea that taste is a socially determined category. According to Bourdieu, an individual judges and arranges ‘objective’ reality in relation to principles and norms that have been internalized in a specific social experience to which that individual is subject. Bourdieu stated: “Taste classifies and it classifies the classifier.”²¹ Attempting to go beyond a certain opposition between the subjective and the objective, Bourdieu reworked that Aristotelian concept of *habitus*, defining it as the result of the objectivation of the social structure on the level of individual subjectivity. That is, the social is internalized through habit and externalized in the production of habits.

Starting with Bourdieu, sociology has considered the legitimate taste of a collectivity the

one defined by the dominant class. Today, though, the erosion of the limits between high and low culture, the emergence of different liberating forces as well as the ever greater complexity of the cycles that produce and determine social habits have led to a certain dismantling of the hierarchy of the relationships between individuals, multiplying the sites where judgments are emitted, tastes formed and knowledge produced. This proliferation has facilitated an apparent dissolution of the boundaries between those who know and those who don’t, between ‘the knowledgeable and the ignorant,’ creating a sort of viewer/consumer who, according to Jacques Rancière, flaunts the ability to see what he or she sees, to know what to think and what to do with it.²²

The set of conventions around taste as a system of validation is particularly patent in the art system: a relatively autonomous field formed by a system of relations in which different positions (artist, artwork, audience, editor, art dealer, critic, institution, journalist, ‘expert,’ etc.) are determined by converging and opposing power relations. At the hand of artists, these power relations — which govern the vicissitudes of the production of art, especially its reception, its relationship with the market, the mass media, the viewer, etc. — have become structural components of the making of art, evidencing — as many of the artists in this exhibition do — social indicators (virtuosity, success, legitimacy or meaning) that serve to codifying those power relations.

FAILURE

We speak of failure in terms of the not meeting predetermined goals. Failure and frustration are parallel terms. But does it make sense to speak of failure in art? If so, who determines what failure is? How could we turn failure into a source of affective and effective propagation? Manuel Segade defines failure as “a possible result of any action,” one most productive in the field of cultural production because it is an “unstable de-constituent power which lies at the margin of liberalism, opportunity, science, originality and the structures that govern, time and again, the logic of contractual projects.”²³ It is not that art and its forms of relation operate at the margin of contractual logic or are immune to the impulse of opportunity. We believe, however, that there is a certain something inherent to art that means that not getting everything exactly right is not at all bad.

Speaking of failure, considering it, verifying that failure is the material with which many artists work means accepting that the practice of art can operate against the grain of the norm. Thus, if art is a practice that draws substance from experimentation and the constant reformulation of its own bases, it necessarily entails rejecting certainties, denying the apparent consensus about things and doubting whether the shortest way from A to B is a straight line. Indeed, we must be aware of the various directions that our acts might take, regardless of how windy the path might be, and not worry too much about where we might end up. As Lisa Le Feuvre states: “Between the two subjective poles of success and failure lies a space of potential where paradox rules and where transgression rules and dogma is refused and where transgressive activities can refuse dogma and surety.”²⁴

Thus, the work of many of the artists included in *Before Everything* embraces the possible gap between intention and realization. They embark on processes without the slightest sense of the outcome. They negotiate the inevitable otherness of things, or turn to error as an effective means to frustrate expectations. Similarly, in our work as curators we have resoundingly valorized doubt, uncertainty, sudden changes in direction and the possibility of failure. Rather than curatorial positions that seem to be guided by the slogan ‘better safe than sorry,’ we have chosen to be open to uncertainty, permeable to vacillation and even enjoy the instability and vertigo before the possibility of a fall.

CONVENTION

A ‘convention’ is a system of internalized norms, practices and customs with which we negotiate, as well as a common code for communication. In “Notes on Convention,”²⁵ Harry Levin stated that the historical recognition of convention during the Romantic period coincided with the rejection thereof. This means, for example, an artist’s rebellion against the conventions of a given time must be understood as an attempt to break with received traditions and obligations, whether formal, stylistic, ideological or other in nature. At the same time, working within certain ‘parameters of convention’ assures the artist a minimal number of structural elements — a technique, a procedure, an appearance, a style — necessary to his or her task. This idea that the identification of a resource can come hand in hand with its rebuttal has proven very useful in thinking about the sorts of continuities, ruptures

and transferences that have been operative in art produced in the last twenty years.

█ The study of ‘influences’ has been — and is — the most common way to approach the production of art from a given period. The sphere of influences refers to power and the ability to validate; it assumes a moral force or authority of someone over others, a legitimizing power that is transferred vertically (as in traditions passed on from parents to children, from teachers to students, etc.). This limited form of analysis based on a linear and continuous conception of historical time is insufficient when it comes to discussing other models of relation. One worthy alternative comes from the field of literature, where the study of ‘influences’ was eventually replaced by a broader articulation of conventions, whose function is to support the artist as he or she “moves through the experience of art,” that is, goes “from one order of activity to another.”²⁶

█ Perhaps the place where the function of ‘convention’ as a structural element is most evident is in the sphere of style/form. Another might be the space of language. The critique of a certain ‘formalism’ in art — misunderstood as an emphasis on form at the expense of thematic or ideological content — has been a major way to de-legitimize recent art produced in Spain.²⁷ In opposition to this disdain for ‘the formal,’ many of the artists in *Before Everything* turn to form as a structural component, a place — like the space of ‘style’ — where the relationship between meaning, appearance and recognition is negotiated.²⁸ Another large group of artists in this exhibition explores the mechanisms governing language — the primary system of signification — by means of its own conventions: the sign and its functions, systems of transmission and reception mechanisms.

█ Device of Discontinuities

█ *Before Everything* is, mostly, an exhibition project that operates in conjunction with a whole series of devices: a selection of posters, a reader, this publication, the next exhibition and a whole series of related activities. One of the subplots of the project has been exploring connections between the practices of different generations in order to build bridges and to evidence echoes with the present. Over the course of the last two decades we have been able to verify how a growing number of artists in different contexts has approached the field of art in terms of continuity, indicating that defining

the present in terms of ideas like ‘rupture,’ ‘novelty’ and ‘change’ is no longer pertinent. Many current art practices are more inclined to trace a field of common references, forms and strategies than to delimit a differentiating sphere of action. The connections in question have less to do with straight and vertical lines for the transmission of knowledge or, lesser still, with the conveyance of traditions and legacies, than with discontinuous lines of two-way intergenerational exchange geared towards a hybrid, mixed genesis of contemporary practices.

█ Thus, *Before Everything* attempts to provide a space in which to enact ‘synthetic alliances,’²⁹ that is, a place in which to articulate relations — be they formal, semantic, affective, etc. — that do not entail supposedly ‘natural’ connections. Natural relations are based on likeness, proximity and causality; their perpetuation depends on categories like age, sex, discipline and geographical origin.³⁰ The natural is regular; it is thought to belong to each of us; devoid of artifice, it is territorial and identity-bound; it is the paradigm that has governed the narrative of art since modernity. The synthetic, on the other hand, is hybrid, relative, unstable, intuitive and provisional; in its polymorphous and changing nature, it allows new nexus and meanings to emerge. It is, ultimately, about the difference between identifying relationships and generating them, and thinking about an exhibition not as the representation of a context, but rather as a platform from which to act on one: that is, an exhibition as a generator of context.

█ This vision participates in the post-structuralist convention that nothing in life, indeed that nothing at all, moves ahead on a straight line. This idea is efficaciously crystallized in Gilles Deleuze’s figure of ‘lightning’: lightning, with its zigzag course, is the visible figure that interconnects ‘sets of singularities,’³¹ that relates ‘potentials’ that, once connected, constitute new alliances capable of generating new realities. Similarly, the exhibition itself has been built as if it were a large work of architecture crossed by countless strokes of lightning in which several levels of relations coexist: those generated by the encounter and proximity between works in the same gallery; those generated by the — discontinuous, invisible and pointed — relational lines that symbolically run through the building, freely associating galleries and works on different floors; and those born of the encounter between works and the viewers. Thus, *Before Everything* aspires to connect multiple potentials, the ones represented by each of the artists in the exhibition, in order to construct new aesthetic, political and af-

factive forces that evidence an interchangeable and transitory ‘here and now.’

█ Work on Several Fronts and in All at the Same Time

█ ‘Act from a place of honesty’ has been something that we repeated to ourselves throughout the entire process of working on this project. Regardless of its moral connotations and tackiness, this phrase and the imperative it voices defines an attitude — doing things because one feels that they are right, end of story — and a mental and affective place from which to work. Thus, we have invested time in recognizing and responding to our concerns as we deal with the context, in encouraging healthy practices in our work with the artists and with each other, and in identifying and using the tools that the invitation bestowed upon us with a deep sense of responsibility. Indeed, the terms ‘honesty’ and ‘responsibility’ could well be interchangeable here. It is a question of understanding the curatorial practice as a place for the production of subjectivities and affects, and of recognizing that the political dimension of our work lies in the responsibility that occupying that position demands. Thus, on the basis of our experience and skills, we have reformulated what a project of this nature implies, considering the need to project a space that will make visible ways of operating in which we believe, ones that we deem it crucial to support.

█ Never before had we worked together on a project of this scale, and we didn’t want to fall into the frivolous trap that maintains that a joint project necessarily yields a less authorial result. Or that a project on which two people work must be understood as ‘collective.’ Nonetheless, in negotiating this ‘forced marriage’ we had to establish a certain shared work methodology, and that meant temporarily abandoning our respective foundations and venturing to absorb other positions.³² Thus, the formulation initially entailed two lines of work: {1} conceiving of the exhibition as a process of issuing a statement, rather than as a statement as such (that is, conceiving it as a place of potentially constant transformation); {2} the need not to work on the basis of a closed and pre-established curatorial plan (thus allowing the work to become the basis for the project).

█ One of the first decisions that we made, and that we have chosen to mention at the end of this text, was that this project should not be, among other things, a ‘diagnosis’ of the present. Expressions

like ‘take the pulse,’ ‘take the temperature’ and ‘offer a diagnosis’ of a certain context, period or group of artists tend to surround the discourses that accompany these sorts of exhibitions (we have even found ourselves using them in speaking of the project); they remind us of the many ties between curatorial practice, historiography and medicine. Indeed, many of the exhibition projects that attempt to tackle specific contexts seem to attempt to emulate that Nietzschean figure of the philosopher-physician,³³ succumbing to the temptation to announce the state of things through the identification of symptoms and signs of ills. In taking a quick glance at the ‘critical’ production that accompanies exhibitions, we see, to our perplexity, that there are plenty of diagnoses, different ones for different tastes: some announce ‘the return of painting,’ others ‘a sudden interest in the object’ and still others a greater use of drawing among ‘women artists,’ to give a few examples.

█ Since modernity made the ‘present’ into its main object of analysis, the diagnostic drive has been central to art and the reflection on what is taking place. For Foucault, for instance, the diagnostic method constituted a useful tool, but not because “it would enable us to draw up a table of our distinctive features, and to sketch out in advance the face that we will have in the future”, but because “it deprives us of our continuities.”³⁴ Here, we are interested in the ability of diagnosis to identify gaps and flaws in the course of things, to generate discontinuities, rather than its tendency to determine what things ‘are.’ Because just as thinking requires some margins to support it and help it to get on its way, art from every period also requires certain frames of reference; mirrors in which to look at itself and discover not so much who we are, but rather what makes us be the way we think we are. And that is, perhaps, what makes a project like *Before Everything* meaningful: its ability to exist, to constitute itself in a provisional frame of reference, a place where we can recognize the conditions that make our actions possible and where individual forces can come together and interact.

█ NOTES █

█ ¹The title of this text brings together three ideas that run through it, and that form part of the basis of this project: the past-present-future dialectic, the question of the production of affects, and the sphere of conventions, in this case in language.

█ ²The periodization that we have intuitively established in this view of the ‘present’ encompasses a period

that goes from the exhibition *Anys 90. Distància Zero* by José Luis Brea (Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona, 1994), on the one hand, and the opening, in 2005, of the Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC), which declared itself the first "Museum of the Present or Museum of the 21st Century," on the other. Each was a milestone in its own way, a product of an impulse to reduce distances from their respective presents.

³Ferran Barenblit formulates this question in his prologue to this book (pp. 7-10). In more or less these same terms, he presented it to us when he invited us to develop the project.

⁴Jacques Rancière, "The Janus-Face of Politicized Art: Jacques Rancière in Interview with Gabriel Rockhill," in *The Politics of Aesthetics*, New York, Continuum, 2006, p. 56.

⁵David G. Torres recently stated: "Now that nationalities have been forgotten, it is a question of talking about centers of intensity and production in art. And without being naive or thinking that art lives in a sphere removed from socio-political and economic reality, these centers are related to the political and economic structure of the country. Madrid and Barcelona have become a sort of dual capital of Spain, while the Basque Country is also an economic, cultural and industrial focal point." See David G. Torres, "Sobre contextos en España," *Où? Scènes du Sud. Espagne, Italie, Portugal*, Nîmes (France), Carré d'Art. Musée d'Art Contemporain de Nîmes, 2007. Online at: <<http://www.davidgtorres.net/spip/spip.php?article4>> [accessed June 6, 2010].

⁶The text by David G. Torres cited above starts out by stating that: "The first difficulty that arises in attempting to come up with an overview of recent art in Spain has to do with the problem of knowing what we are speaking of when we speak of Spain." He goes on: "After forty years of dictatorship under Franco [...] the idea of Spain is still bound to its supposed unity, to the nationalism and the centralism that Franco's politics upheld. Due to this, politicians as well as the mass media prefer to use the euphemism 'this country' to speak of Spain or even refer to its political, rather than geographic definition by using another euphemism, 'the Spanish state.'" Despite that, in the Spanish version of this text we have opted to use the term 'Estado español.' While it is euphemistic, it is politically more specific when it comes to speaking of the context in which this project takes place.

⁷Peio Aguirre, "For a Theory of Next-to-Last Things," p. 57-63. The author freely developed this text on the basis of a few initial coordinates that we formulated. The resulting essay could well function as another work in the exhibition or even as an alternative curatorial framework. We recommend reading this essay in conjunction with another, earlier text by the same author, which he himself considers a sort of precedent: Peio Aguirre, "Notes on History, Pattern Recognition, Periodization and Style," in *Arqueologías del futuro/Archaeologies of the Future* (exh. cat.), Bilbao, Sala Rekalde, 2007, pp. 39-51.

⁸Javier de la Higuera, "Estudio preliminar," in Michel Foucault, *Sobre la Ilustración*, Madrid, Tecnos, 2007, p. XXVIII. (English title: *What is Enlightenment?*)

⁹Michel Foucault, "Seminar on Kant's question 'Was ist Aufklärung?'" [What is Enlightenment?], in *Sobre la Ilustración*, op. cit., p. 54.

¹⁰Ibid., p. 57.

¹¹This model is evident in, for instance, the exhibition *Cuestión Xeracional* [Generational Question], held at the Centro Galego de Arte Contemporáneo de Galicia (CGAC) in 2007, and in the debatable *Younger Than Jesus*,

the first edition of the triennial project *The Generational* at the New Museum in New York, whose primary selection criterion was the date of birth of the artists (in or after 1976).

¹²Raymundo Mier, "Actualidad y saber en Foucault: la inquietud como filosofía del horizonte político," in Laura Baca, Isidro Cisneros (eds.), *Los intelectuales y los dilemas políticos en el siglo XX*, Mexico, Triana, 1997, p. 259.

¹³Ibid., p. 261.

¹⁴(Translator's Note) The title in Spanish 'Antes que todo' is an invented expression in a somewhat dubious Castilian.

¹⁵*Game Theory* was created in 1944 in an attempt to solve economic problems through the application of mathematical axioms. It soon became a useful tool for the study of other areas of knowledge, like sociology. For further information, see F.C. Zagare, *Game Theory. Concepts and Applications*, Beverly Hills, CA, London, New Delhi, Sage Publications, 1984.

¹⁶The main aim of Hans Robert Jauss's Reception Theory was to recover the role of the receptor, traditionally displaced by figures like the author and the work. The theory sought to render obsolete a certain substantialist conception of the work of art, focusing on the viewer rather than the work and the artist. For further information, see Hans Robert Jauss, *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1982.

¹⁷Sofie Van Loo quoting Lévinas, p. 70.

¹⁸This is how Homi Bhaba refers to Gramsci in the online introduction to the project *The Old Brand New*, a series of lectures and activities around 'the new' in relation to art that took place in Amsterdam in 2009: "Gramsci said that whenever you hear this word 'new' you have to understand that you stand in a very fragile relation of the past to the present, and that is incubation. It is not as if you stand at the end of something or in the middle of a brave new world. It is a middle-ness of a different kind. It is, in a way, starting from thinking you are always in the middle of something" (Homi Bhaba, 2007). See: <<http://www.theoldbrandnew.nl/programme.html>> [accessed July 10, 2010].

¹⁹For Gilles Deleuze, for instance, the new is produced on the basis of difference, but difference is in itself repetition. For a first approach at how the notion of 'the new' operates in the philosophy of Deleuze and Guattari, see Simon O'Sullivan, Stephen Zepke (eds.), "Introduction: The Production of the New," in *Deleuze, Guattari and the Production of the New*, London, Continuum, 2008.

²⁰Leire Vergara, "Notes on the Old," in Aimar Arriola, Manuela Moscoso (eds.), *Antes que todo. Lecturas de verano*, Madrid, CA2M, 2010, p. 155. (English title: *Before Everything. Summer Readings*.)

²¹Pierre Bourdieu, "Introduction," *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1984, p. 6.

²²The political project of Jacques Rancière regarding processes of intellectual emancipation particularly in terms of the role of the viewer (see Jacques Rancière, *The Emancipated Spectator*, London, Verso, 2009) has had many repercussions in the production of recent art and its extensions in discourses, exhibitions and the media. We are also indebted to his work, and where that is perhaps most evident in *Before Everything* is in the program of activities in conjunction with the exhibition conceived with the education department of CA2M. This program of activities includes a film series, a course in art and thought, workshops, guided tours and proposed lay-

outs of museum visits that do not turn the participant into the 'object' of education. (English title: *The Emancipated Spectator*.)

²³Manuel Segade, "Failure," in Arriola, Manuela Moscoso (eds.), *Antes que todo*, op. cit., p. 136. (English title: *Before Everything*.)

²⁴Lisa Le Feuvre, "If at First You Don't Succeed... Celebrate," Tate Etc., issue 18 (Spring 2010). <<http://www.tate.org.uk/tateetc/issue18/failure.htm>> [accessed July 25, 2010].

²⁵Harry Levin, "Notes on Convention," in *Perspectives of Criticism*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1950.

²⁶Claudio Guillén, "De influencias y convenciones," in 1616. *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, no. 2 (1979), p. 96. Digital edition available at: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006 <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=18319_2> [accessed July 10, 2010].

²⁷This is evident in countless reviews and critiques of recent exhibitions of many of the artists included in *Before Everything*. In them, form and formalism are considered either to refer to the 'external' attributes of things and, as such, are deemed 'superficial,' 'banal,' 'apparent,' and 'empty' or to the supposed 'closedness' of a work of art, and hence 'cryptic,' 'illegible' and 'self-involved.'

²⁸For a recent and lucid approach to the question of 'form,' we recommend Peio Aguirre, "Form as a Social Fact," in *Manu Muniategiandikoetxea. Behar gorria - Primavera azul* (exh. cat.), Donostia-San Sebastián, Koldo Mitxelena Kulturunea, 2008, pp. 139-148.

²⁹The notion of 'synthetic alliance' came up recently in an informal conversation with queer philosopher Beatriz Preciado in relation to the sorts of potentialities born from intergenerational work (between artists, curators, etc.). In an interview with Jesús Carrillo published in the context of *Desacuerdos*, Preciado had already spoken of "synthetic bounds of affinity, of politics that unite differences, alliances based on discontinuity and not consensus." See Jesús Carrillo, "Entrevista a Beatriz Preciado," in *Desacuerdos 2*, Donostia-San Sebastián, Barcelona, Sevilla, Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa, Museu d'Art Contemporani de Barcelona and UNIA artepensamiento, 2005, p. 255.

³⁰In the interview cited above, Preciado refers to a series of lectures and roundtables held at the New Museum in New York in 1980 under the title *Minority Dialogues*. The rallying cry of that event was the need to question curatorial practices based on criterion of national or sexual identity or of discipline. In our view, thirty years later, the need for this questioning is still intact. See J. Carrillo, *loc. cit.*, p. 255.

³¹Deleuze himself suggests this in the 'Z' (for 'Zigzag') entry of his "ABC Interview" (*L'Abécédaire*), a video compilation of eight hours of conversations between Deleuze and Claire Parnet recorded in 1988 and published posthumously, in 1995, at the author's wish. Video in voice off with Spanish subtitles available at: <<http://www.youtube.com/watch?v=RmCE84excj48p=180CB09DD1B0DEF2&playnext=1&index=52>> [accessed August 2, 2010].

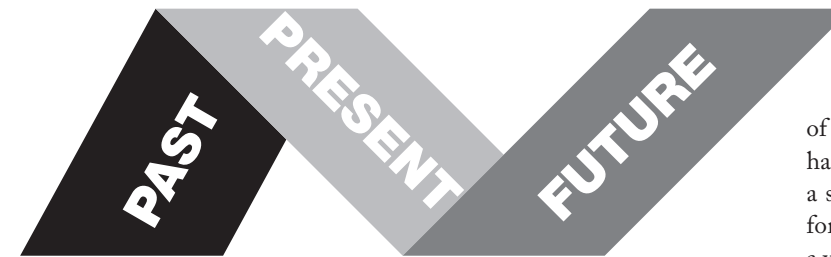
³²The initial plan was for the project to be developed by a team of three curators, though for a variety of reasons we ended up being two. In the interest of breaking with this binary work dynamic, though, we decided to open the process up to other agents on several occasions (in the form of informal meetings, conversations, e-mail exchanges, etc.). Inviting some fifteen authors to write texts for the catalogue on

each of the individual artists also reflects our desire to make this book a space for collaboration and to include other voices.

³³See Friedrich Nietzsche's notion of "the philosopher as the physician of culture," in *El libro del filósofo*, Madrid, Taurus, 2000. In terms of the relationship between curatorial practice and medicine, it is worth remembering that the root of the term 'curator' is the Latin word *curare* (to care for).

³⁴Michel Foucault, *La arqueología del saber*, Mexico City, Buenos Aires, Madrid, Siglo XXI, 2006, p. 221. (English title: *The Archeology of Knowledge*.)

— For a Theory of the Next-to-Last Things



— Peio Aguirre

How is it possible to periodize an era without, one way or another, placing ourselves within the narrative we want to tell? The graphic that opens this essay could be a hieroglyphic to decipher, or the condensation of the ideas and concepts of an entire period. I thought, imagined and gave shape to this diagram in 1999. At that time, it served as a decodifier, a means to take the pulse of the present and, though I never actually used it, the graphic did condense a conceptual cluster that it seems pertinent to recover at this time. The 1990s entailed a search for freedom in relation to the idea of what an artist could be. This meant the certainty that the artist could mutate by delving into other symbolic spaces, redefining his or her own role in society. Personally, during those years I became interested in criticism, writing and curating, in situations where it was possible to venture a combined artistic practice, from which fictional writing and radical architecture could merge, and where, for example, the theories

of architects like Peter Eisenman and Rem Koolhaas could recombine with sub-cultural narratives in a sort of meta-fiction. Such fictions might take the form of an artistic practice, just as writing could be a way of making art, rather than something removed from art itself.

From this perspective, an artist could 'make art' by writing, while a theorist could produce 'text' with images or graphic languages.

This new openness in the 1990s was epitomized not only by the advent of the curator but also, and mostly, by an excitement that sought to leave behind the boredom of the 1980s and its sclerotic commodified forms. Suddenly, in the midst of an attempt to grasp the *zeitgeist*, I came upon a form or a visual concept that brought together my concern with critical theory, an aesthetic sensibility and an interest in the application of graphic design, curating and art criticism.

The graphic above (which is not a drawing) can be narrated as a somewhat unconscious visual reflection on history; as it folds and unfolds, the ribbon suggests that the continuity of the historical process is proportional to its discontinuity, and each of the typical Bauhaus colors used (blue, yellow and red) is assigned a temporal category; past, present and future respectively.¹ Endowing this graphic-scheme with conceptual (or theoretical) value, though, is highly risky, since its meaning cannot be located within any specific framework of reception in which it is possible to articulate a the-

ory of history. Nonetheless, only now, more than a decade later, is it possible to periodize that diagram as a temporal marker (or a signifier) while observing, in retrospective, how it can mean a double historical movement (one collective and the other personal). In this, it is like the end of the decade of the 1990s or the change of century. It also signals an autobiographical moment. Only later did I call this diagram a temporal sandwich, an abstract conceptualization of the irruption of the past in the present, and from that in the future. And until now I have not set out to reinterpret the graphic in light of certain theories of the philosophy of history; I do so while also attempting to grasp the lightness of a certain sense of the present.

Any attempt to sum up the 90s is in vain unless we inquire into the anchor points that serve as cultural markers. It is not trivial, for instance, to say that during that decade time was more important than space, that is, the typically post-Situationist determination to occupy spaces that was crucial to many alternative practices in the 80s shifted towards an occupation of layers of time that infiltrate other areas of knowledge and practice. A parallel replacement of space by time would also take place in artistic practices (think, for example, of everything related to the discourses on 'the real' and 'real time'). There is, then, a passage from an object-based situation to other, more visual narrative modes where time is the determining factor — writing-as-medium and film mainly. This leads to a narrativization of art where art history is filtered, rendered parallel to other, non-art themes.

One example of all this is the practice of Liam Gillick, who in 1995 wrote the brief novel *Erasmus is Late*, a story that encompasses a vast historical period. It starts in the 19th century and continues into 1997, offering a 'corrupt' guide to London. In this book, secondary parallel historical characters, like Erasmus, the brother of Charles Darwin, converse over wavering spaces and times with Masaru Ibuka, co-founder of Sony; Robert McNamara, Secretary of Defense under Kennedy; Murry Wilson, father of The Beach Boys brothers; and others.² *Erasmus is Late* is a compendium of speculative thought on how time is handled and the displaced perception of ideologies associated with historical time, from the recent past to the prediction of the future. But what was novel about Gillick's work was the literary genre he chose for his reflection: a hybrid of fiction, 19th-century style utopian tale and condensed political thought. At the same time, it considered the realm of art (and

not the realm of literature, let alone critical theory) a place endowed with autonomy from which to speak. In another text, "The Corruption of Time," Gillick establishes a parallel between the art of the 1990s (some of the figures more or less happily associated with what Nicolas Bourriaud called the Relational Aesthetics) and Edward Bellamy's utopian socialist novel *Looking Backward: 2000-1887*.

The stories and parallel positions deployed here serve as a space of reflection on the problems caused by the most recent and dynamic art, where questions of time are born of the collapse of previous definitions of 'form' and 'content.' Gillick writes: "Yet despite the meanderings of the last 15 years we often continue to use such a search for resolution in lieu of admitting that there is a need to understand the relative value of work that deals with time as much as space."³ What this suggests is the elastic nature of the work of art: its existence is never firmly set, but rather at the mercy of the passage of time. Beneath Gillick's attempts to delve into new ways of practicing and conceiving art lies the same search for freedoms of which I spoke at the beginning of this essay, a search crucial to defining the role of the artist in opposition to the past's projections on the nature of the art object and the position of the artist in the social world.

But perhaps Gillick reached the boiling point in "Revision, Should the Future Help the Past?," a text published on the occasion of the group exhibition of three artists who worked frequently with Gillick in the 1990s (Dominique Gonzalez-Foerster, Pierre Huyghe and Philippe Parreno). In that text, the British artist asks himself about the differences between societies based on planning, like socialist-communist societies, and those based on speculation, like capitalist societies. The key term here is 'scenario,' a term taken from futures studies. "What is a scenario?" he writes, "a constantly mutating sequence of possibilities. Add a morsel of difference and the results slip out of control, shift the location for action and everything is different. There is a fundamental gap between societies that base their development on scenarios and those that base their development on planning. It could be argued that the great Cold War divide in socio-economic structuring was rooted in the different kinds of results that you get if you apply either one or the other technique to working out how thing might end up in the future. And it is claimed that scenario thinking won. Our vision of the future is dominated by the 'What If? Scenario' rather than the 'When do we Need More Tractors? Plan'. Yet what is the qual-

ity of this scenario mentality and how is an awareness of it connected to the work of some artists now?"⁴ What all of these temporal games entail is a singular way of thinking that (having sifted through the legacies of generations of earlier artists, that is, minimalism and conceptual art in their entirety, from Donald Judd to Lawrence Weiner) redefines a shifting territory of ideas where it is feasible to speculate on what is still possible or, to put it differently, a territory that makes possibility political.

It is in this framework that the question of utopia arises; the very moment that social and economic structures eclipse our capacity for imagination, commercializing social relations such that we can no longer imagine alternatives and placing us in a post-utopian scenario is the moment when 'utopia' becomes a comfortable theme for cultural workers. For Gillick, the solution seems to lie in conceiving the sort of lexicon and tools that a possible 'functional utopia' might require in these times. Utopia today, then, is not a positive space, but rather a concept subject to a 'negative dialectic.'⁵ But Gillick's thinking makes most sense when it is understood historically, precisely because he knows that self-awareness is his best discursive trick, even the self-awareness of history, that is, the procedure of his holistic thinking.

Retrospective Visions

At least until we have exhausted the reserves of historical content that lay dormant waiting to be resurrected in the form of historicism at the service of cultural policies and exhibition agendas, we should not lose sight of this question of utopia, especially considering our society's frequently manifested crisis when it comes to historical thinking. This contradictory balance between, on the one hand, the centrality of history to the 'discursive turn' we are in the midst of and, on the other, the progressive amnesia of society means that we are gradually leaving behind (and, hence, forgetting) the revisions of the past as soon as they come into being. The experience of history is fruit of an estrangement akin to the feeling of delving into a thick fog where all we can make out is the outline, the silhouette of a past never materialized as a unit or whole image.

In this sense, retrospective visions, because so often repeated, threaten to disembodify the historical event they set out to study, calling attention exclusively to their own gesture (retrospective-ness). Terry Eagleton once wrote that "In *overhis-*

toricizing, postmodernism also underhistoricizes, flattening out the variety and complexity of history in a flagrant violation of its own pluralistic tenets."⁶

Furthermore, nothing indicates that we have entered into a new regime, one other than postmodernism. The arbitrary nature of these looks into the past highlights the constant need for periodization. In a dialectical vision, any attempt not to cast a totalizing vision is impossible. To periodize is to totalize. Any choice entails exclusion. Any selection is a retrospective process, performed and reperformed not by the past, but as a sequence of successive presents, like a continuous selection and reselection driven by a wide range of contemporary interests and values. An idea of selective tradition emerges from this reconsideration. The selection of events, names, dates and objects cannot be based on any argument if it does not also entail an attempt to become part of the whole. This notion of the whole is highly conflictive because of its reference to totalitarianism, but they are two different things. The notion of totality or totalization refers to Georg Lukács's studies of history and to the distinction between Marxism and non-Marxism, and the inability of the latter to think holistically. If dialectic insists on the unity of everything and on the historical nature of 'facts,' since they are the product of historical evolution and subject to constant change, then it is only possible to historicize from a totalizing point of view. Despite the attacks on the concept of totality by Derrida and Foucault (and some other post-modern thinkers) from the position of post-structuralism, that concept is fundamental to the heirs to what is called Western Marxism.⁷ In this context, the fragmentation advocated by postmodernism, the rejection of any appearance of unicity and its deconstructive methods resonate even more widely. Fragmentation versus totalization: a good pair for a dialectical exercise.

Precisely because reality cannot be represented and we cannot encompass the past, this totalizing periodization is urgent. Rather than the discovery of some 'forgotten' episode of history, much of current cultural production revolves around the logic of 're'; rediscovery, rewriting, rereading, recontextualizing and so forth. The subterfuges available to the contemporary curator-historian are many, from the idea that all history is micro-history (or micro-stories) to the pluralism of 'not one, but many histories/stories,' as well as the confidence in building an image of the past based solely on relics and vestiges. There are always arguments for salvaging the past in the name of the non-hegemonic, of that

which has been forgotten or simply marginalized by the course of history.

Periodizing the 1960s, and from there on the following decades, is one of the resources of critical theory camouflaged as a critique of the means of production at the service of a current cultural industry based on amnesia and forgetting. And it has now come up to the 1990s. As the decades go by, so do the periods of analysis, revision and nostalgia. But perhaps this revisionist tendency is just another manifestation of simple postmodern cultural nostalgia. What we should ask ourselves seriously is if the current tendency to historicism only serves to reinforce presentism.

Souvenirs of Historical Pop

The fact that, since Late Modernism, various forms of pop culture have projected a more or less utopian future should not be confused with utopia. Because the criticism of projections of a future, whether planned or speculative, does not entail what should be one of the functions of utopian thinking: not imagining a perfect, idyllic future as fruit of positivism and recreation, but rather — and in keeping with Theodor W. Adorno — thinking of the future as possibility through its dialectic or ‘negative’ inversion, that is, through an implosion (as opposed to explosion) of thinking at its zero degree. Commitment to utopia is daily, a practice to be carried out. It is interesting to note how the temporal oxymoron returns to the terrain of art (the ‘past of the present,’ the ‘future of the past’ and so forth) to immediately frame the temporal sandwich as a cliché of the pop universe (especially in its musical discourse).

Historicizing through pop culture is like storing a bunch of historical souvenirs (all of them intrinsically pop). A pop object serves as a marker of culture and period, and the deciphering of that object’s time and culture through a careful reading of daily objects was among Walter Benjamin’s hermeneutic predilections. These souvenirs operate like mammoths that vanished from the earth but not without leaving us keys to reconstruct their world. The relationship between the universe of pop culture and the notion of utopia is worth exploring, though it will unlikely reach the heights of connection that exist between the utopian genre and science fiction.

But can utopian be conceived not as dystopia, but as a fundamentally negative force? Utopia is usually understood to be surrounded by

unfulfilled promises and hopelessness, which are reflected in its later nostalgia for the future; at least, that is how lysergic pop groups understand and promote their utopia. In Victor Burgin’s *Today is the tomorrow you were promised yesterday* (1976), the contrast between the idyllic description of the poem and the gray documentary reality of an area on the outskirts of the city is paradigmatic of material ripe for conceptual, as well as pop, appropriations. Yet, this specifically pop mode of reusing the sandwich is restricted to a pun, which is not the same as utopia.

What Is the Current?

The meaning of few words is as volatile as the word ‘current.’ The sensation produced by what it describes is like a fistful of sand moving between the fingers of a hand. What is current? What is into currentness? How can we grasp and feel it?

The current is a powerful category for mediating the reality around us, as well as a thermometer of society’s aesthetic and economic tendencies.

One provisional response to this question today lies in artist Mathias Poledna’s work *Actualité* (2001), a film installation that allows for a ‘regressive seeing.’ In explaining this concept in Poledna’s work, Pamela M. Lee looks to Adorno, specifically his 1938 essay on fetishism in music: “Regressive seeing: a strange expression. It suggests both a back-ward glance — a distant view of the past — and an atavistic mode of visibility.”⁸ For Adorno, popular music — in his era American jazz or ‘light music’ — is a form of fetishism whose reification rests on its repetitiveness and its availability to consumption, since the listener is satisfied with what is imposed by the industry. The form of popular music, with its constant variations on a single structure (verse, chorus, duration and so forth), is a commodity geared towards an audience that consumes it as exchange value. The counterpart to the fetishism of music is a regression in listening. This occurs when music serves a purpose other than simply being music, and people begin to lose their ability to listen actively to its content, heeding instead identities or associated images. As people lose this ability to listen, they also lose their ability to communicate. This regressive listening consists of two moments: advertising and lack of concentration. Adorno opposes the typically modern modes of experimentation that Benjamin finds in film and architecture in his famous essay “The Work of Art in

the Age of Mechanical Reproduction.”⁹ But he also affirms that the characteristics of popular music are the repetition of forms and the need for identification: “To like it is almost the same thing to recognize it.”¹⁰ Regressive listening is not only applicable to ‘light’ music, but also to the way classical music is circulated, which rewards its listeners for being able to distinguish a passage from Beethoven.

Adorno places at the center of the problem of music its repetitive, circular form, which goes from the past to the future. Endless recycling, a cyclical temporal system, where the past is also recycled and presented as current: that is the nature of pop music in the last fifty years. The shift from a regressive ‘listening’ to ‘seeing’ is related to this fetishism. Poledna’s *Actualité* can be seen as a work that represents this collision between layers of time, the tension between the present and the recent past, and it does so by referring to the most widely available form of pop culture, mainly pop music. A band with four musicians — two guys and two girls —, the drum-bass-two-guitar formula ventures a post-punk musical structure (Au Pairs or Gang of Four are the exemplary cases of this sort of music). *Actualité* is an elaborate piece of goldsmithery that pays close attention to a mode of periodization typical of pop: Poledna’s technique consists of a subtle erasure of the traces of style such that, though some details that place us in time are visible, the deliberate ambiguity of those details creates a phantasmagoric sensation that is heightened by the hazy seen and visual texture conferred by 16mm film. The result is remarkably close to the historical fog of which I spoke above; it even brings to mind William Gibson’s notion of the ‘semiotic ghosts’; a fog taken from a cyberpunk script.

Though *Actualité* is a set of fragments of pop culture references and of sounds, it is manifest as a unit that operates as a loop. The music in itself is a pastiche of fragments; it does not attempt to *be* but rather to *sound like* post-punk music, making use of its clichés, which it treats like archetypes. The complex and tightly controlled installation interrogates the capacity for recognition in an intensive training in subtle variations between difference and repetition. By means of an intersection of music and fashion, we get the sense that our endless horizon — and our understanding of history — has undergone a cultural recycling as massive as it is temporal, and that what we consider *our* cultural memory might in fact be *our* endless present. *Actualité* is a cultural artifact that shows a type of retroactive popular music loop endlessly performed in the present while

maintaining a connection to the past. Like the rest of Poledna’s work, this film installation is a form of periodization and a case study of the crisis of post-modern historicism. All this through an example of historization in the reified forms of popular culture.

The Novum and the Novelty of the Next-to-Last Thing

If the remains of pop culture act as historical forms of periodization, the dialectic between the old and the new offers us a wide spectrum of possibilities for thinking about historical time. Etymologically, the new has been equivalent to the modern. The inquiry into the age of *our* modernity has produced antinomies that only lead to a linguistic cul-de-sac. A similar rhetoric surrounds the question of how current our recent past is. The exploration of the new reflects something that is always about to ensue or that is yet to be (new).¹¹ Perhaps the truly new is the latest novelty *after* the latest novelty? Nonetheless, what is the nature of the currentness of the latest thing? And what is the validity not of the latest thing, but of the one before it, the next-to-last novelty? In its ontology, the meaning of the ‘next-to-last’ is clarifying; ‘the last thing before the last’: few titles befit a reflection on history as well as that one, of a work by Siegfried Kracauer, in which he wonders if ageing is simply conceiving the future as the future of the past, that is, history.¹² For Kracauer, philosophy is concerned with the last things, whereas history attempts to explain ‘the last thing before the last.’ He writes, “once a vision becomes an institution, clouds of dust gather about it, blurring its contours and content. The history of ideas is a history of misunderstandings.”¹³ We could draw a parallel line between this tracking of the next-to-last things — as opposed to the vacuity and lightness of new design objects, useless artifacts and idioms derived from advertising in its immediate process of absorption, assimilation and forgetting — and the ability of cultural theory and the historian-scientist-curator not to find new things, but to rediscover the old as the most recent novelty available for semiotic and ideological dissection. History here is the object of a thorough reinvention, as if everything that had previously been delivered to us from the past were just a bad joke in need of correcting or, perhaps, *re-rendering current?* A theory of the next-to-last things, and not of the last things, accentuates the recent past and the near future; nonetheless, the utopian nature of temporal

concepts like ‘the day before yesterday’ and ‘the day after tomorrow’ remains intact while encouraging a (pop-like) appropriationism where the past-present-future sandwich is the object of temporal mediation (an intrinsically pop gesture).

█ Dialectically, this consideration of the utopian potential of the next-to-last thing is useless without its inevitable reversal and antidote, that is, everything that is yet to be or is to come. Ernst Bloch is credited with a way of proceeding that aspires to see thinking geared towards the future not as an extension of the present, but as open to the *novum*, to the not-yet-conscious, and its objective correlate, that which has-not-yet-come-into-being. The latency of the *not yet* is correlative to the *novum*, the new or that reality that has yet to be. The *novum* is not a new piece inserted in a mundane and essentially unalterable environment, but rather a new reality that has never existed, one that aims to wholly reconstruct the world around it, creating, *de facto*, a new world, a new reality, where the not-yet-conscious can take place, enter history and transform it. Both the theory of science fiction and revolutionary consciousness can benefit from this.¹⁴ This *not yet* of the utopian imagination contrasts with the ‘already ensued’ typical of conservative positions that time and again have sounded the monotonous drone of the end of history. That which has not yet been, or is about to be, ‘the hope principle,’ and the next-to-last things shape a horizon of the utopian imagination worth furthering.

█ Curatorial Practices that Navigate through Spaces and Times

█ Some questions emerge from this reflection: How can current curatorial practice conceive historical time? Are these practices necessarily indebted to traditional disciplines like art history? What is the role of critical theory, and cultural and visual studies, in all this? To what extent is historiography scientific when it comes to ensuring a minimal consensus on the ‘truth’ of history? What happens when transhistorical or post-contemporary practices are established?

█ Of course, the contemporary curator is constantly negotiating the problems of periodization and historical time, as well as geographical limits (whether by emphasizing a notion of place or spreading an open global, transnational or simply international network). Within the field of Spanish art, there are numerous still fresh examples of exercises in retrospective seeing.¹⁵

█ But what exhibitions have partaken of a prospective spirit beyond the classic awards and supports for emerging artists and their exhibitions? It is interesting to note how far we are now from *Anys 90. Distància Zero* [The 90’s. Zero Distance], a seminal exhibition curated by José Luis Brea held in 1994 at the Centre d’Art Santa Mònica in Barcelona. The distance from that show relates to both time and memory; an exhibition that marked exactly that: a zero distance (like a signal, a starting gun into the new decade) with a prospective, rather than retrospective, intent.

█ Where is our zero distance? Can we come up with an image as radical as a zero degree from our anchor points in the present time?

█ This is the moment of saturation in which curating finds itself at a historical juncture where it is no longer possible to digest what is produced; the surplus of that production becomes a continuous purr that tirelessly phagocytizes more and more channels and figures of intercession. At this moment, it might be worth making use of some metaphors taken from science fiction, starting with thinking in terms of internal and external space, zones of danger and unlikely *novums*, projecting ourselves and traveling through time, including a historical past that contradicts facts known by history and other received archaeologies. The utopian potential of curating lies in activating science fiction spaces that include its own counterpoison in the form of negation, rejection, self-criticism and non-action instead of becoming what, more and more every day, a curator is: a mediation, like a fuel, at the service of ideology. We must encourage a curating that is true to history — always historicizing and re-historicizing! — and also open to the most imaginative connections and associations between seemingly singular and/or disconnected spaces and times. A ‘travel to the polar dreams’¹⁶ that dynamically organizes history, utopia and science fiction (the latter as a powerful metaphor of our constantly changing environment). The Adornian defense of theory as refuge of resistance and non-resignation must be applied to the utopian impulse, and both must be considered extremely fruitful.

█ NOTES █

█¹(Editor’s Note) The graphic referred to is the image reproduced at the opening of this text. Though here it is documented in black and white, in the original ‘past’ is in blue, ‘present’ in yellow and ‘future’ in red.

█²Liam Gillick, *Erasmus Is Late*, London, Bookworks, 1995.

█³Liam Gillick, “Il Postino: The Corruption of Time in Recent Art”, *Five or Six*, New York, Sternberg Press, 2000, p. 24. Originally published in *Flash Art*, 1996.

█⁴Liam Gillick, “Revision: Should the Future Help the Past?”, *Five or Six*, *op. cit.*, p. 27. Originally published in the catalogue *Dominique Gonzalez-Foerster, Pierre Huyghe, Philippe Parreno*, Paris, Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, 1998.

█⁵For some meanings of this “utopia today”, see Fredric Jameson, *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*, London, Verso, 2005.

█⁶Terry Eagleton, *The Illusions of Postmodernism*, Oxford, Blackwell, 1996, p. 49.

█⁷See Martin Jay, *Marxism & Totality: the Adventures of a Concept from Lukács to Habermas*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1984.

█⁸Pamela M. Lee, “Actualité; or, Mathias Poledna and his ‘regressive seeing’”, in the catalogue to Mathias Poledna, *Actualité*, Graz, Grazer Kunstverein, 2001.

█⁹Walter Benjamin, “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction”, *Illuminations*, New York, Schocken, 1969, pp. 217-251.

█¹⁰Theodor W. Adorno, “On the Fetish-Character in Music and the Regression in Listening”, *Essays on Music*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 2002, p. 288.

█¹¹See Boris Groys, *Sobre lo nuevo: ensayo de una economía cultural* [On the New: Essay on Cultural Economy], Valencia, Pre-textos, 2005.

█¹²Siegfried Kracauer, *History: The Last Things Before the Last*, Princeton, Markus Wiener Publishers, 1995.

█¹³Ibid., p. 7.

█¹⁴See Mark Bound and China Miéville (eds.), *Red Planets: Marxism and Science Fiction*, London, Pluto Press, 2009.

█¹⁵At hand, for instance, is the recent exhibition at the Museo Nacional Centro Reina Sofía de Madrid on the 1972 *Encuentros de Pamplona* [The Pamplona Encounters 1972] or the longstanding project involving multiple events and exhibitions *Desacuerdos: Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español* [Disagreements. On Art, Politics and the Public Sphere in Spain]. Barcelona, MACBA Museu d’Art Contemporani de Barcelona / San Sebastián, Arteleku / Seville, UNIA Arte y Pensamiento / Granada, Centro José Guerrero, 2003-2007.

█¹⁶Translator’s note: *Viaje a los Sueños Polares* (Travel to the Polar Dreams) was a music radio show in Spain. Its content, which was fairly atypical for the commercial station that broadcast the show, revolved around independent pop music from Spain and abroad. The program was taken off the air in 2004.

Home(lessness)

Feel-thinking the notion of expectation

— Sofie Van Loo

TO M.

Stranger-Darling, welcome to my (our) home.

Honey-Stranger, you are-I am home, in particles of your-my-our homelessness.

Dear-Stranger, you are-I am homeless, at your-my-our house.

Friend-Stranger, you/I, we have been sent home with-in and with/out fragments:

In order we could relate better? Do we?

In order we do forget for a second about relating? Do we?

Itziar Okariz: *The Art of Falling Apart*.

Lili Hartman: *I am waiting for the stone to turn back into my wife-I am waiting for reality-I am waiting to loose myself-I am waiting for a miracle*.

What Are We Waiting For?

“Our house in the middle of the street”.¹

The *rhizome*² in the middle of our house.

“L'imagination précède la réalité”.³

“Not a rhizome then?”⁴

“In the matrixial sphere is no neat split between subject and object — a total evacuating of the subject or its shattering into endless particles, endless fragmentations is impossible and a total fusion is also impossible”.⁵

ART

Home-public space-body-universe: This is not a theme, it's in the detail.

David Bestué and Marc Vives represent: *Acciones en Mataró* [Actions in Mataró] (2002), *Acciones en casa* [Actions at home] (2005), *Acciones en el cuerpo* [Actions in the Body] (2006) y *Acciones en el universo* [Actions in the Universe] (2008).

Acciones en Mataró:

12 Addition to an abstract sculpture

14 Putting underwear in private houses

16 Re-contextualizing private photos of Roland Barthes

18 Changing street numbers

22 Homage to Richard Long

23 Thinking in sculpture

38 'Home English' Street

Acciones en casa:

17 Dressing up as a wall

33 Propagating decorative motif

40 Choreographic disarray

41 Condensed spree

45 Ronaldinho steps out of the tv-set and walks down the corridor

Adrià Julià, *Notes on the Missing Oh* (2010) – *No Place Like Home* (2009).

Alex Reynolds, *Le Buisson St. Louis* (2007), excerpts from the 5-channel video installation:

Jeanne: “Maybe... But... the house is not straight” [...] “This house really represents what my family 'tried' to do”.

Maud: “It was like we were somewhere else” [...] “For me it is like a childhood thing. You know, I will always have it in my heart, but it's a kind of gone... For me it is kind of over...”.

Benoit: “Yes, we lost something...”.

Nothing, almost nothing: This is not a theme, it's in the detail.

Dora García: *The Artist without Works: a Guided Tour Around Nothing* (2008).

Carlos Rodríguez-Méndez: *Trabajos de fuera* [Works from Outside]. “In Works from Outside I wanted to find the irony in the use of holes in art. I wanted to have my own holes without the need of producing them”.

Lili Hartmann: *Throwing Up Nothing*.

Time: This is not a theme, it's in the detail.

Dora García: *Today, Today, I Wrote Nothing - Doesn't Matter* (Jan. 8, 1932) (2009).

Dora García: *It is not the past, but the future, that determines the present* (2003).

Patricia Esquivias-Susan Brown: *The Future Was When?* (2009).

Erlea Maneros Zabala: *New day begins* (2010).

Wilfredo Prieto: *Time Is Gold* (2007).

"New knowledge reaches from future virtu(re)alities to meet a present artworking always saturated with a trace re-spected in the now only as long as you are ready to fragilize to such an extent that primary compassion, awe and fascinace can arise".⁶

Death-Life: this is not a theme, it's in the detail.

Fermin Jiménez: *La Larga Contemplación de la Muerte, para poder vivir* [The Long Contemplation of Death in order to Live].

Difference, change: this is not a theme, it's in the detail.

Dora García: *Just Because Everything Is Different It Does Not Mean That Anything Has Changed* (2008).

Linking the almost-impossible, the invisible in the visible, it's in the detail.

Julia Spínola: *Dibujo sin título* [Untitled Drawing]; when the imagination has 'sex' from two (or more directions), in a profound manner for that matter, from both (and different) sides, i.e. away from each other *and* profoundly inclining toward each other, as is suggested in Julia Spínola's drawings and collages — but can neither be thought in a 'pure philosophy', nor in an 'unpure aesthetics' — can this be felt, experienced, thought and conceptualized without lapsing into a Hegelian synthesis?

In her essay "The Matrixial Gaze", Bracha L. Ettinger writes: "[...] this implies that a sexual difference beyond-the-phallus exists, making the sexual relationship (*rapport sexuel*) possible".⁷ In the phallically dominated conceptualization the sexual relationship is not possible. However, since the matrixial imagination has become more and

more 'abstract-realistic',⁸ a double question can be asked: can a 'neo-phallic' imagination be imagined, which — inspired by the matrixial imagination — connects (i.e. does not disconnect) with that which it previously considered impossible, namely with a 'feminine'⁹ that in a neo-phallic system is not pushed 'into' psychosis', without for that matter mimesically-strategically 'imitating' the 'matrixial', and which can also be triggered by a matrixial imagination that connects with the neo-phallic without being recycled in an old-phallic imagination? In an essay for which I departed from Ettinger's painting, I wrote: "Painting has become mature, offers a new point of view on the realizations and possibilities of a sexual relation between an affective-non-cognitive time-space and an affectivated-cognitive time-space that doesn't disconnect from the affective-non-cognitive realizations and potentiality."¹⁰ Apart from representing an affective-cognitive time-space that departs from the matrixial affective-pre-cognitive imagination (Ettinger), we could also represent such an affective-cognitive time-space from a phallic, non-affective-cognitive imagination (Heidegger), in which both actually sense/have sensed each other. Ettinger writes: "Art bears the traces of the phallic and matrixial objet(s) a of its creation. The work of art we create, and the work of art in which we take part as viewers, is not only the gaze approaching us. The matrixial gaze is what metamorphoses us into partial-objects and partial-subjects in a matrix larger than our separate one-selves."¹¹ We are here on the level of the invisible, or the almost-invisible, which now however has to confront another invisibility, namely that of the 'nano' or 'dwarf'.

*

THE QUESTIONS

{1} How are the concepts of 'home(lessness)' and the (*un*)heimliche linked in the works of Martin Heidegger and Bracha L. Ettinger?

{2} How can a subject-object be experienced, represented and felt/thought, beyond the hypersubjectivation and hyperobjectivation of subject and object, or even beyond the concept of selves/I's and others?

*

After god's death, the objectivizing and objectivized subject disintegrated at the end of the eighteenth century, and then once more in the nine-

teenth and twentieth centuries. Contradictions and reconciliations occurred parallel to each other and alternately, in the so-called greater movement between on the one hand those who wanted to include religion 'in' philosophy and who, departing from this reconciliation, wanted to relate to the so-called irrationality of the other (also within oneself), and on the other hand those who, within the strict, pure Enlightenment and modernity of progress 'only' wanted to allow the homecoming of Reason — and in this embrace of Reason steamrolled over 'the other'.¹² After the fall of postmodernism — a sudden event and yet one that also came gradual, at the end of the twentieth and the beginning of the twenty-first century — the subject seems to have become fragilized in such a manner that it has almost ceased to exist and only continues to survive in a shattered and networking form, as a result of which subjectivation has become objectivized in the public domain. The subject has turned into an image of a subject which evacuates its intuitions and thoughts in the imagination of an 'animistic' object.¹³ Is the 'other' inside and outside the subject 'once more' in some extreme manner running from and out of 'selves'?

There is some confusion, which has resulted in two camps: there are those who defend global, mimetic ideas, and those who resort to local ideas of 'otherness', though these ideas inspire 'equality'. Both camps frequently fight each other. Yet, both seem to mourn or seem to be hurt by 'the so-called end of *expanded space*', which is now prone to some sort of contraction. The concept of an almost invisible detail which cannot be brought 'in view' and which is often considered by modernism (but also by some aesthetes) wrongly as a remnant of a 'religious reflex' (the sacred), though it is actually an element that allows the viewer to relate 'to the imagination', to a now, to various nows, to a time which is currently opposed with something even more small, i.e. the 'nano', 'the dwarf', which is not expelled from the body, but in a minimized form driven into a (contracting) brain. The stranger inside ourselves, is first forced to evacuate himself/herself and is then manipulated 'outside', with the aim to be inserted 'inside the self' in this guise — as if in first instance we experience 'too much' and in second instance 'too little' in the self (of the other or the self). People wanted so dearly to learn to live and come home in homelessness (the *unheimliche*, the real) and now they start to experience the limits thereof.

In the nanosciences the mechanical technology has been exchanged for a mimetic biotechnology,¹⁴ which often turns the concept of the

'link' into a neo-Hegelian synthesis. Though the contrary may seem the case (and though things are not presented as such), in such a context nuancing, the subtleties, and the linking, shifting and toppling potential of the artistic imagination are hardly respected, as if the sensed invisibility in the visual is entirely ignored, whereas in actual fact(s) we are presented an opening into and from the artistic imagination, an opening which links the borders of the impossible and the invisible and refers to them in time-space and/or space-time, without for that matter neutralising this invisibility.

The current homelessness can be related to a response to the postmodern idea that the '*unheimliche*'¹⁵ (Freud, Heidegger) and '*le réel*'¹⁶ (Lacan) are 'things' or 'substances' that can be (de/re)constructed, that they can be designed and reduced to actual objects and ideas, which can then be represented, (re) produced and consumed. The I had not met the other — the I had wanted to become the other. As a result, the other, both in the self and the other, has landed in a dangerous zone, whereas apparently we (would like to) think that it is precisely this 'self' that is endangered by the 'other' ('the terrorist', 'the intruder'),¹⁷ and as such the self needs to be delivered from this other, who, however, is 'afterwards' 'scheduled' in 'a dissolved manner' into the self 'once more'. In an essay that departs from Ettinger's art and matrixial theory, I wrote: "The uncanny image of late-postmodernism mimics the 'unheimliche' in an often pseudo-heimlich way, namely in terms of a reconstruction of this 'unheimliche', which was rather an odd thing to do, especially because this had to trigger a banalization of the same or a different 'unheimliche' in order that a conceptual, rational and/or politicized 'home' could be reconstructed beyond the artwork, but a home that in fact wasn't 'imagined', neither 'imaged'. These unheimlich so-called homes are placed and spaced as endless repetitions of 'outsides-as-outsights'. [...] There has been masked something that cannot be hidden anymore: a promised, hoped transmodernist reconstruction following on a deconstructivist post-modernism has failed in this way, in fact could become an aestheticized strategic weapon of destruction of/for 'the other' that can kill too, although from a seemingly 'safe' distance. Contemporary art desires to go 'inside-insight/inwards' again, although it often doesn't want to deal with these 'outside-outsights' anymore, but in a quite different way than was the case during the discourse of the postmodern, so-called 'autonomous artwork'. This [...] could be called a post-postmodern issue confronting the problem again of the abstract and realism [...]"¹⁸

■ In Heidegger's and Ettinger's work we can find 'openings' that make it possible to represent an affective-cognitive and cognitive-affective level, which does not disconnect, in order not to lapse time and again into the 'real'. If indeed Heidegger's philosophy can be understood as 'a non-affective, cognitive philosophy' and Ettinger's matrixial theory as an affective-non-cognitive aesthetics, is it not possible to represent Heidegger cognitively-affectively and Ettinger's theory affective-cognitively towards each other, without having to resort to Hegel's synthesis?

■ With his fundamental ontology, Heidegger (1889-1976) wanted to remind the 'beings' of their finiteness and their 'being-in-the-world' with the aim to bring home Being in time, in order that the beings could exist in and near Being as time.¹⁹ With *Being and Time*, Heidegger reacted to the dividing of subject and object (Descartes), which in his view had brought about confusion with regard to the beings (entities of the physical world) and Being (existence itself), which, because of this divide between subject and object, is reduced to a being (entity). Heidegger rejected the 'modern' Cartesian division between subject and object, arguing that no subject can be distinguished from the so-called 'external world of things': *Da-sein* means being-in-the-world. He continues to develop this idea from the 'inauthentic' flight of humans into the home-bringing sense of 'everydayness', or from the part people play in the dictatorship of the levelling masses (the impersonal 'one'), from which people derive (illusory) confidence and reassurance. Heidegger writes: "At the beginning of the analysis, *Da-sein* is precisely not to be interpreted in the differentiation of a particular existence; rather, it is to be uncovered in the indifferent way in which it is initially and for the most part. This indifference of the everydayness of *Da-sein* is not nothing; but rather, a positive phenomenal characteristic".²⁰ In case thinking departs from 'in-difference' (from the everyday) as the 'first state' of *Da-sein* (*Being-There*), it is easy to switch to a generalizing image that the person who 'thinks' looks down on the people who (still) find themselves (or for their 'entire' finite life) in this so-called state, which can be either a projection or a consequence of the complex of narcissism and paranoia, as Ettinger makes clear,²¹ and which could be frozen into this state for that very reason, precisely to make clear the distinction with indifference, which allows the traditional distinction between subject and object to develop in the classical sense. Jean-Luc Nancy has written on the confusion between 'indifference' and the 'everydayness' in Heidegger's work: "Heidegger

confuses the everyday with the undifferentiated, the anonymous and the statistical. These are no less important, but they can only constitute themselves in relation to the differentiated singularity that the everyday already is by itself, each day, each time, day to day."²²

■ Nancy therefore introduces the concept of 'being-with co-existence', which can be likened to the earlier mentioned concepts Ettinger uses: 'co-existence', 'co-in-habit(u)ation', 'co-naissance' and 'co-renaissance'. By thinking from the perspective of 'differentiation,' the position of the 'fugitive', the 'outsider', the 'stranger', the 'intruder' was romanticized — after the concepts had been radicalized and turned into the concept of the nomad (Deleuze, Braidotti) — and cleared the way for a rather indifferent, globalistic or cosmopolitan view as such. In first instance that has not improved the fugitive's situation in the past fifteen years and in second instance it allowed the cosmopolitan view to degenerate into an attitude of 'the same's'.

■ Something similar is true of the micro-political 'rhizome' (Deleuze-Guattari), which in the meantime has been adopted by the macropolitical power — a power that also uses it at the economic level. That is precisely why Ettinger's philosophy can be called revolutionary, as she addresses the problem before its subject(ivation) and object(ivation), i.e. at the level of the subject and object particles, as a result of which it becomes impossible to think in wholes, entities or in- and exclusions.

■ Heidegger wrote: "Mineness belongs to existing *Da-sein* as the condition of the possibility of authenticity and inauthenticity. *Da-sein* exists always in one of these modes, or else in the modal indifference to them."²³

■ The phrase "*Da-sein* as precondition of actualness and unactualness" refers to the fact that the other is tolerated. Yet Heidegger's construction does not allow the existence of both at the same time. There is, however, the notion of the *Da-sein* 'in' the modal indifference between both, which can be interpreted as an intermediate level between 'actualness' and 'unactualness' in the 'mine' that is also the 'mine' in 'this other'. Maybe it is possible in this context to relate Heidegger's 'indifference' to Ettinger's concept of 'in-difference'? I.e. 'indifference' as such does not exist, but is always 'in-difference'. Indeed, elsewhere, Heidegger develops this idea: "Perhaps when *Da-sein* addresses itself in the way which is nearest to itself, it always says it is I, and finally says this most loudly when it is 'not' this being. What if the fact that *Da-sein* is so constituted that it is

in each case mine, were the reason for the fact that *Da-sein* is, initially and for the most part, not itself? [...] The 'I' must be understood only in the sense of a noncommittal formal indication of something which perhaps reveals itself in the actual phenomenal context of being as that being's 'opposite'. Then 'not I' by no means signifies something like a being which is essentially lacking 'I-hood', but means a definite mode of being of the 'I' itself; for example, having lost itself".²⁴ Here, Heidegger leaves open the possibility to refer to the 'non-I' as 'self-loss' (in the sense of 'I-loss'), which, at least to a certain extent, can be likened to Ettinger's concept of the 'non-I', but also to her concept of '(self)fragilization': "In self-fragilization the subject encounters the other, and realizes its vulnerability while resisting its own tendency to turn the other into an object and to return to its own paranoid abjectivity and narcissistic passive-aggressivity."²⁵ She continues: Encountering vulnerability in and by self-fragilization is already a proto-ethical resistance to any social and cultural pressure to define the ethical in terms of boundaries that might pave the road to abandonment."²⁶

■ Heidegger looks at 'three-dimensionality' from the perspective of de-distancing [*Entfernung*] and directionality [*Ausrichtung*].²⁷ De-distancing is active and transitive, as 'de-farring' i.e. the de-distancing of farness, of the removal of the feature or farness of something — in other words, it involves 'approach' or 'causing something to approach'. This seems to be at odds with Heidegger's idea of 'throwing the self forward' to realize a 'potential-being-in-the-world', as the other 'being' that is approached or that is caused to approach' cannot 'show itself within the world of itself'. That makes it obvious that precisely from the 'removal as *Entfernung* (de-distancing)' a neo-phallic respect for oneself and another being (in a self or in some other) can be conceptualized, departing from the idea that also a 'matrixial being and becoming being' can only present itself within a world of itself, even 'along a different side'.

■ Heidegger wrote: "Space is neither in the subject nor is the world in space."²⁸ With this statement, Heidegger not only opposes both a traditional 'religious' perspective that is considered transcendental and immanent, but also a traditional 'realist' and 'rational' perspective that considers the subject and the world (as object) to be separate elements, as they were for Descartes. Heidegger stated: *Da-sein* is the being of this 'between'.²⁹ However, he fails to develop the argument and furthermore, experience causes him to come into conflict with 'the

problem of knowledge', where the obvious constantly turns into something unrecognizable and all sorts of confusions once more start.

■ Heidegger outlines a difference between '*sorg(en)*' (to care: supporting someone in his/her 'potential-in-Being'), '*(für)sorgen*' (stand in for the other, take his or her place and thus 'replace' the other', which for Heidegger is an erroneous manner of proceeding) and '*besorgen*' (provide, for example information, but also Escaping in the passing of information to others as an effacing oneself or evacuating from oneself that which the 'self' could have realized). Despite for example the concept of Care and Being-With, Heidegger always reduces the existential-ontological foundation of the language to the logos, the reason.³⁰ In his view, meaning does not exist outside language. Yet the reason which voices itself, cannot be understood without listening and being silent, a fact that seems to indicate that Heidegger also leaves an opening in the logos, which can comprise meaning as such, albeit 'within the logos' and separate from the affect(ive), if we interpret Heidegger strictly. And yet here we meet that which undermines language, the 'unheimliche' (the being homeless). It is precisely here that we need to urge the contemporary reader to be cautious.

■ Something undermines the being-in-the-world and becoming-language: "In Angst one has an 'uncanny' [unheimlich — unhomey] feeling. Here the peculiar indefiniteness of that which *Da-sein* finds itself involved in with Angst initially finds expression: the nothing and nowhere. But uncanniness means at the same time not-being-at-home. In our first phenomenal indication of the fundamental constitution of *Da-sein* and the clarification of the existential meaning of being-in in contradistinction to the categorial signification of 'insideness', being-in was defined as dwelling with ..., being familiar with ... This characteristic of being-in was then made more concretely visible through the everyday publicness of the they which brings tranquillized self-assurance, 'being-at-home' with all its obviousness, into the average everydayness of *Da-sein*. Angst, on the other hand, fetches *Da-sein* back out of its entangled absorption in the world. Everyday familiarity collapses. *Da-sein* is individuated, but 'as' being-in-the-world. Being-in enters the existential 'mode' of not-being-at-home. The talk about 'uncanniness' [the unheimliche] means nothing other than this. Heidegger relates the 'flight' to the 'home of publicness': The flight from not-being-at-home, that is, from the uncanniness which lies in *Da-sein* as thrown, as being-in-the-world entrusted to itself

in its being. This uncanniness constantly pursues *Da-sein* and threatens its everyday lostness in the they, although not explicitly.³¹ [...] Heidegger then reformulates the concept of 'care': Care cannot mean a special attitude toward the self, because the self is already characterized ontologically as being-ahead-of-itself [...].³² Thus, the author here creates an opening for the care for the other.

■ In existential Angst, the Heideggerian human being experiences a primordial 'homelessness' that is caused by a lack of a 'natural' foundation and in this, we are reminded of our hypocritical attitude: appearances have to be kept up in and near the 'they'. Resolutely choosing to be a self, is in Heidegger's view the second possibility to deal with Angst; the first one is the self-selected, conscious Flight into the 'they'. Both can hardly be called more or less authentic than the inauthentic attitude of the 'they' the author scoffs at. Yet he wrote: "Its [of being] existential meaning is Care."³³ Thus Heidegger believes that the 'will-for-consciousness' as a 'standing-opposite-death' results in a sort of freedom that has meaning only from the perspective of care. In this instance, he also points to the importance of time: "'Time' is neither objectively present in the 'subject' nor in the 'object', neither 'inside' nor 'outside', and it 'is' prior to every subjectivity and objectivity, because it presents the condition of the very possibility of this 'prior'. [...] Space 'is' time, that is, time is the 'truth' of space."³⁴ Thus Heidegger creates space for 'becoming', as well as for 'disappearing', in the sense however of a 'Being-outside-the-self', which means that it-becomes-in-the-other, which, according to Ettinger, is present both in the self and the other. 'Being-on-the-way' acquires meaning in Heidegger's philosophy owing to the fact that time becomes the horizon of being.

■ Levinas (1906-1995) would call Heidegger one of the greatest philosophers of the twentieth century, but after World War II he would find it hard to pardon him. He pointed out to Heidegger that he had shamelessly forgotten 'the Other' and that he had allowed the subjective individuality to be swallowed by the fate of Being. Levinas found an alternative in 'the face of the Other', the indelible otherness of the Other, who 'appeals' to my sense of responsibility and to my hospitality.³⁵ Levinas writes: "The concept of 'act' essential contains an element of violence: it lacks a transitivity towards the transcendence of thinking, which is contained in itself despite its many adventures — which are after all merely imaginary or, like in the epic of Odysseus, are adopted in order to reach home."³⁶ He conti-

nues: "The invisibility does not refer to an absence of linking; it implies links with that which has not been given, with that of which no idea exists."³⁷

■ To my knowledge, Ettinger has devoted only one line to Heidegger, namely in the context of Winnicott: "The 'production of meaning' (in the sense of the Heideggerian concept: herstellen, to discover and construct) is engaged by the creation of absence."³⁸ Ettinger's 'concept' of 'borderlinking-in-differentiation' develops from a hiatus, from the 'objet a' in Lacan's real, which can be linked to an 'absence'. It is fascinating that this process has developed from 'indifference to with-in-visibility-in-difference': "Art evokes further instances of transubjectivity that embrace and produce new partial subjects. It makes almost-impossible new borderlinking available out of elements and links that are already available partially and piecemeal. These elements will be transformed in ways that cannot be conceived of prior to the artwork itself, as they shift with-in-the-screen of vision inside the painting. Art links the too-early to the too-late, and plants them in the world's time as matrixial time. To metamorphose a traumatic Thing-encounter and Thing-event is to extract the too-early and too-late from indifference toward with-in-visibility with-in-difference. New affects awaken archaic affects and conjointly offer a wit(h)ness-Thing its first apparition. The contemporary beauty effect approaches the effect of the sublime when it points us not only to the place of relationship to our own trauma but also to the relation of the 'I' of the trauma of unknown others and to the unknown in the known other. The artwork processes a matrixial time where a memory of oblivion that cannot otherwise be processed finds its place."³⁹ From the moment we attempt to 'translate' the matrixial affective-non-cognitive complex into logos, 'precisely' the affective knowledge of the matrixial field disappears, a knowledge Heidegger cannot imagine to be 'knowledge'. But after reading Heidegger, it becomes clear that in the logos, there is also 'room' for silence, for a 'listening logos' that could open up towards 'the matrixial', which in this sense is not only silent, but which from its resonances is triggered to speak up.

■ Departing from Freud's 'unheimliche', Ettinger writes: "When it comes to artistic experience, since as sources for the 'unheimliche' they are equals. However, in the phallic, the original Freudian repression stays more 'frightening' than in 'the matrixial'". Part of the problem is the concept of 'repression' in the Freudian and Lacanian sense. The suggestion of Bracha L. Ettinger is: "Or we

extend the concept of 'repression' or we transgress it in the matrixial stratum."⁴⁰ The transgression happens through matrixial affects: "The matrixial gaze emerges in a transgression of borderlinks manifested in a contact with-in/out an artwork. This transcendence of the subject-object interval is not a fusion because it is based on a priori shareability in difference. In the matrixial aesthetic experience, relations-without-relating transform the unknown Other into a still unknown partial-subject with-in an encounter. The subject's relations with the Other do not turn it into a known object, swallowed or fused, rejected or abjected."⁴¹ Ettinger articulates that 'meaning' in the matrixial sense could be: 'a matrixial transgression' which happens by terms of a metamorphosis. They transform each other 'differently' and are in that case 'differently' transformed, which means that because of the fact of their becoming-in-difference and the co-emerging/co-fading of I's and non-I's, both can give meaning on a different way and this particular difference happens by 'borderlinks'. In the essay "The Heimlich", Ettinger writes: "They now implicate matrixial co-affecting and events of encounter that take place alongside different connective points in a transferential borderspace beyond different times and places, where what could have been a potential non-place of a nomadic existence is transformed into a fortuitous 'homeplace' by a recycling-in-transformation of grains of hybrid shared mental objects, and of reiterated co-affecting."⁴²

■ In other words: the 'nomadic non-place' is transformed 'into a home-place' through the matrixial imagination, by engaging with that which one cannot engage with in the phallic complex and the logos. As this process occurs at the level of subject-particles and object-particles, this means that an opening is created to represent a subject and object that both fragilize the objectivization and subjectivization processes and oppose them. Thus, an analogic-logic imagination can discover time-space and space-time from and in dialogue with the artistic imagination, and in this way the concept of 'the subject' and 'the object' are less relevant.

■ In a recent essay "Fragilization and Resistance", Bracha L. Ettinger writes: "In the artwork, the Imaginary and the Symbolic carry the value of a Real, and as such they carry the Heimlich. Here, momentarily, objects become transjects, and others — transsubjects if the self turns transsubject too! [...] The concealment of the non-place of the Thing without a face makes a place of besidedness for a potential shared production/revelation of home-

affect at the heart of wandering: for habituation as 'heimlich' (familiar, homely). A heimlich affect becomes accessible through compiled co-/in-habit(u)ating. Now recurrences will not produce the same. [...] Me and stranger(s) matrixially co-/in-habit(u)ate with-in/by working art [...] Such co-/in-habit(u)ation captures/reveals the impossibility of not-sharing in the production of matrixial home-affect—the impossibility of not encountering the nonplace of a thing without a face, via poetic and aesthetic wit(h)nessing, in the fragile estimate zone of potential sharing with-in the trauma of the other. [...] Erotic aeriels weave partial-subjects and -objects that unknowingly, and unknown to each other, are caught up in a process of co-/in-habit(u)ating. In this trembling 'heimlich' effect, experience and meaning emerge. [...] A center-less 'heimlich' affect silently ascends behind 'the unheimlich' aesthetic experience (Freud)."⁴³ What matters is precisely, that we let this 'artistic level' lower to a political or social level. Ettinger's concept of the 'trans(ub)ject' might well inspire the political and social level, but also needs to resist both fields: "There is a contract of alliance between I(s) and non-I(s) that precedes the social and the political but participates in their fields to transform them; it therefore can contribute to change them as long as it also resists both these fields and the narcissistic-paranoid self by way of the point of view and value that it implies."⁴⁴

■ The next question is how from and parallel to a 'trans(ub)ject' an 'abstract-realism' (the locus of the earlier object level) and an 'abstract reality' (the locus of the subject level) can be represented,⁴⁵ which inspire the openings that are triggered by Heidegger's work and 'seen' and 're-spected' by Ettinger. Abstract realism is not a movement in the sense of impressionism or expressionism — it is a phrase that is chosen to keep our attention focussed on the level of the 'artistic'. It is at this level that the 'invisible', the subtle shifts and the balanced links in the invisible can be compared in the image, from, at the level of and in dialogue with the artistic. Whereas the 'realistic level' relates to Ettinger's subject and object particles, the abstract in her art and theory relates to the way of linking with the object and subject particles, in particular to her 'borderlinking-in-differentiation' and 'borderlinking-in-differentiation'.

■ These 'borderlinkings-in-difference/in-becoming different' make it possible to link to almost-impossible limits, which generate the difference that precisely enables to represent this difference on both and/or more sides. What it is that an

abstract realism allows us to experience and conveys with regard to time, space and meanings, is different with each different work of art. What matters is, that we compare the shifts and turning points at the level of the invisible in the image and how we deal with them in this specific image to on the other hand the level, a comparison that should occur at the level of 'their abstract-realist' character.

■■■■■■ In her article on 'Abstrakt/Abstraktion' in *Ästhetische Grundbegriffe*. Historisches Wörterbuch, Sabine Flachs quotes Gottfried Boehm, in whose analysis 'the abstract' is the key phenomenon in modern art and art philosophy: "Abstract art is a genuine interpretation of reality. It entails its own form of recognition. Despite the polemic that asserts the 'loss of the world' [*Weltverlust*] in abstract art, the act of rejecting figurative representations verifies a 'deep transformation in the relationship to reality' [Boehm] in which the process of a work of art is emphasized. [...] Thus, abstraction in aesthetic theory and artistic practice has by no means lost its urgency and relevance; it is, rather, one of the basic parameters according to or against which scientific and aesthetic debate is organized."⁴⁶ The acknowledgement of Ettinger's re-spect occurs without distinct recognition (of representation) and can neither be presented, nor can it become a totalitarian 'presence'. As Sabine Flach writes, inspired by Boehm, the abstract (= the invisible 'effect' of the imagination) touches the radical changes that have to do with the meaning and knowledge of reality (*Wirklichkeit*). In this abstract, there is a dynamic representation of reality, and in this 'new reality', 'reality' (*Realität*) can be seen (Boehm-Flach) and re-seen/re-vised (Ettinger). Whether it is possible to imagine, through an abstract-realist artistic imagination, an abstract-realist knowledge that neither subjectivizes nor objectivizes, and neither is being subjectivized nor objectivized, is a matter for the twenty-first century human being as abstract reality.

— *Home(lessness)* is a text written by Sofie Van Loo for the exhibition *Before Everything*, and is part of her PhD Thesis.

NOTES

■■■■■■¹Madness, 1982.

■■■■■■²Gilles Deleuze-Félix Guattari, *Capitalism and Schizophrenia. A Thousand Plateaus* (2), translated by Brian

Massumi, London and New York, Continuum, 2004. Vol. 2 of *Capitalism and Schizophrenia. 1972-1980. (Mille Plateaux, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980.)*

■■■■■■³Clarice Lispector, *Um sopro de vida* (1978), translated from the Portuguese (Brazil) by Jacques and Teresa Thiériot, Paris, Éditions des Femmes, 1998, p. 103.

■■■■■■⁴Bracha L. Ettinger, "Fragilization and Resistance", in *Bracha L. Ettinger: Fragilization and Resistance* [exh. cat.], Tero Nauha and Akseli Virtanen, eds., Finnish Academy of Fine Arts/Kuvataideakatemia, Helsinki, 2009, p. 100.

■■■■■■⁵*Id.*, p. 108.

■■■■■■⁶*Id.*, p. 111.

■■■■■■⁷Bracha L. Ettinger, "The Matrixial Gaze (1994)", in Bracha L. Ettinger, *The Matrixial Borderspace*, foreword by Judith Butler; introduction by Griselda Pollock; edited and with an afterword by Brian Massumi, Minneapolis-London, University of Minnesota Press, 2006, p. 59.

■■■■■■⁸Sofie Van Loo, "Abstract-realism(s) as an affective-cognitive imagination(s)-attuning and time(s)-shifting concept analysed from the perspective/in the context of (some) contemporary art(istic research) and curatorial-arttheoretical research as turning-over of (a) the 'former' focus on '(mental/networking...) mapping' and 'expanded space' and its implusive/explosive tensions/consequences and (b) as a point of view to imagine-experience-feel-think the human being-the animal-the artwork-the text-the (solo-group)exhibition (etc.) as 'a transject(s)' (Bracha L. Ettinger) beyond subjectivisms, objectivisms, in(tro)jectivisms, projectivisms, and abjectivisms", Seminar 2 (lecture-text), IMMRC, K.U.Leuven, 2010.

■■■■■■⁹In Ettinger's theory concerning "The Matrixial Gaze", the 'feminine-matrixial' is not something that is only accessible to women: it is a subconscious complex (i.e. it comprises itself an imaginary, subject-genesis and meaning-lending complex) that is open to both sexes and diverse genders.

■■■■■■¹⁰Sofie Van Loo, "Colourline painting by Bracha L. Ettinger: the transject as abstract-realist artwork in an analogue-dialogue with the (un)heimliche", in *Seduction-into-life: Co-responding with Bracha L. Ettinger / Encounter-Events: Reading the Matrixial (Studies in the Maternal 1 [2])*, Birbeck University London, 2009, p. 10.

■■■■■■¹¹Bracha L. Ettinger, "The Matrixial Gaze (1994)", *op. cit.*, p. 87.

■■■■■■¹²Francis Smets, *Sophia's terugkeer - De religieuze crisis en het ontstaan van de moderne kunst [Sophia's Return: The Religious Crisis and the Origin of Modern Art]*, Antwerp, Artefactum (Quaestiones series), 1988, pp. 34-36: "Kant, Fichte, Hegel (philosophical idealism in Germany near the end of the eighteenth century) aspire to reconcile religion and philosophy. Indirectly, this attempt can be considered to be an irreligious affair. They aim to incorporate religion into philosophy, which thus represents a synthesis. Religion no longer serves to create a coherence [...] [For the French philosophers of the Enlightenment] a radical antagonism separated philosophy and religion. (Irrational) religion had to be destroyed. Only reason was worthy to be adored. This antagonism between reason and religion is absent in its German counterpart, the *Aufklärung* (Leibniz, Wolff, Lessing). These philosophers aspire to reconcile the essence of religion with the demands of rationality (Kant). [...] Hegel seeks to undo the divide between emotion and reason in his synthesis. [...] In Frankfurt, Hegel's thinking is therefore dominated by the concept of unity: *Einheit, vereinigen, Vereinigung.*"

■■■■■■¹³Professor Paul Vandebroecck's work frequently departs from the 'intensifying power' of art. See for

example: Paul Vandebroecck, *De kleuren van de geest. Dans en trance in Afro-Europese tradities [The Colours of the Mind. Dance and Trance in Afro-European Traditions]* (exh. cat.), Ghent, Snoeck-Ducaju & Zoon, Royal Museum of Fine Arts, Antwerp, 1997; *Id.*, *Azetta. Berber vrouwen en hun kunst / L'art des femmes berbères [Berber Women and their Art]* (exh. cat.), Palace of Fine Arts, Brussels, 2000; *Id.*, *Macht en devotie. De hemel in tegenlicht in het aartsbisdom Mechelen [Backlit Heaven: Power and Devotion in Archdiocese Mechelen]* (exh. cat.), Tiel, Lannoo, 2009. See also: Sofie Van Loo, *Gorge(!). Beklemming en verademing in kunst / Oppression and relief in art* (exh. cat.), with an introduction by Paul Vandebroecck, texts by Bracha L. Ettinger and Sofie Van Loo, in cooperation with Gynaika, Royal Museum of Fine Arts, Antwerp, 2006; Sofie Van Loo, *The Aerials of Sublime Transscapes*, Lokaal 01, Antwerp-Breda, 2007. Compare with the group exhibition *Animism* (Extra-City, MuKHA, Antwerp, Kunststhal Bern 2010, curated by Anselm Francke and Bart De Baere). In this exhibition the curators reflect on 'animism' from the perspective of 'the deep gap' between the colonized 'primitives' and 'modern civilization'. Animism was a means to control 'the other' and to distinguish oneself from the same 'other'. On the other hand, it was also a tool that allowed to reach out to 'the other' and civilize him/her. In this context modernism referred to those who had a monopoly on 'truth' (reason), an idea that acquired meaning through the concept of 'objectivity'. What was special about this exhibition, was that the works of art were presented after an Anglo-Saxon model, which to a certain extent softened 'their animistic element'. Anne-Mie Van Kerckhoven's work (in the Museum of Contemporary Art Antwerp) stood out, because it eluded the methodology mentioned. It is actually a matter of representing things beyond modernism AND postmodernism, without turning back to the nineteenth century. In my view that is possible if we analyse which works can avoid the model mentioned. Thus, more marginal works can become the point of departure for a 'new imagination and mode of thinking'.

■■■■■■¹⁴Roy Ascott, *The Telematic Embrace. Visionary theories of art, technology and consciousness*, critical edition with an essay by Edward E. Schanken, University of California Press, London, 1997 (2003): One of the major problems of such a 'speculation research' theory that builds on Marshal McLuhan's work, is the globalistic, teleological, transcendental unitary thinking and belief in progress. In a particularly biased manner, computer, VR, artificial intelligence, communication technology, nano and neurosciences and biotechnology are linked with spiritualism. But it is rarely clear what the linking mechanisms that are so emphasized actually are. Often the so-called empirical research occurs in a very deliberate, planned manner, which may make it difficult to perform interesting experiments or make new discoveries – or which makes such experiments impossible altogether. See: *Technoetic Arts. A Journal of Speculative Research*, edited by Roy Ascott (the Planetary Collegium). *Planetary Technoetics: Art, Technology and Consciousness*, Leonardo, vol. 37, no. 2, April 2004, pp. 111-116, and *Technoetic Arts. A Journal of Speculative Research*, vol. 6, no. 1; vol. 7, no. 3. Full of love and with an exaggerated hope in mimesis, a tendency emerges toward a global fascism that seeks to cancel the divide between subject and object forcibly, either through a hyperclash or through a utopian merging. This process and research is often contextualized as a rendering back of bios/life (or as a sort of insufflation process), a strategy often obscured under layers of aesthetics, or 'Neosentience' (Bill Seamon/Otto Rossler).

■■■■■■¹⁵Freud used the term *das Unheimliche* (the uncanny) in an essay (1919) in order to describe a feeling of intellectual uncertainty, a balancing between contradictory impressions without being able to reach a satisfactory choice or result, which brings about a feeling of angst (Sigmund Freud, *The Uncanny*, S.E. XVIII, p. 245. Cited by Bracha L. Ettinger in *The Matrixial Gaze*, Department of Fine Art, The University of Leeds, 1995, p. 6). By using this term Freud referred to the book *Zur Psychologie des Unheimlichen [On the Psychology of the Unheimlich]* by Ernst Jentsch (1906), and both, Jentsch and Freud, referred to E.T.A. Hoffmann's story of the 'sandman' who was robbed of his eyes. *Unheimlich* means uncanny, unpleasant, sinister, nasty, gruesome, macabre, ominous. *Heimlich* refers to something domestic, familiar, cosy. Something 'unheimlich' (uncanny) is thus frightening because of its link to familiarity and for precisely the reason that 'it' had to remain secret and hidden but has come to light, the *unheimliche* acquires its ambiguity. According to Freud, the *unheimliche* arises from the castration complex and the Oedipus complex which refers to the myth of Oedipus, which itself refers to the incest taboo and patricide: The *Unheimlich* is what was once heimlich, familiar [his mother's genitals or her body]; the prefix 'un' is the token of repression. After Freud, Lacan used the concept in his seminar 1962-1963 *L'angoisse (Anxiety)*. Heidegger used the concept *Das Ungeheure* in his lectures on Hölderlin's *Der Ister*, which comes close to the 'Unheimlich' and signifies 'monstrously strange'. Heidegger also used the concept 'Unheimliche' as the 'existential' experience of 'not-being-at-home-in-the-world'. Bracha L. Ettinger shifted Freud's concept from the *unheimlich* to the *heimlich*. On the *unheimlich*: Bracha L. Ettinger, "The Matrixial Gaze", *op. cit.*, pp. 45-48, 62-63, 68-69; on 'the *heimlich*': Bracha L. Ettinger, "The Heimlich (1997)", in Bracha L. Ettinger, *The Matrixial Borderspace*, *op. cit.*, pp. 157-161, and Bracha L. Ettinger, "Fragilization and Resistance", *op. cit.* (see note 4).

■■■■■■¹⁶According to Lacan *The real* is 'the impossible': "The real is 'always in its place: it carries it glued to its heel, ignorant of what might exile it from there.' If the symbolic is a set of differentiated signifiers, the real is in itself undifferentiated: 'it is without fissure'. The symbolic introduces 'a cut in the real', in the process of signification: 'it is the world of words that creates the world of things.' Thus the real emerges as that which is outside language: 'it is that which resists symbolization absolutely.' The real is impossible because it is impossible to imagine, impossible to integrate into the symbolic order. This character of impossibility and resistance to symbolization lends the real its traumatic quality." However, Bracha L. Ettinger shifts the Real to the *Corpo-Real*, which is according to Griselda Pollock: "[...] at the limits of what Bracha L. Ettinger calls the almost-absence of the Corpo-Real 'Thing that first emerges into meaning via artworking. Stretching from the irrecoverable trauma of the Real to phantasy (where trauma insists in repetition without every representing itself), transsubjectivity rises from the Real into the Imaginary and the Symbolic through a new vocabulary [...]'. Griselda Pollock, "Feminity: Aporia or Sexual Difference?", in Bracha L. Ettinger, *The Matrixial Borderspace*, *op. cit.*, p. 11.

■■■■■■¹⁷Compare Jean-Luc Nancy's book *L'Intrus [The Intruder]* (Paris, Galilée, 2000), the last essay in *Corpus*, translated by Richard A. Rand, Fordham University Press, 2008. Nancy's point of departure is his heart transplantation and a cancer that followed and of which he recovered after a long battle (see also Claire Denis' film after the book, 2004). The biologist, philosopher and neuroscientist Francisco J. Var-

ela (1946-2001) was famous for his concept of 'autopoiesis' (self-production/self-organization), which he developed with co-author Humberto Maturana; Ettinger added her matrixial concept of 'copoiesis' to Varela and Maturana's autopoiesis. Varela died of hepatitis C. See: Francisco Varela, "Intimate distance. Fragments for a Phenomenology of Organ Transplantation", *Journal of Consciousness Studies*, 8, nos. 5-7, 2001, pp. 259-71.

¹⁸Sofie Van Loo, "Colourline painting by Bracha L. Ettinger...", *op. cit.* (see note 10), p. 4.

¹⁹Martin Heidegger, "Building, dwelling, thinking", in *Poetry, Language, Thought*, translated by Albert Hofstadter, Harper Colophon Books, New York, 1971; Martin Heidegger, *Being and Time (Sein und Zeit)*, translated by Joan Stambaugh, State University of New York Press, 1996.

²⁰Martin Heidegger, *Being and Time*, p. 41.

²¹Bracha L. Ettinger, "Fragilization and Resistance", *op. cit.*, pp. 104-105: "The appearance of remnants of subjectivity-as-encounter in resonance in a form and in an image transgresses 'representation' and 'performance'. The language of representation, and especially the Contemporary one that has armed the eye at the expense of the eye's other possibilities, is a paranoid language disguised as neutral and transparent. Armed with the phallic gaze we read what we see through the screen of paranoia while we believe that there is no screen at all. We look but we don't see? [...] Aesthetic anxiety weaves a screen of transparent paranoia so easily rationalized as a critical approach when positions of subjects versus objects are erected."

²²Jean-Luc Nancy, *The Birth to Presence*, translated from French by Brian Holmes, Stanford University Press, 1993, p. 9. Nancy is a neo-Heideggerian, which is particularly obvious in how he separates 'sense/meaning' from the body/affect, though we also notice the influence of Hegel, Nietzsche and Bataille in his work, especially in his philosophical attitude towards Catholicism. Though Nancy and Ettinger have different views that are at first sight diametrically opposed, their work is comparable with regard to certain details.

²³Martin Heidegger, *Being and Time*, p. 49.

²⁴*Id.*, p. 109.

²⁵Bracha L. Ettinger, "Fragilization and Resistance", *op. cit.*, p. 101.

²⁶*Id.*, p. 104.

²⁷Martin Heidegger, *Being and Time*, p. 97.

²⁸*Id.*, p. 103.

²⁹*Id.*, p. 124.

³⁰*Id.*, p. 160 ff.

³¹*Id.*, p. 176.

³²*Id.*, p. 177; 180-181: will, wish, urge and tendency are linked to the concept of care. Especially 'the urge to life' is linked to the concept of care, which Heidegger contrasts with 'the urge to be lived by life'.

³³*Id.*, pp. 37 and 47.

³⁴*Id.*, pp. 384-385, 392.

³⁵Emmanuel Levinas, *Totality and Infinity: An Essay on Exteriority*, translated by Alphonso Lingis, Pittsburgh, Duquesne University Press, 1961.

³⁶*Id.*, p. 22.

³⁷*Id.*, pp. 29-30; compare with *What Would Eurydice say?* (exh. cat.) (1992-1996), Emmanuel Levinas in conversation with Bracha L. Ettinger, Kabinet in the Stedelijk Museum, Amsterdam, 6 February - 6 April, 1997 (reprint 1994).

³⁸Bracha L. Ettinger, "The Matrixial Gaze", *op. cit.*, p. 79.

³⁹Bracha L. Ettinger, "Wit(h)nessing Trauma and the Matrixial Gaze", in Bracha L. Ettinger, *The Matrixial Borderspace*, *op. cit.*, pp. 149-50.

⁴⁰Bracha L. Ettinger, "The Matrixial Gaze (1994)", *op. cit.*, p. 54.

⁴¹*Id.*, p. 87.

⁴²Bracha L. Ettinger, "The Heimlich (1997)", *op. cit.*, p. 159.

⁴³*Id.*, pp. 158-161; Bracha L. Ettinger, "Fragilization and Resistance", *op. cit.*, pp. 98-100.

⁴⁴Bracha L. Ettinger, "Fragilization and Resistance", *op. cit.*, p. 100.

⁴⁵Sofie Van Loo, "'Abstract-realism(s)' as an affective-cognitive imagination(s)-attuning and time(s)-shifting concept...", *op. cit.* (see note 8). A group exhibition with works by Ermias Kifleyesus, Bracha L. Ettinger, Joëlle Tuerlinckx, Francis Alÿs, Tatiana Trouvé, Kris Fierens, Johan De Wilde, Christophe Lézaire, Anne-Sarah Le Meure, Assaf Grüber, Alda Snopek, Shelbatra Jashari, Nel Aerts, Adriaan Verwée, Michael Schwab, Peter Snowdon, Julia Spínola and others. I analyse from the perspective of different 'abstract-realisms', which are confronted at their limits, from the idea that the differences the artistic provides at the level of the work itself, needs to be compared, in the hope that a 'thematic' categorization and 'evacuation' can be stopped.

⁴⁶Sabine Flach, "Abstrakt/Abstraktion" [Abstract/Abstraction], in Karlheinz Barck/Martin Fontius/Dieter Schlenstedt/Burkhard Steinwachs/Friedrich Wolfzettel (eds.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden [Basic Aesthetic Principles, Historical Dictionary in Seven Volumes]*, vol. 7, Stuttgart, Weimar 2006, pp. 1-40. Gottfried Boehm, "Abstraktion und Realität. Zum Verhältnis von Kunst und Kunstphilosophie in der Moderne" [Abstraction and Reality. On the Relationship between Art and Art Philosophy in Modern Art], *Philosophisches Jahrbuch*, 97, 1990, pp. 225-37.



— **Antes que** — *textos español*

todo — **Before** — *english texts*

Everything

— Ignasi Aballí
— Lorea Alfaro
— Txomin Badiola
— Antonio Ballester Moreno
— Erick Beltrán
— David Bestué / Marc Vives
— Rafel G. Bianchi
— Carles Congost
— June Crespo
— Discoteca Flaming Star
— Patricia Esquivias
— Jon Mikel Euba
— Esther Ferrer
— Nuria Fuster
— Dora García
— Fernando García
— Rubén Grilo
— Lilli Hartmann
— Daniel Jacoby
— Jeleton
— Fermín Jiménez Landa
— Adrià Julià
— Dai K. S.
— Tamara Kuselman
— Daniel Llaría
— Erlea Maneros Zabala
— Pablo Marte
— Fran Meana

— Asier Mendizabal
— Jordi Mitjà
— Moma & No Es
— Julia Montilla
— Itziar Okariz
— Antonio Ortega
— Juan Pérez Agirregoikoa
— Kiko Pérez
— Gabriel Pericàs
— Paloma Polo
— Sergio Prego
— Wilfredo Prieto
— Tere Recarens
— Red Caballo
— Alex Reynolds
— Xavier Ribas
— Carlos Rodríguez-Méndez
— Francesc Ruiz
— Xabier Salaberria
— Jorge Satorre
— Javi Soto
— Julia Spínola
— Sra. Polaroidiska
— Alain Urrutia
— Isidoro Valcárcel Medina
— Azucena Vieites
— Oriol Vilanova
— WeareQQ

— *artistas | artists*

— *piezas en exposición
works on display*

— *biografías | biographies*

Ignasi Aballí

Barcelona, 1958

— Ellen Blumenstein

ES

Aunque con formación clásica en pintura, Ignasi Aballí ha explorado desde muy pronto vías alternativas para sus inquietudes artísticas. En su práctica ha pasado de la representación pictórica a un planteamiento más conceptual. Así produjo en los años noventa obras realizadas con luz solar en las que la luz reemplazaba al pincel o la mano del artista, y otras en las que la presencia de las imágenes quedaba señalada por su ausencia, por la huella dejada al desprenderlas de la pared. Desde entonces el permanente interés de Aballí por la ausencia e inmaterialidad del objeto artístico ha dejado patente su entusiasmo por lo cotidiano, así como su aguda conciencia de una percepción simultánea del arte y la realidad.

En la actualidad el artista emplea básicamente materiales corrientes e imágenes cinematográficas recogidas al azar que luego archiva y reorganiza en instalaciones de cierta extensión. Uno de sus procedimientos consiste en recortar imágenes y textos de prensa ajustándose a una serie de pautas obligadas —por ejemplo, “todos los titulares principales de un día determinado” o “todas las imágenes de portada de las noticias de un año”— a fin de llamar la atención sobre la forma en que está construido nuestro mundo, o en seleccionar objetos de uso cotidiano que más tarde reutiliza y recontextualiza. Una de sus máximas es dejar la terminación de la obra al espectador, como declaraba en una entrevista con el comisario Dan Cameron: “Cuantas menos cosas haya que ver en una obra, mayor es el deseo de ver algo”.

La instalación *Tomar medidas* (2009) formó parte originalmente de la exposición *Nothing, or Something* [Nada, o Algo], concebida para el centro comercial del Yintai Centre de Pekín, en China. Sus referencias a la arquitectura de la cultura del *shopping mall*, a su público consumidor y particular universo estético, revelan la fascinación de Aballí por los espacios públicos del capitalismo corporativo. Al mismo tiempo sus instalaciones —y en especial los objetos que integran *Tomar medidas*— remiten a la historia del arte, a sus diversas narrativas sobre lo sublime / lo invisible y también a las condiciones y expectativas del modo de exponer.

Tomar medidas (versión 2010) presenta una serie de dispositivos e instrumentos de medición de fenómenos que no podemos ver con los ojos pero sí sentir/experimentar de formas diversas: un determinado lapso de tiempo puede medirse con un “cronómetro”; saber si la temperatura ambiente real es igual a la que sentimos físicamente puede comprobarse con un “termómetro”; un “fotómetro” nos indica la intensidad de la luz, y así sucesivamente. Esta vez las diferentes partes de la instalación no se exhiben agrupadas en una vitrina, como se hizo

en la primera presentación en China, sino que se distribuyen por todo el edificio del museo. Los objetos, colocados en modestos pedestales, podrían confundirse con algún tipo de instrumental técnico de control museístico, lo cual desestabiliza sutilmente nuestros hábitos convencionales de contemplación. El espectador no distingue con claridad si el objeto es una escultura y se ve obligado a replantearse su relación con la obra y con el espacio circundante del museo. Ese objeto ¿es “arte”? ¿o es parte de los equipos del museo? Y si es “arte”, ¿qué es lo que muestra o quiere dar a entender y de qué manera forma parte de la exposición o se relaciona con las demás obras? A menudo las obras de Aballí se cifran en una paradoja: el objeto es lo que es y también, al mismo tiempo, algo absolutamente diferente.

EN

Although trained as a traditional painter, Ignasi Aballí early on explored alternative ways to express his artistic concerns. His practice moved from painterly representation to a more conceptual approach. In the 1990s, for example, he was producing works made with sunlight — in which the light replaced the brush, respectively the artist's hand, or he indicated the presence of pictures through their absence, through the trace they left when taken off a wall. This interest in the absence and immateriality of the art object has accompanied Aballí ever since, and has brought out his passion for the everyday and a heightened awareness for the perception of both art and reality.

Today, the artist predominantly works with ordinary materials and found footage that he collects, archives and re-organizes in partly extensive installations. Amongst other things, Aballí cuts out images and text from the media following self-imposed rules — like ‘all key headlines of a specific day’, or ‘all images of the first page of all news of one year’ — to draw special attention to the way our world is constructed; or he collects everyday objects, re-uses and re-contextualizes them. One of his maxims is to leave the completion of the artwork to the viewer, as he expressed in an interview with the curator Dan Cameron: “The less there is to see in a work, the greater the desire to see.”

The installation *Tomar medidas* [Taking Measures] (2009) was originally part of the exhibition *Nothing, or Something*, conceived for the shopping mall at the Yintai Centre in Beijing, China, and referred to the mall culture's architecture, its consumer public and its unique aesthetic world, and to Aballí's interest in the public spaces of corporate capitalism. At the same time his installations — and especially the objects that form part of *Tomar medidas* — referenced art history, and its various narratives of the sublime / the invisible, as well as the conditions and expectations of display.

Tomar medidas (2010 version) features a selection of instruments and apparatuses for measuring things that we cannot see with our eyes but have to sense/experience in a different way: a specific duration of time can be measured by a ‘stopwatch’; if the actual temperature equals its physically experienced counterpart, can be verified by a ‘thermometer’; a ‘lux meter’ indicates the intensity of light; and so forth. In this exhibition, the single parts of the installation are not displayed one next to each other in a vitrine, like in its first presentation in China, but they are spread throughout the entire museum building. Placed on small unspectacular pedestals, each of these scattered objects could be mistaken for a technical device of museum preservation, and like that, subtly undermines our conventions of seeing. The spectator cannot clearly detect the object as a sculpture, and thus has to renegotiate the relation of him-/herself to the artwork, and to the surrounding space of the museum. Is the object ‘art’ does it belong to the museum setup? If it is ‘art’, what does it show or hint at, and in which way does it form part of the exhibition, respectively communicate with the other works at display? The crux in Aballí's works like here often lies in a paradox: the object is both what it is, and something totally different at the same time.



DECIBELÍMETRO PCE-318

El decibelímetro PCE-318 determina el volumen a partir de un nivel acústico de 26 dB(A). Por ello este decibelímetro resulta ideal para determinar ruidos mínimos, como los que emiten los ventiladores de los ordenadores. Tiene un rango entre 30 ... 130 dB (A) y una salida analógica. Recalibrable / clase II (precisión ±1,5 dB). Resolución: 0,1 dB ±1,5. Precisión: dB ref. 94 dB para 1 kHz. Rango de frecuencia: 31,5 Hz ... 8 kHz. Valoración temporal: rápida y lenta. Valoración de frecuencia: A y C. Dimensiones: 264 x 68 x 27 mm; Peso: 260 g.

PCE-318 NOISE METER

The PCE-318 Noise Meter determines the volume from a 26 dB(A) acoustic level. For this reason, this noise meter is ideal for measuring very low noises, such as those emitted by computer fans. It features a range between 30 ... 130 dB (A) and an analog output. Calibration control / type II (±1,5 dB accuracy). Specifications: 0,1 dB ±1,5. Accuracy: dB ref. 94 dB to 1 kHz. Frequency range: 31,5 Hz ... 8 kHz. Time measurement: fast and slow. Frequency value: A and C. Dimensions: 10.39 x 2.68 x 1.06 in.; Weight: 9.17 oz.



MEDIDOR DE CAMPO ELÉCTRICO PCE-EM 29

El medidor de campo eléctrico dispone de una sonda triaxial esférica para la detección de la radiación electromagnética... Además el medidor de campo eléctrico, también está preparado para detectar radiaciones en el ámbito de sistemas inalámbricos (Wireless LAN), GSM o para determinar la radiación de microondas. Tiene una sonda triaxial esférica hasta 3,5 GHz; memoria de datos. Mantiene el valor máximo y calcula el valor promedio. Dimensiones: 230 x 60 x 60 mm; Peso: 350 g.

PCE-EM 29 ELECTRICAL FIELD METER

The electrical field meter features a triaxle probe for detecting electromagnetic radiation. Besides the electrical field, it is also prepared to detect radiation in wireless system areas (Wireless LAN), GSM or to determine microwave radiation. It includes a triaxle spherical probe up to 3,5 GHz and data memory. It stores maximum value and calculates average value. Dimensions: 9.05 x 2.37 x 2.37 in.; Weight: 12.35 oz.



MEDIDOR DE PARTÍCULAS KM 3887

El medidor de partículas KM 3887 mide la concentración de partículas como polvo, hollín, polen y otros aerosoles que se encuentran en el aire. Grosor de las partículas: 0,3 µm / 0,5 µm y 5 µm. Error de coincidencia: <5 % en 2.000.000 partículas. Fuente luminosa: diodo láser (duración promedio del sensor: 30.000 horas). Dimensiones: 108 x 196 x 68 mm; Peso: 680 g.

KM 3887 DUST PARTICLE SIZE ANALYZER

The KM 3887 Particle Size Analyzer measures the concentration of particles in air such as dust, soot, pollen and other aerosol types. Particles thickness: 0,3 µm / 0,5 µm and 5 µm. Coincidence error: <5 % in 2,000,000 particles. Light source: laser diode (duration of the sensor: 30,000 hours). Dimensions: 4.25 x 7.72 x 2.68 in.; Weight: 24 oz.

IMÁGENES | IMAGES

— *Tomar medidas*, 2009
Instalación | Installation
Objetos de medición | Measurement objects
9 elementos de dimensiones variables | 9 elements; variable dimensions
Cortesía del artista y galería Estrany-De la Mota, Barcelona | Courtesy of the artist and Estrany-De la Mota gallery, Barcelona



BARÓMETRO PCE-DB 2

Barómetro de precisión con memoria para 700 valores con salida analógica y digital. El barómetro PCE-DB 2. Es un aparato óptimo para la medición de la presión absoluta en un campo de medición de -1000...0...+2000 MBARES. Con este barómetro puede medir la presión atmosférica, también llamada presión barométrica, es la expresión del peso del aire (atmósfera) debido a la fuerza de gravitación de la tierra. Dimensiones: 150 x 80 x 30 mm; Peso: 250 g.

PCE-DB 2 BAROMETER

Precision barometer with internal memory for 700 values with analog and digital output. The PCE-DB 2 barometer is excellent for measuring absolute pressure in a range of measurement from -1000...0...+2000 MBARS. With this barometer, the user may measure atmospheric pressure, also known as barometric pressure, which is the expression of the weight of air (atmosphere) due to the earth's force of gravity. Dimensions: 5.91 x 3.15 x 1.18 in.; Weight: 8.81 oz.



ANEMÓMETRO DIGITAL AM-4826

El anemómetro es un aparato meteorológico que se usa para medir la velocidad del viento. Medición: velocidad del viento 0.4-30.0 m/s 1.4-108.0 km/h 80-5910 ft/min 0.8-59.3 knots. Resolución: 0.1/1. Precisión: ±2%+2d. Dimensiones: 141 x 72 x 31 mm; Peso: 248 g.

AM-4826 DIGITAL ANEMOMETER

The anemometer is a device used in meteorology for measuring wind speed. Model: AM4826. Measurement: Wind speed of: 0.4-30.0 m/s 1.4-108.0 km/h 80-5910 ft/min 0.8-59.3 knots. Resolution: 0.1/1. Accuracy: ±2%+2d. Dimensions: 5.55 x 2.83 x 1.22 in.; Weight: 8.75 oz.



CRONÓMETRO, OREGON SCIENTIFIC, MODEL C-510

Display hora/calendario: Hora, minuto, segundos, mes, fecha y día. Cronómetro: 1/100 seg. para min., 1 seg. hasta 24 horas. Dimensiones: 70 x 57 x 18 mm; Peso: 50 g.

OREGON SCIENTIFIC CHRONOMETER MODEL C-510

Display hour/date: Hour, minute, second, month, date and day of the week. Chronometer: 1/100 sec for min., 1 sec. to 24 hours. Dimensions: 2.76 x 2.24 x 0.71 in.; Weight: 1.76 oz.



TERMÓMETRO Y LOGGER DE DATOS PARA TEMPERATURA PCE-T 100

Termómetro y logger de datos de 1 canal para mediciones prolongadas de temperatura (memoria de 64 k). Determina la temperatura del aire y la registra internamente. Rango de medición: -30...+70 °C. Precisión: ±0,7 °C < +40 °C, ±1,5 °C > +40 °C. Resolución: 0,1 °C. Condiciones ambientales: -30...+70 °C / 0...98% H.R.. Dimensiones 92 x 55 x 22 mm; Peso: 200 g.

T PCE-T 100 THERMOMETER AND TEMPERATURE DATA LOGGER

Single channel thermometer and data logger for temperature measurements over a prolonged period (64 k memory). It measures air temperature and logs it internally. Measurement rate: -30...+70 °C. Accuracy: ±0,7 °C < +40 °C, ±1,5 °C > +40 °C. Resolution: 0,1 °C. Operation conditions: -30...+70 °C / 0...98% H.R.. Dimensions: 3.62 x 2.16 x 0.87 in.; Weight: 7.05 oz.



MEDIDOR DE GAS IAQ910 / MEDIDOR DE CALIDAD DE AIRE PARA CO2

Los medidores IAQ910 e IAQ920 CO2 son instrumentos de mano excepcionales para la medición y verificación del contenido de dióxido de carbono de los interiores en tiempo real (ppm). Rango de medición de CO2: 0...5000 ppm. Precisión: ±3% del valor de medición o ±50 ppm. Temperatura ambiental de la sonda: -10...+60 °C. Temperatura ambiental del aparato: +5...+45 °C. Dimensiones: 244 x 84 x 44 mm; Peso: 270 g.

IAQ910 GAS METER / AIR QUALITY METER FOR CO2

IAQ910 and IAQ920 CO2 Meters are exceptional handheld devices used for measuring and controlling dioxide carbon content of indoor environments in real time (ppm). CO2 measurement range: 0...5000 ppm. Precision: ±3% of measurement value or ±50 ppm. Probe room temperature: -10...+60 °C. Device room temperature: +5...+45 °C. Dimensions: 9.61 x 3.34 x 1.73 in.; Weight: 9.52 oz.



HIGRÓMETRO PCE-310

Aparato para determinar el clima ambiental (humedad y temperatura ambientales) además de determinar la temperatura superficial de paredes y productos simultáneamente por medio del sensor de temperatura externo que podrá adquirir de modo opcional. El psicrómetro le ofrece informaciones complementarias como el punto de rocío (temperatura de punto de rocío) y la temperatura de esfera húmeda. Rangos de medición: temperatura -20...+50 °C; humedad relativa 0...100% H.R.; temperatura de esfera húmeda -21,6...+50 °C; temperatura de rocío -78,7...+50 °C. Resolución: temperatura (0,1 °C); humedad relativa ±3%. Precisión: temperatura ±1 κ; humedad relativa ±3%. Tipo de sensor de humedad: sensor de resistencia. Condiciones ambientales -20...+50 °C / 0...100% H.R.. Dimensiones 24,7 x 48,4 x 178,5 mm; Peso: 130 g.

A PCE-310 HYGROMETER

Device used to determine climate conditions (room temperature and humidity) and to measure surface temperature on walls and products while also using an optional external sensor (purchased separately). The psychrometer offers complementary information such as dew point (dew point temperature) and wet bulb temperature. Measurement range: temperature -20...+50 °C; relative humidity 0...100% H.R.; wet bulb temperature -21,6...+50 °C; dew-point temperature -78,7...+50 °C. Resolution: temperature (0,1 °C); relative humidity 0,1%. Precision: Temperature ±1 κ; relative humidity ±3%. Type of humidity sensor: Resistance sensor. Operation conditions -20...+50 °C / 0...100% H.R.. Dimensions: 0.97 x 1.90 x 7.03 in.; Weight: 4.59 oz.

Lorea Alfaro

Estella, 1982

— Haizea Barcenilla

ES

No es casualidad que, durante una conversación informal, Lorea Alfaro haya mencionado que su mejor manera de expresar es haciendo. Ello se debe a que su trabajo se basa en una importante presencia matérica; la carga conceptual que emana de sus piezas se focaliza en su personalidad como objetos, con unas ciertas características plásticas ineludibles que les dan su razón de ser.

Lorea Alfaro deslocaliza y localiza en un mismo proceso. A menudo parte de componentes que ya existen con una identidad específica, como en el caso de *Garaje* o de *Sudar*, en los que las cosas cobran nuevas funciones y ocupan un diferente lugar a través de la puesta en instalación y en relación con lugares o superficies. Por otra parte, en contraste y al mismo tiempo a través de este movimiento de separar elementos de sus usos y servicios comunes, crea un contexto en el que elementos menos definidos (tablas, formas abstractas en diferentes materiales, superficies pintadas en brillantes colores) cobran un sentido específico y articulado que asegura un complejo efecto estético. Estas composiciones gozan de una posición ambigua: ¿están completos por sí mismos, o son instalaciones en los que el espectador añade, a través de su presencia, capas y capas de significación?

A pesar de esta incerteza, queda claro al encontrarse ante las instalaciones de Lorea Alfaro que son obras acabadas. También es perceptible que son procesuales, aunque los restos del proceso, que se adivina largo, no permanezcan más que en su formalización final. La experimentación de la relación entre materiales, formas, mensajes, texturas, ha dejado una impronta en los espacios abiertos que la artista crea.

Es el caso de *Pegada*, nos encontramos ante una pieza al tiempo rápida y reflexionada. Una serie de fotografías analógicas, imágenes robadas en viajes, con amigos, con la familia, han sido combinadas entre sí y ampliadas, y se presentan simplemente pegadas a la pared. Las fotos, sin embargo, no buscan contar la vida de la artista. No son narrativas ni autorreferenciales, a pesar de identificarse rápidamente como propias y vividas. Las uniones se crean a un nivel formal y gestual, además de a través de la importante presencia objectual de los pósters: la representación, inmaterial por naturaleza, se convierte aquí en una presencia prácticamente escultural llena de textura, a pesar de su sutileza y simplicidad.

Lo aleatorio no tiene lugar en *Pegada*: entre los cientos de imágenes producidas con una cámara analógica durante viajes, celebraciones y encuentros, Lorea Alfaro selecciona un número limitado, una serie de elementos que planean en torno a ella por razones que relegan el

campo de lo sentimental. La articulación y la combinación se tornan fundamentales para la comprensión de la obra, que ofrece la fuerza simultánea de un gesto simple y un proceso complejo. No obstante, las imágenes no alejan al espectador: el reconocimiento es palpable. La distancia de la narrativa personal y la cercanía de la experiencia común del retrato casero consiguen apelar a las experiencias de quien se coloca frente a ellas.

EN

It is not fortuitous that, during an informal conversation, Lorea Alfaro mentioned that she best expresses herself by doing. Indeed, her work has a major material presence. The conceptual weight that her works give off centers on their personality as objects; their inevitable visual characteristics constitute their reason for being.

Lorea Alfaro dislocates and locates at the same time. In *Garaje* [Garage] and *Sudar* [Sweat], like many other works, pre-existing components with a specific identity are given new functions and made to occupy a different place through their installation and the relation established with place and surface. At the same time, both through and despite this act of removing elements from their normal uses and functions, she creates a context in which less defined elements (boards, abstract forms made of different materials, surfaces painted in bright colors) take on a specific meaning that produces a complex aesthetic effect. These compositions are ambiguous: are they complete in and of themselves, or are they installations to which the viewer adds layer upon layer of meaning?

Despite that uncertainty, there is no doubt that Lorea Alfaro's installations are finished works. They are also clearly process-based, although the remains of the process, which is understood to be long, do not outlive their final formalization. This experimentation with the relation between materials, forms, messages and textures makes its mark on the open spaces that the artist creates.

Pegada [Stuck] is both fast-paced and deliberate. A series of film photographs, images taken quickly during trips with friends and family, are combined and enlarged and then simply stuck to the wall. The photos do not attempt to tell us about the artist's life, though. They are neither narrative nor self-referential, although they are clearly taken from her own experience. They are connected, rather, at the level of form and gesture by the important physical presence of the poster format: immaterial by nature, representation here is almost sculptural and textured, yet subtle and simple.

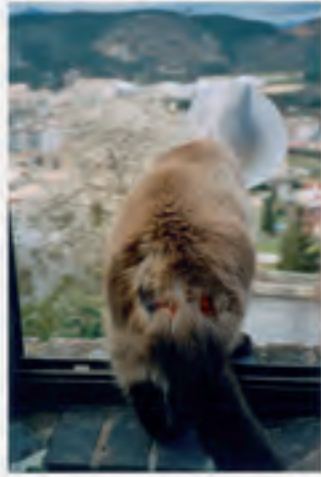
There is nothing random about *Pegada*. Of the hundreds of images taken with an analog camera during trips, celebrations and get-togethers, Lorea Alfaro has selected a limited number, a se-

ries of elements that revolve around her on the basis of criteria not sentimental in nature. Juncture and combination are crucial to understanding this work, which has all the power of a simple gesture and complex process. Nonetheless, the images do not cast out the viewer: identification is palpable. The distance of personal narrative and the proximity of the shared experience of the amateur portrait appeal to the viewers' own experiences.



IMÁGENES | IMAGES

— *Pegada*, 2006
Instalación | Installation
Impresión sobre papel | Print on paper
6 elementos de 90 x 130 cm c/u | 6 elements; of 90 x 130 cm each
Cortesía de la artista | Courtesy of the artist



Txomin Badiola

Bilbao, 1957

— Alberto Sánchez Balmisa

ES

“El cuerpo sin órganos es un hueco; está atravesado por ejes y umbrales, latitudes, longitudes, geodésicas.”¹

Sí, algo del pasado... Un rastro, quizás. Una presencia, tal vez. Una historia... No, mejor muchas. Y en todas ellas, un deseo. Siempre el deseo.

Las obras de Txomin Badiola se componen de alusiones, de fragmentos que (re)construyen, en su contigüidad, en su puesta en relación en el espacio —y en el tiempo—, un drama de enorme complejidad. Su producción es materia bruta, sin devastar, desnudez extrema. Una esencia pura, sin referentes, sin aposento estable. Pura apariencia, por tanto, que se nos antoja, a priori, como inaccesible, inalcanzable. Posiblemente, porque como en todo buen relato, el desenlace —si es que éste alguna vez fue imaginado— siempre será demorado, pospuesto, y por tanto, imposible de alcanzar. Sigamos pues, el nudo de esta historia.

Badiola nos propone vivir, pensar, crear *en y desde* el “pliegue”. Una discontinuidad que no es sino la búsqueda de un espacio propio, quebradizo también él. Un enigma, al fin y al cabo, pero también una tragedia: la del sujeto que habita la deconstrucción. Un trauma perpetuo capaz de quebrar el discurso y la historia, pero también la vida, la representación... Un lugar, siempre precario, donde el individuo sólo puede aspirar a seguir el rastro de cristalizaciones efímeras, fusiones pasajeras.

Ahora bien, ¿cómo inscribir a ese sujeto deseante en el centro de una institución tan connotada como el museo? Esta interrogación se encuentra en la base de *Primer Proforma 2010*, un proyecto desarrollado por Txomin Badiola, Jon Mikel Euba y Sergio Prego a comienzos de 2010 en el MUSAC, con el que los tres artistas se encerraron durante cuarenta días junto a quince participantes desarrollando un ejercicio por día con el objetivo de impugnar las rutinas tradicionalmente asociadas al museo de arte. Un museo que, durante el tiempo que duró esta experiencia, se convirtió en un lugar puramente vivencial en donde la producción creativa quedaba desgajada, por fin, de su carácter de mercancía.

Bajo estas premisas, y si bien las dos creaciones de Badiola incluidas en esta exposición —*Máquina L (El lugar del hijo)* y *Máquina L (Bondage)*— formaron parte del proyecto *Proforma* y parten de una narración común —la historia de Laocoonte— para explorar la posibilidad de establecer correspondencias entre el relato mitológico clásico y las diferentes conductas y experiencias contenidas en el marco de la colectividad, *Máquina L (El lugar del hijo)* hunde sus

raíces en un estadio anterior al proyecto para constituirse como una especie de prototipo de ese escenario primordial o estructura para la negociación que Badiola imagina para la ejercitación de la subjetividad deseante.

Por su parte, en *Máquina L (Bondage)*, la otra de las piezas de Badiola en exposición, los organismos de tres participantes del proyecto son atados por una experta en *bondage* (Itziar Bilbao Urrutia, Madame Tytania) con la intención de emular la efigie del cuadro escultórico helenístico esculpido por Agesandro, Atenodoro y Polidoro de Rodas en el siglo I. En la obra resultante, un triptico en vídeo de pantallas verticales, las imágenes registran los devenires de cada sujeto participante hasta recomponer la escena clásica. La colectividad se convierte, por unos instantes, en una máquina *autopoietica*, una máquina capaz de mutar continuamente su organización para escapar a esa obsesión taxonómica del discurso, oponiéndose, con su alteridad, con su continuo “diferir en la diferencia”, a la gran maquinaria del capitalismo.

¹ Gilles Deleuze and Félix Guattari, *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*, Barcelona, Paidós, 1998, p. 27.

EN

“The body without organ is an egg; it is crisscrossed with axes and thresholds, with latitudes, longitudes and geodesic lines.”¹

Yes, something from the past... A trace, perhaps. A presence, maybe. A story... No, many stories, really. And in all of them, a desire. Always desire.

Txomin Badiola's works are made from allusions, from fragments whose proximity, intentioned relationship in space — and time — (re)construct an astoundingly complex drama. Without devastation, his production is raw material, extreme bareness. A pure essence, with no references, no stable dwelling. Pure appearance that, therefore, comes before us a priori inaccessible, unreachable. Perhaps because here, as in all good stories, the plot — if it was ever imagined — is always delayed, postponed and, hence, impossible to reach. Let's follow, then, the knot of this story.

Badiola proposes that we live, think and create *in and from* the 'fold'. A discontinuity that is simply the search for a space — also brittle — of its own. An enigma, in the end, but also a tragedy, the tragedy of the subject who inhabits deconstruction. An endless trauma capable of fracturing discourse and story, as well as life, representation... A place always precarious where all the individual can aspire to is following the tracks of fleeting crystallizations, passing fusions.

How can this desiring subject be inscribed at the center of an institution as laden as a museum? That question lies at the base of *Primer Proforma 2010*, a project developed by Txomin Badiola, Jon Mikel Euba and Sergio Prego in early 2010. In that project, these three artists and fifteen other participants shut themselves into the museum for forty days; each day, they carried out one exercise geared towards challenging the routines traditionally associated with the art museum. For the duration of this experiment, the museum became a purely experiential place where creative production was finally rifted, bared of its quality as merchandise.

The two creations by Badiola included in this exhibition — *Máquina L (El lugar del hijo)* [Machine L (the place of the son)] and *Máquina L (Bondage)* [Machine L (Bondage)] — formed part of the *Proforma* project; on the basis of the same narration — the story of Laocoon —, they explore the possibility of establishing parallels between that classical mythological story and the different behaviors and experiences that the collectivity entails. Nonetheless, the roots of *Máquina L (El lugar del hijo)* are prior to the project. They are a sort of prototype of that primordial scenario or structure that Badiola imagines for negotiating the acts of the desiring subject.

In *Máquina L (Bondage)*, the other piece by Badiola in this exhibition, the organisms of the three participants in the project are tied up by an expert in *bondage* (Itziar Bilbao Urrutia, Madame Tytania) in order to imitate the image of the first century Hellenist sculpture by Agesander, Athenodoros and Polyborus from Rhodes. The resulting work, a video triptych on vertical screens, shows the images of each subject's efforts to participate in the joint recomposition of the classic scene. At moments, the collective becomes an *autopoietic* machine, that is, a machine capable of endlessly mutating its organization to escape from the taxonomical obsession of discourse. In its otherness, in its ceaseless 'differing in difference,' it opposes the great capitalist machinery.

¹ Gilles Deleuze and Félix Guattari, *Anti-Oedipus: capitalism and schizofrenia*, London, Continuum, 1984 (2004), p. 21.



Antonio Ballester Moreno

Madrid, 1977

— David Armengol

ES

Uno de los lastres que aún afectan a la habitual falta de conexión entre arte contemporáneo y recepción efectiva por parte del público se sitúa en cierto uso excesivo de la metáfora. Y no por que ésta no sea útil y sugerente —que lo es, y más desde un terreno tan flexible como el artístico— sino porque se tiende a abusar de ella. Al consumir arte, frecuentemente hemos de entender que aquello que vemos y reconocemos nos remite a conceptos y discursos mucho más complejos; y esto, ya sea por virtud o por defecto, implica dificultades de interpretación y acceso a las intenciones del artista.

En este sentido, cuando se dice que la obra de Antonio Ballester Moreno supone un retorno a lo simple y a lo básico, estableciendo así un paralelismo con otras producciones de la cultura popular como la artesanía, el folklore o el arte marginal, nos situamos ante un modo de entender la práctica artística que, al igual que dichos referentes, prescinde voluntariamente de la metáfora para ofrecernos, sin más pretensiones, aquello que vemos. Podemos decir por tanto que su pintura de raíz figurativa, expresionista y gestual no insiste en evocar o traducir una idea determinada a un lenguaje plástico, sino que se erige ante nosotros a través de una inusual autonomía propia. Una independencia de contenidos y significados que invita a una aproximación visceral redimida de cualquier prejuicio formal y conceptual para ofrecernos un imaginario instintivo —normalmente animales, plantas o personajes planos— rápidamente reconocible e identificable.

Ahí es donde reside el espíritu revolucionario que define el trabajo de Antonio Ballester Moreno: en el intento de recuperación de una potencialidad libertaria que, quizá por ese abuso del componente metafórico, el arte parece haber perdido. Una posición ideológica marcada por la revisión del pensamiento anarquista y por un amplio abanico de referentes —desde Paul Klee, el Art Brut, el macramé, la cerámica popular, el *outsider art* o la pintura *naïf*, hasta las teorías de autores como Jean Dubuffet, Ted Kaczynski (Unabomber), John Cage, Henry David Thoreau o André Reszler— que, a la práctica, le llevan voluntariamente a prescindir de toda carga intelectual para poder pintar y dibujar con absoluta libertad. Por tanto, un ejercicio de liberación radical que, más allá del carácter *naïf* y colorista de sus composiciones, supone un compromiso político y personal ante el arte y la realidad. Algo fácil de entender, pero a veces difícil de aceptar dentro de los discursos del arte actual. En definitiva, una revolución aparentemente amable e inconformista que, desde la pintura y el dibujo, se revela ante todo aquello establecido y asumido de antemano.

En el CA2M, Ballester Moreno presenta una espectacular instalación pictórica formada por sesenta lienzos de mariposas de colores que ocupan, de arriba abajo, la pared más grande del centro. Una suerte de *horror vacui* de herencia barroca, de gabinete de coleccionista, en el que el artista recupera la obsesión acumulativa propia del taxidermista —en este caso de insectos— para ofrecernos un enorme mural de mariposas disecadas a través de la creación y la recepción pictórica. Un ejercicio repetitivo y frenético que, librado tanto de preocupaciones miméticas como de guiños metafóricos, plantea una aproximación al hecho creativo como rotundo y sencillo gesto de liberación. Algo que, como suele pasar con todo el conjunto de su obra, lo sitúa en los límites difusos entre la metareferencialidad artística y la expresividad *amateur* carente de intención. Una ambigüedad voluntaria que, gratamente, lo equipara con prácticas básicas como la del artesano, el demente o el niño.

EN

The excessive use of metaphor is one of the barriers that contributes to the disconnect between contemporary art and its reception. That is not because metaphor is not useful or suggestive — it is, especially in a realm as flexible as art — but because it is often overused. When we consume art, we are often expected to understand that what we see refers to complex concepts and discourses; whether a virtue or defect, that implies difficulties in interpretation and access to the artist's intentions.

In this sense, Antonio Ballester Moreno's work entails a return to the simple and the basic, establishing a parallel to craft, folk and marginal arts. This implies a way of understanding artistic practice that, like those forms, voluntarily foregoes metaphor to offer, without further pretension, simply what we see. With roots in figurativism, expressionism and gesturalism, his painting does not attempt to evoke or translate a given idea into visual language, but comes before us with an unusual autonomy. An independence at the level of content and meaning that encourages a visceral approach devoid of any formal or conceptual bias, offering instead an instinctive and easily recognizable imaginary, usually of animals, plants and flat characters.

And therein lies the revolutionary spirit that defines the work of Antonio Ballester Moreno: in his attempt to recover that libertarian power that, perhaps due to the excess of metaphor, art seems to have lost. This is an ideological position marked by a reworking of anarchist thinking and a wide range of references, from Paul Klee, Art Brut, macrame, ceramics, outsider art and naïve art, to the theories of authors like Jean Dubuffet, Ted Kaczynski (The Unabomber), John Cage, Henry David Thoreau and André

Reszler. In practice, these references lead Ballester Moreno to voluntarily forego any intellectualism, and paint and draw with absolute freedom. Regardless of the naive and colorful nature of his compositions, his art is a radical exercise in freedom that entails a political and personal commitment to art and reality. This is easy to understand, but sometimes hard to accept in the context of current art discourses. On the basis of painting and drawing, his seemingly kind and non-conformist revolution rebels against all pre-established assumptions.

In CA2M, Ballester Moreno exhibits a spectacular pictorial installation of sixty canvases of butterflies that takes up the largest wall in the center. A sort of baroque *horror vacui* and collector's cabinet where the artist engages the taxidermist's obsession with accumulation — in this case of insects — to offer an enormous mural of dissected butterflies through pictorial creation and reception. A frenetic and repetitive exercise released from mimesis and metaphor that formulates an approach to the creative act as a resounding and simple gesture of liberation. As a result, this piece, like much of his work, is at the vague limits between artistic meta-referentiality and aimless amateur expressiveness, an intentional ambiguity that, pleasingly, allies the artist with the basic practices of the craftsman, the madman and the child.



IMAGEN | IMAGE

— *Mariposas* (boceto | sketch), 2010
Instalación de pintura | Paintings installation
Acrílico sobre lienzo | Acrylic on canvas
10 elementos de 130 x 162 cm c/u y 48 elementos de 81 x 100 cm c/u | 10 elements; of 130 x 162 cm each and 48 elements; of 81 x 100 cm each
Cortesía del artista | Courtesy of the artist

Erick Beltrán

Ciudad de México, 1974

— Willy Kautz

ES

A través de una concepción artística que parte de la investigación, Erick Beltrán elabora aproximaciones analíticas y especulaciones ingeniosas respecto a las relaciones entre lenguaje y conocimiento. En este sentido, su práctica se resume en construcciones de teorías cognitivas respecto a la creación de mundos. A partir de una disposición mental intuitiva y una clara fijación por teoremas científicos, diseña modelos explicativos por medio de diagramaciones gráficas, sistemas de reproductibilidad, dispositivos archivísticos, colecciones de medios gráficos y montaje de modelos topológicos. Estos formatos complejos de disección, ejemplifican teorías y mapas mentales acerca de las relaciones de poder y los símbolos, el desplazamiento de los objetos y su plusvalía, racionalizaciones metafísicas y la verdad, como también patrones de probabilidad aplicados a los flujos sociales e históricos. Las investigaciones de Beltrán encuentran en el campo de la producción estética la posibilidad de crear acercamientos teóricos multidireccionales, a veces cercanos a la historia de la ciencia, en otras más propenso a la filosofía política, la metafísica o el misticismo; combinaciones insólitas entre modelos racionales y objetos de estudio inexplicables o inasibles, en los cuales el rol del artista en tanto investigador sistemático da luz a hipótesis subjetivas difícilmente encasillables. A grandes rasgos, el trabajo de Beltrán emula la historicidad del conocimiento en tanto dinámica correctiva de nuestras descripciones del mundo.

Con el proyecto *Reglas de cálculo circulares* Beltrán propone la distribución de múltiples que se reparten de forma gratuita en el espacio de exposición. Similar a los dispositivos gráficos y de imprenta que caracterizan su trabajo, para esta ocasión produjo diversos ejemplares de reglas de cálculo impresas sobre círculos de cartón. A partir de su colección personal de imágenes de prensa, como son los retratos de personajes políticos, generó diagramas de relaciones con base en el término *iconoclash* de Bruno Latour. Según el teórico, la relación entre las categorías de imágenes —religiosas, científicas y artísticas— se muestran imprecisas cuando las pensamos en relación a las manos del productor o mediador. El dilema se pliega entonces en si la mano es un martillo listo para exponer, denunciar, desencantar o disipar las ilusiones o, por lo contrario, una mano que sostiene y legitima la verdad y la santidad.

El interés del artista, no obstante, radica en que a pesar de la clara distinción entre cada uno de estos imaginarios, orígenes o medios, todos operan como programas gráficos cuyo objetivo es presentar la verdad. Partiendo del aforismo: “la verdad es una imagen pero no

hay imagen para la verdad”, Beltrán crea una teoría que incurre en las tensiones dicotómicas entre formas de validar las imágenes: conservar, reensamblar, proteger o restaurar, en oposición a actos iconoclastas de invalidación de las mismas: borrar, deformar, destruir y desarmar. Desde la perspectiva del artista, *Reglas de cálculo circulares* es una máquina para entender cómo las imágenes nos arrojan a lo inalcanzable y por tanto falso; o bien, a lo posible y por tanto incompleto. Su tabla de comparación entre imágenes que pierden estabilidad al tiempo que estimulan una suerte de experiencia de quiebre opera como una ecuación irresuelta. Con este procedimiento los sentidos de éstas se vuelven borrosos, equívocos, y por eso mismo se dinamizan entre sí y dan cabida a otros nuevos. Desde esta óptica tanto las diagramaciones como los dispositivos reproducibles o de reproducción que propone Beltrán con sus proyectos, son ejemplificaciones de cálculos no especializados, es decir, máquinas que estimulan, explican al tiempo que producen modelos de conocimiento.

EN

On the basis of a conception of art as research, Erick Beltrán ingeniously analyzes and theorizes the relationship between language and knowledge. His practice centers on building cognitive theories of the creation of worlds. On the basis of an intuitive approach and concentration on scientific theorems, he designs explanatory models using graphic diagrams, system of reproduction, archive devices, collections of graphic media and topologic models. These complex formats for scrutiny demonstrate theories and mental maps of power relations and symbols, the movement of objects and their surplus value, metaphysical reasoning and truth, as well as probability patterns applied to social and historical flows. In the field of aesthetic production, Beltrán's research finds the possibility of creating multidirectional theories sometimes akin to the history of science and sometimes to political philosophy, metaphysics or mysticism. These are unlikely blends of rational models and inexplicable or ungraspable objects of study where the artist as systematic researcher reveals subjective hypotheses that are difficult to categorize. Generally speaking, Beltrán's work emulates the history of knowledge as it engages in a corrective dynamic in relation to our descriptions of the world.

In the project *Reglas de cálculo circulares* [Circular Rules of Calculus] Beltrán hands out multiples free of charge in the exhibition space. Like other graphic and printed devices he has used in his work, on this occasion he produced samples of calculation tables printed on circular pieces of cardboard. Using his personal collection of media images such as portraits of famous politicians, he

produced diagrams of relations based on Bruno Latour's term *iconoclash*. According to Latour, categories of images (religious, scientific, artistic) and the relations between them become imprecise when thought in terms of the intervention of the producer or mediator. The question revolves around whether that intervention is a tool for exposing, denouncing, undoing and dissipating illusions, or whether it sustains and legitimizes truth and sanctity.

The artist's interest, though, lies in the fact that despite the clear distinction between each one of these imaginaries, origins or measures, they all act as graphic schemes geared towards presenting the truth. On the basis of the aphorism “truth is an image but there is no image of truth,” Beltrán creates a theory that is affected by the binary tensions between ways of validating images (conservation, re-assembly, protection, restoration) and iconoclastic acts that invalidate them (erasure, deformation, destruction, disassembly). For the artist, *Reglas de cálculo circulares* is a machine for understanding how images deliver us either to the unreachable, and hence false; or to the possible, and hence incomplete. By presenting images that lose stability while provoking a sort of fracturing experience, his comparative table acts as an equation that cannot be resolved. Hence, the meaning of those images becomes vague, ambiguous, setting off a dynamic relationship between them and making way for new images. From this perspective, Beltrán's diagrams as well as his reproducible devices or devices of reproduction exemplify non-specialized calculations, that is, machines that stimulate and explain while also producing models of knowledge.



IMÁGENES | IMAGES

— *Reglas de cálculo circulares*, 2010

Múltiple | Multiple

Impresión Offset b/n sobre cartón | b/w

offset print on cardboard

2 elementos de 26 cm de diámetro cm c/u

| 2 elements; of 26 cm in diameter each

Cortesía del artista y galería Joan Prats,

Barcelona | Courtesy of the artist and Joan

Prats gallery, Barcelona

David Bestué / Marc Vives

David Bestué (Barcelona, 1980); Marc Vives (Barcelona, 1978)

— Marti Manen

ES

David Bestué / Marc Vives trabajan juntos y por separado. Su obra conjunta se alimenta de las visiones y puntos de vista de ambos artistas, mezclándose una poética propia con un sentido del absurdo directo, una voluntad *performática* con la redefinición de los objetos. David Bestué / Marc Vives utilizan la performance, y la idea del tiempo así como su narración, como base desde la que producir una obra de formatos varios, mezclando constantemente referentes propios de la historia del arte contemporáneo, reflexiones filosóficas y, también, elementos de la cotidianidad. El uso de una narratividad directa y sin tapujos propicia que sus obras ofrezcan una conexión empática, dando la posibilidad a un acercamiento a las distintas capas de contenidos que incorporan sus trabajos artísticos.

Al mismo tiempo, la obra de David Bestué / Marc Vives sigue funcionando más allá de un primer momento fulgurante: su base discursiva, su análisis de lo que significa la vida, los cambios y una mirada propia hacia nuestro alrededor, conllevan que sus obras sigan en funcionamiento mucho tiempo después de su explosión. Desde la reflexión sobre el paso del tiempo al valor del arte, sin olvidar la ironía o la precariedad en que todo se sustenta, la producción artística de David Bestué / Marc Vives incorpora elementos de la tradición popular al mismo tiempo que de la llamada "alta cultura" sin necesidad de discernir ni crear niveles de valor. David Bestué / Marc Vives ofrecen otra aproximación a la realidad, facilitando que los objetos dejen de ser lo que eran para convertirse en posibilidades poéticas, ofreciendo otras lecturas a nuestro devenir. Sus trabajos se mueven de lo micro a lo macro, de la acción diminuta y casi invisible en una calle cualquiera hasta el acercamiento múltiple a lo que significa el Universo, sin necesidad de que lo uno y lo otro estén distanciados.

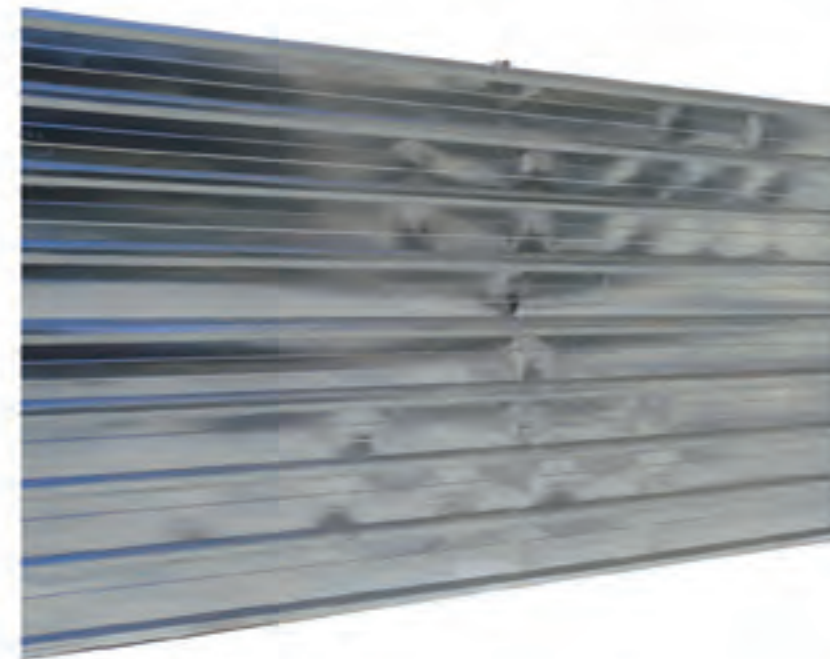
La mezcla y el trabajar indistintamente con varios formatos genera, en la obra de David Bestué / Marc Vives, trasvases interesantes: un escenario teatral se convierte en el lugar ideal para el arte visual, el interior de un apartamento pasa a ser un recorrido tortuoso sobre todo lo que nos envuelve, un contrato puede esconder, en sus términos legales, humor y emociones, y los gestos se convierten en objetos. Revisando los lugares, los barrios y las ciudades, David Bestué / Marc Vives buscan los referentes que no se encuentran en la historia escrita. Los personajes famosos, sean deportistas o televisivos, así como otros individuos, pueden servir como punto de partida para redefinir la función y la estética de los monumentos: la objetualización del gesto (sea este gesto una acción violenta, sin sentido, surrealista y también poética, pero en todo caso fútil) redefine la base de cómo se fijan las imágenes y los objetos que pretenden dar sentido a la identidad de lo local.

EN

David Bestué / Marc Vives work both together and separately. Their joint work partakes of the vision and point of view of each, while combining a unique poetic with a sense of the absurd, and a concern with performance with the redefinition of objects. On the basis of performance and the idea of time as well as its narration, David Bestué / Marc Vives produce work in a variety of formats; they ceaselessly combine references to contemporary art history, philosophical reflections as well as elements taken from daily life. The use of blunt, straightforward narrative fosters an empathetic connection to their work, and an approach to the various layers of content found on their practice.

The work of David Bestué / Marc Vives functions beyond its initial impact: its discursive basis, analysis of the meaning of life and changes, as well as a unique vision of our surroundings mean that their works continue to function well after that initial contact. In a reflection on the passage of time as well as the value of art and the irony and precariousness on which everything is based, David Bestué / Marc Vives's art partakes of popular and so-called 'high culture', without distinguishing or creating levels of value. In the approach to reality posited by David Bestué / Marc Vives, objects cease to be what they were to become poetic possibilities that offer alternative readings of our context and its history. Their works go from the micro to the macro, from a tiny, almost invisible, action on a nameless street to a multiple approach to the meaning of the universe, without putting any distance between the two.

The way that David Bestué / Marc Vives indistinctly work with an array of formats produces interesting transferences: a stage set becomes the ideal place for visual art; the interior of an apartment becomes a torturous journey through everything around us; the legal language of a contract conceals humor and emotion. Gestures become objects. In their exploration of places, neighborhoods and cities, David Bestué / Marc Vives look for references not found in written history. Famous figures, whether athletes or people on television, and others might be the point of departure to redefine the function and aesthetic of monuments: rendering gesture object (that gesture might be violent, nonsensical, surrealist or poetic, but it is always futile) redefines how the images and objects that attempt to endow local identity with meaning are established.



IMÁGENES | IMAGES

— Valla abollada por Iker Casillas (imagen proyectual | project image), 2010

Acción | Action

Valla metálica abollada | Battered metal fence

Dimensiones variables | Variable dimensions

Cortesía del artista y galería Estrany-De la Mota, Barcelona | Courtesy of the artist and Estrany-De la Mota gallery, Barcelona

— Diccionario de lengua española leído por Christian Gálvez (imagen proyectual | project image), 2010

Acción | Action

Lectura de diccionario | Dictionary reading

Dimensiones variables | Variable length

Cortesía del artista y galería Estrany-De la Mota, Barcelona | Courtesy of the artist and Estrany-De la Mota gallery, Barcelona

Rafel G. Bianchi

Olot, 1967

— David Armengol

ES

El trabajo habitual de aquel que, en primera persona, ejerce como narrador de historias, ya sea éste un artista, un escritor o un cineasta —o incluso un actor que interpreta su papel— tiene mucho que ver con ciertos trastornos de desdoblamiento de personalidad, algo cercano también al conocido método que Konstantin Stanislavsky aplicó al teatro a finales del siglo XIX. Es decir, el creador (o el actor) es capaz de convertirse en otro y actuar de acuerdo a sus nuevas emociones con el objetivo deseado y voluntario (ahí la diferencia fundamental en relación a la inconsciencia patológica) de favorecer su interrelación con la audiencia. De este modo, el narrador cuenta con la habilidad de combinar realidad y ficción para construir relatos susceptibles de veracidad e interés para su receptor. Un desdoblamiento, por tanto, que permite una exploración que revierte en lo personal pero a su vez sucede de un modo protegido y/o distanciado.

Dicho distanciamiento o huida hacia terrenos externos para ahondar en la propia finalidad del trabajo artístico, supone la idea fundamental que define la obra de Rafel G. Bianchi. Un contagio de procedimientos y modos de actuación en principio ajenos a su perfil profesional —los del cómic, el taxidermista o el alpinista, por citar sólo algunos— que Bianchi lleva sutilmente a su territorio para profundizar así en su principal preocupación en arte: el análisis exhaustivo de la condición de artista en la actualidad. Algo para él siempre situado entre la necesidad y la absurdidad, entre la relevancia y la inutilidad; o dicho de otro modo, entre la seducción de la épica y la atracción de la parodia.

Sus proyectos, casi siempre de largo recorrido, examinan —ya sea desde el dibujo, la fotografía, la pintura o especialmente la instalación— ciertos binomios definidores de su manera de entender la práctica artística: esfuerzo y resultado, expectativa y frustración, verdad y mentira o éxito y fracaso. Todos ellos juegos de contrarios que generan un alto grado de empatía con el espectador. Una complicidad que le permite extraer de la realidad cotidiana aquellas subhistorias ocultas o encubiertas en los entresijos de lo conocido y aceptado.

La bandera en la cima supone por tanto un extenso y laborioso proceso en el que Bianchi se transforma en un experimentado alpinista capaz de escalar los catorce ochomiles —es decir, las montañas más altas del planeta— a través de un ejercicio pictórico de herencia hiperrealista (aunque totalmente alejado de los postulados de dicho estilo) y en base a las propias rutinas de taller. Una hazaña heroica y absurda al mismo tiempo en la que alpinismo y arte —o mejor dicho,

alpinista y artista— se equiparan para evidenciar el esfuerzo desmedido (casi ilógico) de ambas prácticas. Por un lado, subir una montaña para poner una bandera, claro símbolo de la hazaña y de su supuesta repercusión (tanto personal como nacional); por el otro, representar la montaña a través de la pintura para fracasar una y otra vez. En definitiva, dos momentos de intensidad máxima pero de inmediata frustración, puesto que ambos casos se erigen, pese al idealismo de su empresa, en una conquista imposible. Algo sabido de antemano (al menos desde la segunda montaña) pero que se resiste a ser asumido hasta el acto eufórico y fugaz del éxito, ya sea éste la coronación de la cima o la finalización del cuadro. Una insatisfacción que en ningún caso contempla la renuncia, sino más bien la reivindicación —absurda e incompleta— del intento.

Pese a que el título de la propuesta incida pues en la parte final de la gesta (el momento más solemne, y también más amargo), *La bandera en la cima* se mantiene fiel a la dinámica de trabajo de Bianchi, ya que no centra su atención exclusivamente en la formalización (catorce óleos realizados en el taller a partir de fotografías, producidos diez hasta el momento) sino que exhibe la documentación generada durante todo el proceso de ascensión y descenso. Una aventura trepidante en la que, al igual que pasa con el alpinista —simplemente acompañado de un pequeño equipo en su triunfo (o en su fracaso)— precisa de la crónica heroica de dicho intento para legitimar su inutilidad. En este sentido, la instalación en CA2M combina dibujos de ruta y una secuencia de fotografías en diapositiva que permite conocer el día a día de dicha epopeya.

EN

The work of a first-person storyteller — whether a visual artist, a writer, a filmmaker, or even an actor — is closely bound to certain split personality disorders, as well as the well-known method that Konstantin Stanislavsky applied to theater in the late 19th century. The creator (or actor) turns into someone else and acts according to his new emotions in the interest of willfully and voluntarily — and therein lies the basic difference from the pathological unconscious — furthering his or her connection to the audience. Thus, the narrator can combine reality and fiction to build veracious stories of interest to the receptor. Such splitting facilitates an exploration that, though based on the personal, is protected, and often at a distance, as it unfolds.

This distancing or flight to external terrains in order to further the aims of artistic work is decisive to Rafel G. Bianchi's practice. Contact with procedures and modalities apparently foreign to the work of the artist — those of the comic, the taxidermist or the mountain climber, to name a few — effect a sub-

tle change in Bianchi's position, allowing him to delve into his primary concern as an artist: an exhaustive analysis of the artist today. Something for him situated between necessity and absurdity, between relevance and uselessness or, in other words, between the contradictory allures of the epic and parody.

By means of drawing, photography, painting and mostly installation, his almost always long-term projects examine certain binaries that he considers decisive to art and its practices: effort and outcome, expectation and frustration, truth and lie, success and failure. These sets of terms produce empathy with the viewer, an alliance that allows Bianchi to remove from daily reality the sub-stories hidden in the folds of the known and accepted.

La bandera en la cima [The Flag on the Peak] entails a long and arduous process in which Bianchi becomes an experienced mountain climber capable of climbing the eight-thousanders — that is, the highest mountains on the planet — by means of a pictorial exercise based on the routines of work in the studio and informed by hyper-realism (though Bianchi's vision is wholly removed from the postulates of that style). A feat both heroic and absurd in which mountain climbing and art — or, rather, the mountain climber and the artist — team up to evidence the excessive (almost illogical) effort that both practices entail. On the one hand, climbing a mountain to stake a flag, a clear symbol of the feat performed and its supposed repercussion on both personal and national levels; on the other, attempting to represent the mountain in painting, only to fail time and again. Two extremely intense moments destined to immediate frustration since both, despite their idealism, entail an impossible conquest. Though this is known beforehand (at least after the second mountain), it is not assumed until after the euphoric and fleeting moment of success: the crowning of the peak or the completion of the painting. A dissatisfaction that in no way means giving up, but rather the absurd and incomplete vindication of the attempt.

Though the title of the work refers to the end of the feat (the most solemn, and most bitter, moment), *La bandera en la cima* is true to Bianchi's method: it does not focus on the end product (fourteen oil paintings to be made in his studio on the basis of photographs, ten produced thus far) but rather on the documentation of the ascent and descent. A staggering adventure which, like that of the mountain climber whose triumph (or failure) is shared only by his small team, requires a heroic chronicle to legitimize its uselessness. Hence, the installation at CA2M combines route drawings and a sequence of slides that show the daily experience of the epic.



IMÁGENES | IMAGES

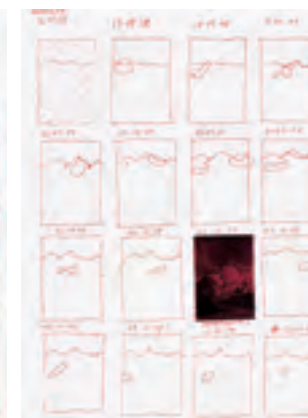
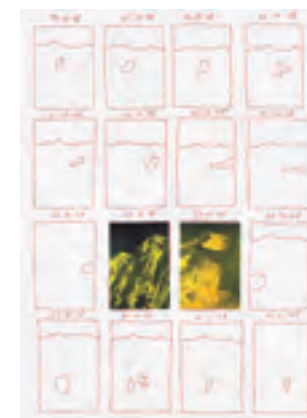
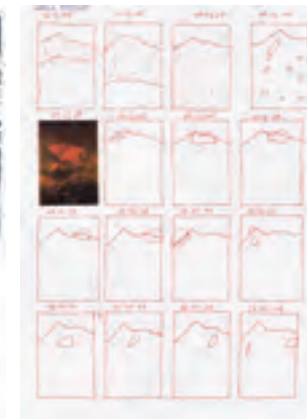
— *La bandera en la cima*, 2007 - 2010

Instalación | Installation

Dibujos, proyección de diapositivas y documentación | Drawings, slide projection and documentation

Dimensiones variables | Variable dimensions
Cortesía del artista y NoguerasBlanchard, Barcelona | Courtesy of the artist and NoguerasBlanchard, Barcelona

Vista de instalación en *Antes que todo*, CA2M, Madrid, 2010 | Installation view at *Before Everything*, CA2M, Madrid, 2010



Carles Congost

Olot, 1970

— Willy Kautz

ES

Con su propuesta artística Carles Congost nos revela una disposición adiestrada sobre los subgéneros culturales. Sus montajes videográficos, instalaciones, series fotográficas, así como también las agrupaciones musicales como *The Congosound*, recurren al cine serie B y fantástico, el cómic y la fotonovela, los programas televisivos, los personajes de la farándula y la escena del eurodisco, figuras comúnmente despreciadas por su supuesta decadencia. No obstante, la forma en que Congost entreteje la visualidad del consumo lo despoja de una identificación complaciente de simple consumidor. Con una actitud *postpop* cargada de humor irreverente, o bien, distanciada irónicamente, emula la plasticidad de estos imaginarios. De forma ambivalente se podría decir que al tiempo que reconoce la potencialidad de sus cualidades visuales, intensidades sensibles, gusto por lo artificial, símbolos, mitos y belleza; el artista también propone una serie de cuestionamientos respecto a la estetización general de la cultura.

Las situaciones inverosímiles que monta a partir de exageraciones que rozan la hiperrealidad y la cultura *camp*, tienden a desvelar campos del deseo, de la frustración, del desencanto y del pesimismo; a veces cargados de erotismo juvenil, de morbosidad e inocencia, en estéticas cuasi-pornográficas. Estas imágenes eróticamente ambiguas conllevan a reflexionar respecto a cómo los mecanismos que coartan el deseo a partir de racionalizaciones correctivas son también propulsores de enmascaramientos. En algunos casos estos deseos nos remiten más bien a la industria del éxito, misma que vale igual para el espectáculo como para el mundo del arte. Más específicamente, algunas propuestas de Congost articulan denuncias respecto al mundo del arte establecido y la arbitrariedad de sus criterios de apreciación y de éxito. Las referencias más corrosivas y estetizadas que usa Congost, una vez inscritas en el contexto del arte, reflejan un mundo protegido por la pretensión de figuras igualmente superfluas, banales y repetitivas.

Bajo estas premisas Congost propone *We Are Tomorrow* [Somos el mañana], proyecto cuya primera edición se presentó en un Project Room de la feria Artissima, Torino, 2006. Para emular un proyecto de artistas emergentes, comisariado, el artista hace uso del formato de video promocional en el que ejecutivos trajeados y de "buena apariencia" ofertan una lista de jóvenes creadores. Con este montaje Congost proponía confrontar los valores de una toma de compromiso social respecto al futuro de las artes, con una maniobra de *marketing* en la cual la juventud es únicamente el pretexto para un lavado de imagen. Para acompañar esta supuesta oferta cultural, ideó un grupo de

artistas jóvenes, personalidades ficticias a partir de notas biográficas y curriculares, en las que citaba a galerías y foros de relevancia para el mundo del arte. Asimismo, cada una de estas jóvenes promesas y sus apuestas diferenciadas entre sí, desde la instalación al *body-art* feminista, pasando por intervenciones escultóricas y el apropiacionismo, se presentaban a partir de la típica jerga de la crítica del arte, como también a través de las figuras románticas del artista y otras más posmodernas y "fashionistas". En resumen, este proyecto consiste en una puesta en escena autocrítica respecto al mercado artístico en el mismo contexto de su legitimación. Las estrategias que usa Congost nos enseñan cómo lo políticamente correcto deviene incorrecto y viceversa. Tal parece ser el campo de maniobra de una propuesta que, al recurrir a las esferas deleznable de la cultura, emulándolas, problematiza su superficialidad. En este punto de quiebre lo artificial se vuelve profundo y genera cuestionamientos sociales que repercuten en lo político, lo moral y lo ético.

EN

Carles Congost's work displays a honed interest in cultural subgenres. His videographic montages, installations, series of photographs, as well as musical projects like *The Congosound* partake of B movies and the fantastic, comics and photonovels, television shows, and the *eurodisco* scene, all of them, figures often held in disdain as decadent. The way that Congost interweaves the visuality of consumerism, though, impedes complacent identification. With a post-Pop attitude rich in irreverent humor and ironic distance, he emulates the flexibility of these imaginaries. Indeed, the artist, ambivalent, recognizes the power of that imaginary's visual qualities (intensity, inclination for the artificial, symbols, myths and beauty), while also questioning the general aesthetization of culture.

Sometimes charged with youthful eroticism, morbid fascination and quasi-pornographic aesthetics, the unlikely situations that he constructs on the basis of almost hyper-realistic and campy exaggeration tend to reveal fields of desire, frustration, disillusion and pessimism. These erotically ambiguous images incite reflection on how the mechanisms that restrict desire on the basis of corrective reasoning also serve to engine mask. Sometimes these desires refer to the success industry, which is as operative in show business as in the art world. More specifically, some of Congost's formulations level a protest against the art world and its arbitrary criteria for appreciation and success. The most biting and aestheticized art-world reference of which Congost makes use reflect a world protected by the pretensions of figures superfluous, banal and repetitive.

In keeping with these concerns, Congost's project *We Are Tomorrow*

was first presented in the Project Room of the Artissima art fair, Turin, 2006. Imitating a curated project featuring emerging artists, Congost makes use of the promotional-video format in a work where 'respectable-looking' executives in suits sell a group of young creators. Here, Congost confronts the values of social commitment to the future of the arts with a marketing maneuver in which youth is just the pretext for a makeover. For this supposed cultural proposal, he conceived of a group of artists, fictional characters with their attendant biographical notes and curricula vitae that cite important galleries and art forums. Each one of these invented promising young artists produces a different sort of work, from installation to feminist body-art, by way of sculpture and appropriationism. They are presented using the typical jargon of art criticism, as well as references to the romantic figure of the artist and other, more postmodern and 'fashionist' figures. This project's staging entails a self-criticism of the art market in the very context of its legitimation. Congost's strategies show us how the politically correct becomes incorrect, and vice versa; by referring to and emulating insignificant spheres of culture, this work problematizes their superficiality. At this breaking point, the artificial becomes profound, formulating a series of questions with political, moral and ethical repercussions.

June Crespo

Pamplona, 1982

— Haizea Barcenilla

ES

Si comenzáramos este texto mencionando la reproducibilidad tecnológica como hilo conductor de los intereses de June Crespo, quien leyerá podría sentirse inclinado a pensar que el trabajo de la artista gira en torno a la fotocopia, lo bidimensional o el objeto realizado de manera serial. Y sin duda esto provocaría una visión muy reducida de los principios que activan la obra, puesto que lo físico y presencial, lo manual y lo articulado de manera sencilla tienen una posición fundamental en ella.

Existe un cruce entre lo escultórico y lo gráfico en los trabajos de June Crespo. Es cierto que la experimentación sobre la forma de representar la realidad, de capturarla, es inherente a su investigación. No obstante, la subversión de las formas típicas de observar no se simplifica, en su caso, a un mero duplicado: el juego con las posibilidades que la reproducibilidad ofrece es analizado con amplitud. Para ello, la artista prescinde de grandes alegatos, de efectos espectaculares o de tecnologías extraordinarias: es a través de gestos sencillos que sorprenden por su rotundidad, con una cierta poética, como las imágenes y los objetos surgen.

En *Escanografías*, por ejemplo, la tecnología del escáner como elemento de reproducción no se contrataca con métodos informáticos de alteración de la imagen. Los objetos, colocados directamente sobre la superficie de la máquina, se dibujan sobre fondos luminosos u oscuros, completamente ilocalizables. Como si se tratara de una radiografía en la que el objeto es atravesado por la luz para analizar su interior, las *Escanografías* de June Crespo simplemente exponen al escáner destapado, podríamos decir que desnudo, papeles doblados y objetos combinados en insólitas relaciones.

Los objetos que se presentan al juicio escaneador no son en absoluto aleatorios. Existe en ellos a veces una decisión irónica, de humor sutil, otras un interés de relación formal, lleno de elegancia. Así, un diamante no es sólo una bola de cristal con ciertos significados de posición social; es al mismo tiempo un elemento transparente y reflector que, debido a la incidencia de la luz, ofrece reflejos que impiden ver su verdadero ser vacío. Actúa de igual manera que las máscaras que los objetos recrean en la imagen: muestra simultáneamente el interior y el exterior, lo que es y lo que puede reflejarse.

Diamantes, peinados, flores, máscaras, todos ellos intervenidos con otros elementos, copiados y repetidos, alterados y re-representados, hacen alusión, lejana pero concisa, al mundo de la imaginería femenina; parece que intentaran apelar a lo escondido tras los símbolos.

Lo mismo ocurre con los pliegues en papeles, materiales industria-

les, plásticos o cualquier otro elemento. Cuando decide doblar algo, la artista privilegia algunas de sus caras dejando otras solamente insinuadas. Al mismo tiempo, transforma los componentes a través de nuevas líneas de expresión, como si de un rostro se tratara; mediante nuevos puntos de vista, a modo de articulaciones casi físicas que activan un espacio que funciona como gozne y lugar de movimiento.

Se crean de esta manera efigies inefables, en las que lo que podría ser una imaginería *kitsch* se convierte en algo completamente diferente: sobrio, claro y complejo, directo y evasivo. Con una personalidad singular, que atrae aunque cueste definir, la precisión de las piezas de June Crespo ocupa un lugar mucho mayor que el espacio que habita.

EN

If I began this text speaking of mechanical reproduction as a recurring theme in June Crespo's work, the reader might be inclined to think that it revolves around the photocopy, the two dimensional or the object produced in series. That would create a very limited vision of the principles that her work engages; in her art, the physical and experiential, the manual and the simply articulated play a crucial role.

In June Crespo's art the sculptural and the graphic intersect. Experimentation in the way of representing and grasping reality is inherent to her research. Nonetheless, her subversion of commonplace ways of seeing does not, in her work, entail reduction to mere duplication; she deeply explores the wide range of possibilities offered by mechanical reproduction. To that end, Crespo foregoes grand statements, spectacular effects and extraordinary technologies, making use, instead, of simple yet startlingly powerful gestures which, like her images and objects, emerge with a certain poetic.

In *Escanografías* [Scanographies], for instance, scanning technology as a device for reproduction does not contradict computer image-altering techniques. Placed directly on the surface of the scanner, the objects appear against backgrounds that, whether dark or light, are impossible to locate. As if an x-ray where light is sent through an object in order to analyze its interior, June Crespo's *Escanografías* simply expose to the uncovered — indeed nude — scanner folded papers and objects combined in unlikely ways.

The objects that appear before the scanner are by no means random. In some cases, they are chosen out of irony or subtle humor, in others out of a highly elegant formal sensibility. So a diamond is not only a crystal ball with a certain social meaning; it is also a transparent and reflecting element which, due to the workings of light, glimmers such that its true emptiness cannot be seen. The diamond operates like the masks that

the objects recreate in the image, showing both the interior and the exterior, what actually is and what can be reflected.

Diamonds, hairstyles, flowers and masks intervened by other elements, copied and repeated, altered and re-represented. All these items make distant but precise reference to the feminine imaginary. They seem to attempt to appeal to what is hidden behind the symbols.

The same holds true of the folds she makes in paper, industrial materials, plastics and so forth. When Crespo decides to fold something, she privileges certain sides of it, while just insinuating others. At the same time, she transforms these components with new lines of expression, just as a face is transformed. Through new points of view, almost physical joints activate a space that serves as hinge and field for movement.

Thus, ineffable images are created, where what might be a kitsch imaginary becomes something else entirely, something somber, clear and complex, direct and evasive. With a singular personality, one both alluring and hard to define, the space occupied by June Crespo's precise works is much greater than the physical area they inhabit.



IMÁGENES | IMAGES

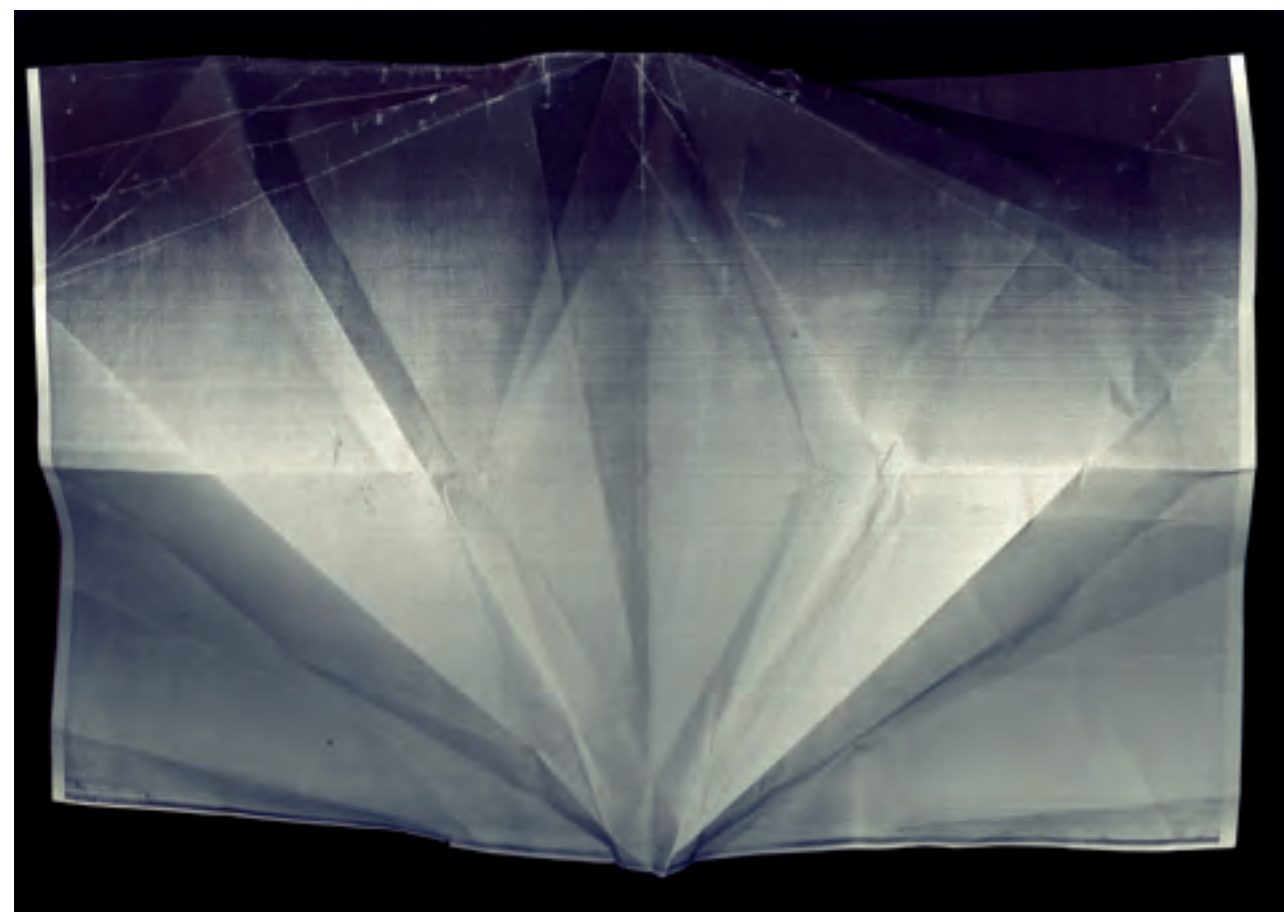
— *Plegadas*, 2010

Instalación | Installation

Ampliación fotográfica, plástico, spray, tela y ollaos metálicos | Photography, plastic, spray, fabric and metallic rivets

2 elementos de 100 x 70 cm c/u | 2 elements; of 100 x 70 cm each

Cortesía de la artista | Courtesy of the artist



IMÁGENES | IMAGES
— *Escanografías*, 2010
Fotografía | Photography
Impresión Lambda y ollaos metálicos | Lambda Print and metallic rivets
3 elementos de 100 x 70 cm c/u | 3 elements; of 100 x 70 cm each
Cortesía de la artista | Courtesy of the artist

Discoteca Flaming Star

Cristina Gómez Barrio (Madrid, 1973); Wolfgang Mayer (Kempten, 1967)

— Miren Jaio

■ ES ■

Plantearse la idea de comunidad desde el arte pasa por “aceptar la alienación como rasgo constitutivo”¹ de aquella. Una vez asumida esta condición de partida, ciertos términos como colaboración o intercambio dejan de ser meros instrumentos metodológicos para pasar a definir una posición ideológica del arte como forma de estar en el mundo, de experimentar la alteridad y de encuentro con el otro. Discoteca Flaming Star abren sus procesos de trabajo a los artistas de ámbitos variopintos que se prestan a colaborar, a otros artistas que ya no están, al público que acude y al que pasaba por allí. Desde la certeza de que ninguno encontrará aquello que estaba buscando, a todos se les invita a tomar parte de experiencias tan alejadas como íntimamente cercanas a los lugares en los que se desarrollan, sean éstos un museo británico, la plaza de un pueblo cacereño o un bar neoyorquino.

Frente a la tentación de actuar de manera eficiente y adecuada —elegir la imagen buena y descartar lo que sobra—, el grupo de artistas opta por incluirlo todo; todas las filias, los homenajes, las citas, las tomas. Nada queda fuera: las canciones populares de crítica social conservadas a través de la transmisión oral y las exitosas y luminosas canciones del pop reciente de difusión y consumo masivos; las frases anónimas escuchadas en alguna parte y los textos subrayados con cuidado en los libros de los escritores admirados; las poses estudiadas de los cuerpos en las puestas en escena del rock o el cabaret y el contoneo vibrante de las bailarinas de la danza del vientre; las ficciones alucinatorias y remotas de la literatura fantástica y la sequedad de los acontecimientos históricos, a menudo tan alucinatorios y remotos como aquellas. Esta amalgama obliga a redefinir las categorías binarias más allá de los lugares comunes que determinan qué entra dentro lo exótico y qué dentro de lo común, de lo banal y lo profundo, lo formal y lo orgánico, lo culto y lo popular, lo político y lo estético, etc.

Las performances del grupo (en tanto que acciones, todas las diferentes formalizaciones de su obra, sean objetos, situaciones, dibujos, instalaciones o videos, pertenecen a ese género) están compuestas por trozos y retales de referentes anacrónicos unos en relación a los otros. Todos ellos se perciben como una simultaneidad de tiempos, voces y paisajes confusos y difíciles de leer. De ahí parece derivarse una estructura que parece frágil sin ser tal: la estructura orgánica de estos “collage asincrónicos” es férrea. Como en la canción o el poema, donde los elementos melódicos, texturales y tímbricos se someten al ritmo, este último ordena y conjura en la memoria imágenes de otros espacios y otros tiempos. La memoria es también el lugar del que procede el ma-

terial con el que están hechas las performances, todos los referentes, fragmentarios e inconexos, que allí se condensan.

La serie *Alfombras* está también recorrida por la idea de acción. Estas alfombras viejas, abandonadas o encontradas de las que, una vez pintadas, emergen textos enigmáticos y con sentidos perdidos (“Mobiliario sin memoria”, “El mundo será traicionado”, “Y el último vestigio que destruye la memoria”) remiten a los movimientos y a las posturas de los cuerpos en acciones como escribir, dibujar, leer, caminar, saltar o pararse. Recuerdan a los restos de la escenografía de una actuación que ha sucedido o está a punto de hacerlo. Sin embargo, el tiempo que activa no pertenece ni al registro del pasado ni a la promesa de lo por venir. Mientras se mueve alrededor de ellas, se gira para leerlas, decide no pisarlas y las bordea, o decide hacerlo y notar la sensación de blandura bajo los pies, el espectador que pasa se ve obligado a experimentarse como sujeto abierto al encuentro con el otro.

¹ Gregg Bordowitz en conversación con Amy Sillman: Amy Sillman & Gregg Bordowitz, *Between Artists*, New York, ART Press, 2007.

■ EN ■

Formulating the idea of community on the basis of art entails “accepting alienation as a constitutive trait”¹ thereof. Once that has been accepted, terms like collaboration and exchange cease to be mere methodological instruments to become an ideological position by which art is a way of being in the world, a way of experiencing otherness and encounter with the other. Discoteca Flaming Star opens up work process to interested artists from an array of fields, to artists who are no longer around, to the participating public as well as chance passersby. On the basis of the certainty that no one will find what he or she was looking for, everyone is invited to take part in experiences as distant as they are intimately bound to the places where they take place, whether is a British museum, the plaza of a town in Caceres or a New York bar.

Despite the temptation to act in an efficient and proper manner — to choose the good image and do away with the rest —, this group of artists decides to include everything: all affinities, tributes, quotes, shots. Nothing is left out: traditional songs that voice social criticism and have been passed on orally as well as successful Pop music hits; anonymous phrases heard somewhere as well as texts carefully underlined in books by famous writers; the studied poses of bodies in rock shows or cabarets as well as the wiggles of belly dancers; delirious and remote stories of fantastic literature as well as dry accounts of — often equally delirious and remote — historical events.

This mix necessarily entails redefining binary categories beyond the commonplaces that determine what is exotic and what is familiar, what is banal and what is deep, formal and organic, cultivated and popular, political and aesthetic, etc.

The group’s performances (and insofar as they are actions, all their varied formalizations — objects, situations, drawings, installations or videos — are part of that genre) are composed of interrelated bits and pieces of dated references. Together, they are perceived simultaneously as a hard-to-read jumble of times, voices and landscapes. This gives rise to a structure that seems fragile, but is not: the organic structure of these ‘asynchronous collages’ is ironclad. As in a song or poem, the melodic, textural and timbric elements are subject to rhythm which orders them and recalls images of other spaces and times. Memory is also the source of the material from which these performances are made, the place where fragmented and disconnected references gather.

The *Alfombras* [Rugs] series is also marked by the idea of action. Once painted, these old, abandoned or found rugs give rise to enigmatic texts with lost meanings (“Mobiliario sin memoria” [Furniture with no memory], “El mundo será traicionado” [The world will be betrayed], “Y el último vestigio que destruye la memoria” [And the last vestige that destroys memory]) that evoke the movements and positions of bodies engaged in acts like writing, drawing, reading, walking, jumping or standing. They recall the remains of a set of a performance that has already happened or is about to happen. Nonetheless, the time that they evoke is neither a register of the past nor a promise for the future. While walking amidst these rugs, turning around to read them, deciding not to walk on them and dodging them, or deciding to walk on them and noting the softness underfoot, the viewer necessarily experiences himself or herself as a subject open to encountering the other.

¹ Gregg Bordowitz in conversation with Amy Sillman: Amy Sillman & Gregg Bordowitz, *Between Artists*, New York, ART Press, 2007.



■ IMÁGENES | IMAGES ■
— *Y el último vestigio que destruye la memoria*, 2008
Objeto intervenido | Altered object
Acrílico sobre alfombra | Acrylic on rug
156 x 91 cm
Colección CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, Comunidad de Madrid | CA2M Centro de Arte Dos de Mayo collection, Region of Madrid

— *El mundo será traicionado*, 2008
Objeto intervenido | Altered object
Acrílico sobre alfombra | Acrylic on rug
156 x 91 cm
Colección CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, Comunidad de Madrid | CA2M Centro de Arte Dos de Mayo collection, Region of Madrid
— *Mobiliario sin memoria*, 2008
Objeto intervenido | Altered object

Acrílico sobre alfombra | Acrylic on rug
80 x 147 cm
Colección CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, Comunidad de Madrid | CA2M Centro de Arte Dos de Mayo collection, Region of Madrid

Patricia Esquivias

Caracas, 1979

— *Manuela Moscoso*

ES

La narrativa es una herramienta fundamental que nos permite, por un lado, examinar la forma en que interpretamos “la historia del mundo” y por otro, revisar las estructuras que subyacen en la producción de sentido. Una de las características que definen la narrativa es que necesariamente es el producto de una perspectiva particular. En un tiempo en el que innumerables acontecimientos se nos ofrecen simultáneamente, es necesario suponer que toda pretensión de ofrecer un único punto de vista de los hechos está abocada al fracaso. Patricia Esquivias utiliza la narrativa para describir situaciones y acontecimientos. Mediante la práctica del *storytelling* la artista construye sentido en el acto y el tiempo de la acción de narrar. Esquivias se sitúa allí donde la versión oficial de los hechos ha erigido su verdad histórica y, desde lo personal, levanta una verdad individual que desestabiliza los mecanismos de construcción de significado. La artista teje relaciones y configura un lugar conceptual para la posibilidad de una narración colectiva. Esquivias parte de conocimientos históricos y populares aparentemente inconexos, investiga y configura sofisticadas historias que pretenden reflexionar sobre la modernidad española, la identidad política, la actualidad y la vida cotidiana. Mediante un ejercicio de traducción de lo personal a lo general de conceptos clave en el pensamiento humano, como las nociones de “Historia” y “Verdad”, establece hipótesis, de tono autoral, del mundo en que vivimos.

Esquivias utiliza, casi exclusivamente, el vídeo para formalizar sus propuestas. En trabajos como *Reads Like The Paper* [Es como leer el periódico] realiza clips hechos con imágenes coleccionadas e historias extraídas de reflexiones y hallazgos cotidianos. El resultado es un número de videos cortos agrupados en relación al año de realización. En estos trabajos, a modo de mini dosis, la artista reflexiona sobre situaciones o acontecimientos de la realidad que ella considera, aún en su aparente nimiedad, relevantes para la “historia de lo colectivo”. En cuanto a su otro grupo de videos, la serie *Folklore*, Esquivias investiga durante meses, prepara un guión a modo de itinerario guía, se provee de imágenes y clips de videos, siendo Internet la mayor fuente de la que retira todo material. La acción de contar la historia acontece en frente del lugar de trabajo, con el ordenador como pequeño teatrillo para las imágenes y acciones que se despliegan en y sobre su pantalla, al ritmo de la voz de la artista. En este trabajo Esquivias nos plantea una reflexión muy particular sobre la construcción de la identidad española en el siglo xx. El reverso de este vídeo sugiere también una duda, ¿la narración se da cuando se impone un patrón a la realidad, o es la vida ya, en sí, un patrón en forma narrativa?

En esta misma línea de trabajo se inscribe el vídeo *The Future was When?* [El futuro fue ¿cuándo?] que forma parte de la exposición. Este proyecto surge de una obsesión personal por documentar la desaparición de los azulejos y los antiguos revestimientos del Metro de Madrid, que han sido ya reemplazados por chapas metálicas unicolor. Esquivias construye una historia que hila estos acontecimientos con la actividad de Susan Brown, artista neoyorquina que ha dedicado su vida a restaurar, inicialmente por iniciativa propia y ahora contratada por el Metro de Nueva York, los mosaicos del subterráneo de la ciudad, en un juego de casualidades y coincidencias que se entretujan en torno a las biografías de ambas. Este trabajo analiza los efectos de la modernización en dos lugares distintos del mundo. ¿Cómo nos proyectamos en el futuro? y ¿qué entendemos por ir a mejor? son algunas de las preguntas que nos plantea Esquivias en este trabajo. También se cuenta en la exposición con la pieza *A partir de mañana todo*.

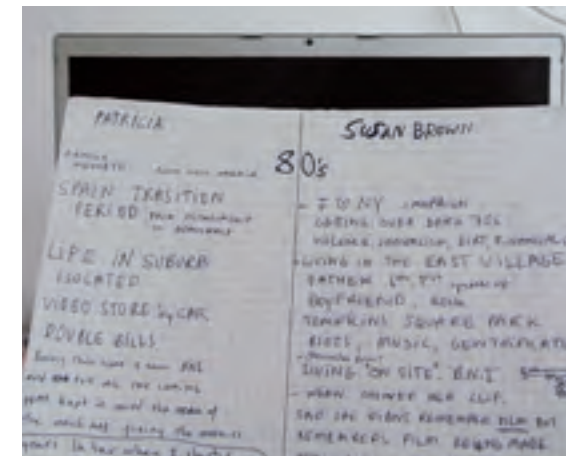
EN

Narrative is a key tool that allows us both to examine the way that we interpret ‘the history of the world’ and to review the structures that underlie the production of meaning. One defining characteristic of narrative is that it is necessarily produced from a specific perspective. At a time when countless events are presented to us simultaneously, any attempt to offer a single point of view is doomed to failure. Patricia Esquivias uses narrative to describe situations and events. Through the practice of storytelling, she builds meaning in the very act and time of narrating. Esquivias places herself where the official version of events has established its historical truth and, on the basis of the personal, puts forth an individual truth that destabilizes the mechanisms by which meaning is constructed. The artist weaves connections and gives shape to a conceptual place where a collective narrative is possible. On the basis of seemingly disconnected historical and popular events, she investigates and configures sophisticated stories that attempt to reflect on Spanish modernity, political identity, current events and daily life. By translating crucial human notions such as ‘History’ and ‘Truth’ from the personal to the general, she establishes a hypothesis authorial in tone about the world in which we live.

Esquivias uses video almost exclusively to formalize her proposals. In works like *Reads Like The Paper* she makes video clips from collected images and stories taken from reflections and daily discoveries. The result is a number of short videos grouped together by the year they were made. In these minute works, the artist reflects on real situations and events that she considers, even in their apparent triviality, relevant to ‘the history of the

collective.’ For the series of videos entitled *Folklore*, Esquivias investigated for months, prepared a script as a sort of itinerary-guide and made use of images and video clips mostly taken from the Internet. The act of telling the story takes place in front of her workplace, where the computer serves as a small theater for the images and actions displayed on and around the screen to the pace of the artist’s voice. In this work, Esquivias formulates a very specific reflection on the construction of Spanish identity in the 20th century. The inverse of this video also gives rise to a question: does narration take place when a certain pattern is imposed on reality, or does life itself have a narrative form?

A part of this exhibition, the video *The Future was When?* deals with similar concerns. This project is born from a personal obsession with documenting the disappearance of tiles and old decorations from the Madrid subway system as they have been replaced by single color sheets of metal. Esquivias constructs a story that connects this process to the work of Susan Brown, a New York based artist who, initially at her own initiative and eventually for the New York Subway system, has spent her life restoring tiles in the New York subway. The resulting piece entails an interplay of coincidences that interweaves the lives of both women while analyzing the effects of modernization in two different places. The questions that Esquivias formulates in this work include how we project ourselves onto the future and what we mean by improvement? The exhibition also includes the work *A partir de mañana todo* [From tomorrow on everything].



IMÁGENES | IMAGES

— *The Future Was When?*, 2009
Vídeo monocanal | Single-channel video
DVD (color y sonido) | DVD (color and sound)
20'00"
Cortesía de la artista y galería Murray Guy,
Nueva York | Courtesy of the artist and
Murray Guy gallery, Nueva York



IMÁGENES | IMAGES
 — *A partir de mañana toda*, 2007
 Instalación | Installation
 Acrílico sobre cristal | Acrylic on glass
 Dimensiones variables | Variable dimensions
 40 x 60 cm
 Cortesía de la artista | Courtesy of the artist

Vista de la exposición en Maisterravalbuena Galería, Madrid, mayo - junio 2007 |



IMÁGENES | IMAGES
 — *Folklore II*, 2008
 Vídeo monocal | Single-channel video
 DVD (color y sonido) | DVD (color and sound)
 20'18"
 Cortesía de la artista y galería Murray Guy,
 Nueva York | Courtesy of the artist and
 Murray Guy gallery, Nueva York

Jon Mikel Euba

Bilbao, 1967

— Miren Jaio

ES

{ESTRUCTURA}

Notas para una dirección – Modelo para un almacenamiento es una instalación que se presentó en el *Primer Proforma 2010* en el MUSAC de León como uno de los desarrollos generados a partir de *Re:horse*.

Re:horse es una performance que desde 2006 se ha realizado en siete ocasiones, y cuyo punto de arranque son varias imágenes coleccionadas por el artista entre 2002 y 2005 pertenecientes a tres performances: *Vexations* (1963), de John Cage, *The Velvet Underground & Nico* (1966), una película de Warhol, y *Titus Ifigenia* (1969), de Joseph Beuys.

Re:horse está compuesta por una serie de elementos: tres pantallas con proyecciones; una cuarta pantalla, creada por una cuadrícula que enmarca a un caballo blanco y a la persona que lo sujeta; dos personas con dos cámaras dirigidas a la cuadrícula; una película de Andy Warhol; un público; varios fotógrafos; la disposición espacial de los elementos anteriores. Todos ellos están presentes a lo largo de los sesenta y cuatro minutos que dura *The Velvet Underground & Nico*, que recoge un ensayo del grupo en la Factory y se proyecta sobre una de las pantallas. Los movimientos de cámara de Warhol y sus variaciones sirven como partitura a los dos cámaras, que los reproducen sobre el *tableau vivant* del caballo y su cuidador. Las imágenes resultantes se proyectan sobre las otras dos pantallas.

A partir de *Re:horse* y del material documental que ha ido generando (fotografías de la performance, imágenes y esquemas con anotaciones para los cámaras de futuros *Re:horse*, descripciones in situ de un grupo de críticos y comisarios, transcripciones de entrevistas a espectadores) se han desarrollado distintas formalizaciones y modelos de trabajo: el taller *Re:escribir Re:horse* (Sala Rekalde, Bilbao, 2009), la *performance Transcoding Re:horse* [Transcodificando Re:horse] (Museo Van Abbe, Eindhoven, 2010), la *performance Lecture on Re:horse* [Conferencia sobre Re:horse] (De Appel, Ámsterdam, 2008; Project Arts Centre, Dublín, 2009; Valparaíso, 2010), la instalación-partitura *Notas para la persona cámara en Re:horse* y *Notas para una dirección – Modelo para un almacenamiento*. Esta última es una estructura modular que presenta un archivo compuesto por treinta paneles en los que se organiza una selección de documentos gráficos sobre *Re:horse*. Las nuevas representaciones-variaciones de la performance que genera el archivo permiten rastrear tanto la historia de los distintos *Re:horse* como la estructura general de aquella.

{COMENTARIO}

Las dos formas estéticas que mejor reflejan la temporalidad como

problema, la performance y la imagen en movimiento, están en el centro del trabajo del artista desde finales de los noventa. La particularidad temporal de toda performance reside en que, una vez transcurrida, sólo quedan de ella evidencias en forma de registro documental (fotográfico, videográfico, etc.) y de relatos subjetivos y parciales del público. *Re:horse* y sus desarrollos posteriores tratan sobre cómo dar cuenta de la complejidad de una performance cuando los dispositivos de registro, además de generar documentos, constituyen el elemento estructural de la acción (los cámaras y los fotógrafos son los sujetos actuantes de *Re:horse*).

Como en trabajos anteriores (*Negros*, *K.Y.D.*), en *Re:horse* y sus desarrollos, una acumulación de referentes se somete a un aparato estructural y conceptual férreo que apunta a: la edición como forma de trabajar con el exceso y el desorden que generan las imágenes; la tensión entre estructura (no sujeta al devenir) e historia (sujeta al devenir) que resulta de la diferencia y de la igualdad en la repetición de la performance; la multiplicidad y la simultaneidad (de los diferentes planos espacio-temporales, de las subjetividades que están, de las subjetividades que hacen y de las subjetividades que miran) que subrayan la insuficiencia y la alteridad de la recepción estética y el potencial para provocar una experiencia que se deriva de estas últimas.

EN

{STRUCTURE}

An installation generated on the basis of *Re:horse*, *Notas para una dirección – Modelo para un almacenamiento* [Notes for a Direction - Model for a Storage System] was presented at the *Primer Proforma 2010* at the MUSAC in León.

Since 2006, the piece *Re:horse* has been performed seven times. The work's points of departure are images from three performances which the artist collected from 2002 and 2005: *Vexations* (1963) by John Cage, *The Velvet Underground & Nico* (1966), a film by Warhol and *Titus Ifigenia* (1969) by Joseph Beuys.

Re:horse consists of a series of elements: three screens with projections; a fourth screen created by a grid that frames a white horse and the person who is tying it up; two persons with two cameras aimed at the grid; a film by Andy Warhol; an audience; several photographers, and the spatial layout of these elements. All of them are present throughout the sixty-four-minute film *The Velvet Underground & Nico* that shows a rehearsal of that band at the Factory and is projected on one of the screens. The variations of Warhol's camera movements are the score for the two cameras, which reproduce them on the *tableau vivant* of the horse and its groom. The resulting images are projected onto the other two screens.

Re:horse and the resulting documentary material (photographs of the performance, images and designs

with camera notes for future versions of *Re:horse*, in situ descriptions by a group of critics and curators, transcriptions of interviews with viewers) has been the basis for a number of different formalization and working models: the workshop *Re:escribir Re:horse* [Re:writing Re:horse] (Sala Rekalde, Bilbao, 2009), the performance *Transcoding Re:horse* (Museo Van Abbe, Eindhoven, 2010), the performance *Lecture on Re:horse* (De Appel, Amsterdam, 2008; Project Arts Centre, Dublin, 2009; Valparaíso, 2010), the installation-score *Notas para la persona cámara en Re:horse* [Notes for the Camera Person] and *Notas para una dirección – Modelo para un almacenamiento* [Notes for a Direction - Model for a Storage System]. This last one is a modular structure that presents an archive in the form of thirty panels on which a selection of graphic documents on *Re:horse* is organized. The new representations-variations of the performance that the archive generates make it possible to trace the history of the various versions of *Re:horse* as well as its overall structure.

{COMMENTARY}

The two aesthetic forms that best reflect time as problem are performance and moving image; they have been at the heart of this artist's practice since the late 90s. The temporal particularity of all performance lies in the fact that, once it has taken place, all that remains is documentary evidence of the performance (photographs, video, etc.) and the audience's partial and subjective accounts. *Re:horse* and its later extensions deal with how to evidence the complexity of a performance when the recording devices themselves not only generate documents but also constitute the structural component of the action (the cameras and the photographers are the active subjects in *Re:horse*).

As in previous works (*Negros* [Blacks], *K.Y.D.*), *Re:horse* and its developments, a collection of referents are subject to a unyielding structural and conceptual apparatus geared towards: editing as a way of handling the excess and disorder that the images generate; the tension between structure (not subject to change over time) and history (subject to change over time) born from the difference and the sameness that the repetition of the performance entails; the multiplicity and simultaneity (of the different space-time planes, of the subjectivities present, of the subjectivities that take part in the action and of the subjectivities that witness it) that underlie the insufficiency and otherness of aesthetic reception, and the power to provoke an experience that leads to those terms.

Esther Ferrer

Donostia-San Sebastián, 1937

— Ellen Blumenstein

tiempo no los ha presentado en público, hasta que hace muy poco comenzaron a solicitárselos.

ES

La artista Esther Ferrer es conocida sobre todo por las performances que ha venido realizando desde mediados de los años sesenta, frecuentemente en asociación con el grupo ZAJ (disuelto en 1996). Dentro de su praxis performativa investiga preferentemente las nociones de tiempo y de silencio y sus percepciones. A menudo aviva la conciencia del público hacia el “aquí y ahora” invitándole a compartir con ella un espacio concreto y una determinada porción de tiempo mientras duran sus actuaciones.

Aunque centrada en especial en la performance, Ferrer trabaja también dentro de los géneros de la escultura, la instalación y la fotografía. Uno de sus intereses recurrentes en estos campos es el de la investigación visual de sistemas matemáticos, como los números primos o las permutaciones, entre otros. Emplea teoremas procedentes de las ciencias naturales que una vez transformados en imágenes o estructuras comprensibles cuestionan el sistema de representación de la realidad.

La serie *Juguets educatius* (*Détournement de la pornographie au service de l'art*) [*Juguets educatius* (*Détournement de la pornografía al servicio del arte*)] nace del posicionamiento de Ferrer ante la represión franquista. En los años de la dictadura realizó cierto número de esos “juguetes educativos”, que después perdió u olvidó debido a sus cambios de residencia durante las últimas décadas. Un segundo grupo de estas piezas fue comenzado hacia 1979, cuando a raíz de la Primera Guerra del Golfo decidió producir una nueva edición.

Cada uno de los “juguetes” está compuesto de un típico juguete bélico —un tanque, un helicóptero, un reactor de caza— y penes que se insertan por todos los orificios de la máquina. Inicialmente Ferrer concibió estos objetos como una declaración contra la violencia, la represión y la guerra en general; la connotación de género relativa a una oposición “masculino-femenino” surgió por accidente, simplemente porque en las guerras intervienen más hombres que mujeres. Pero en un determinado momento, durante la guerra de Bosnia (1992-1995), leyó una entrevista con un general en la que preguntado éste por las violaciones de mujeres que se producían, afirmaba que “no debe olvidarse que las violaciones son un arma de guerra”. Ferrer, indignada, escribió la frase en uno de los tanques. Desde entonces ha venido centrando sus preocupaciones y ve la serie completa como una manera de objetar y resistirse a la violencia ejercida en la guerra contra las mujeres y otras personas. No le importa ni se plantea siquiera saber si los objetos han de considerarse arte o no. Por esa razón durante mucho

EN

The artist Esther Ferrer is best known for her performances that she conducts since the mid-1960s, oftentimes in the context of the ZAJ group (which dissolved in 1996). In her performative practice, she predominantly investigates the notions of time and silence, and its perceptions. She heightens the audience's awareness for the 'here and now' by frequently inviting them to share a concrete space and a specific amount of time with her throughout and by the means of the duration of her actions.

Although performance is her main focus, Ferrer also works within the genres of sculpture, installation and photography. Her recurring interest in these fields is the visual investigation of mathematical systems, like prime numbers, permutations, amongst others. She uses theorems from the natural sciences and their transformation into comprehensible images or structures to question the system of representation of reality.

The origin of the series *Juguets educatius* (*Détournement de la pornographie au service de l'art*) [Educational toys (*Détournement de la pornographie au service de l'art*)] is Ferrer's relation to the Francoist repression. In this epoch, she made a number of these 'educational toys', most of which she lost or forgot in the course of her diverse relocations within the last decades. A second group of toys originated from around 1979, when she decided to produce a new edition on the occasion of the First Gulf War.

Each of the 'toys' is composed of a typical war toy — a tank, a helicopter, a star fighter — and several phalluses, which are imposed on all of the machine's apertures. In the beginning, Ferrer mostly conceived the objects as a statement against violence, repression, and war in general — the gendered connotation 'of a male-female' opposition happened accidentally (just because there are more men involved in wars than women). At some point, though, during the war in Bosnia (1992-1995), she read an interview with a general, who was asked about the occurring violations of women, and who then stated that “one shouldn't forget that violations are a weapon of war”. Ferrer was furious and wrote this phrase on one of the tanks. Since then, she has specified her concern and understands the entire series as a way to object and resist the violence against women and others in war. She didn't care or even think about if she wanted these objects to be considered art or not. This is why she didn't present them publicly for a long time, until very recently, people started asking her for them.

Nuria Fuster

Alcoi, 1978

— Alberto Sánchez Balmisa

ES

“Circulan, van y vienen, se desbordan y derivan en un relieve impuesto, como olas espumosas de un mar que se insinúa entre los riscos y los laberintos de un orden construido”.¹

Érase una vez un lugar donde los objetos dejaban de ser un engranaje más de la cadena de acontecimientos del capitalismo. Un territorio extraño, sólo posible en tanto *poiesis* perpetua, donde sujeto y objeto podían reintegrarse más allá de su habitual dialéctica y generar infinitas variaciones, infinitas grietas. Imposible de asumir, y por tanto, imposible de ser representado en su totalidad, en este paraje insólito, los objetos, una vez abandonados, una vez muertos, se rebelaban contra sus otrora poseedores, afirmándose como puro despojo, una materialidad sin referentes capaz de devolver un reflejo aterrador.

El trabajo de Núria Fuster habita en esos espacios intersticiales, de duda y continua irresolución, surgidos tras la postergación del objeto a cargo del ser humano. No se trata tan sólo de ensamblar, es decir, de acoplar diferentes partes en un todo, sino de proceder como una auténtica *bricoleur* y generar, mediante esas entidades materiales abstractas, *otras* asociaciones, *otros* relatos, por extraños que estos, a priori, puedan parecer. Desgarrados dramáticamente de su valor de uso, dejados atrás por ese sujeto anónimo entregado a las dinámicas (re)productivas del sistema económico imperante, los objetos de Fuster abandonan su estatuto ontológico tradicional para funcionar como fantasmas, quiebras de la percepción capaces de perturbar, aunque sólo sea por unos instantes, la propia estructura de lo real, nuestros marcos de referencia.

Bajo estas premisas, la obra *Oficios subterráneos* (2009) presenta un ejemplo paradigmático del proceso creativo de la artista. Un *modo de hacer*, premeditado por necesidad, que transcurre con sutileza y habilidad entre lo micro, es decir, entre lo aparentemente banal e intrascendente —el objeto desechado—, y lo macro, la construcción de estructuras —tan complejas como precarias— que reproducen los sistemas de la naturaleza y el pensamiento humano. Herméticas e inaccesibles, sus obras proponen una actualización del género de la naturaleza muerta que conduce, irremediablemente, a la suspensión de toda experiencia estética. El espectador se inscribe ahora en la paradoja que subyace a su existencia. Una existencia cuyas raíces siempre permanecerán ocultas, por mucho que la ciencia, la religión o la filosofía se empeñen en intentar sistematizarla.

¹ Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano*. 1. *Artes de hacer*, México DF, Universidad Iberoamericana, 2000, p. 41.

EN

“They circulate, come and go, overflow and drift over an imposed terrain, like the snowy waves of the sea slipping in among the rocks and defiles of an established order.”¹

Once upon a time there was a place where objects ceased to be another cog in the chain of events under capitalism. A strange land, only possible by means of endless *poiesis*, where subject and object could come together beyond their usual dialectic and generate countless variations and cracks. Impossible to grasp and, hence, impossible to represent in their totality, at this unlikely spot, objects, once abandoned, once dead, rose up against their one-time owners, asserting themselves as pure debris, a materiality with no references, capable of a terrifying reflection.

Núria Fuster's work inhabits these interstices, these spaces of doubt and ceaseless irresolution, born of the deferral of the object at the hand of the human being. It is not merely a question of assembling, that is, of joining different parts in a whole, but rather proceeding like a true *bricoleur* and generating, by means of these abstract material entities, *other* associations, *other* stories, regardless of how strange they may seem. Dramatically torn from their use value, left behind by that anonymous subject given over to the (re)productive dynamics of the reigning economic system, Fuster's objects give up their traditional ontological status to operate like ghosts, ruptures in perception capable of disturbing, if only for a few moments, the very structure of the real, our frames of reference.

In these terms, Fuster's *Oficios subterráneos* [Underground Office] (2009) is a paradigmatic example of the artist's creative process. A necessarily premeditated *way of doing* that ensues, subtly and skillfully, between the micro, that is, the seemingly banal and intrascendent — the rejected object —, and the macro, the construction of structures as complex as they are precarious that reproduce systems of nature and human thought. Hermetic and inaccessible, her works attempt to render the still life genre current, which inevitably leads to the suspension of all aesthetic experience. The viewer is now placed in the paradox that underlies his or her existence, an existence whose roots are always hidden no matter how hard science, religion and philosophy attempt to systematize it.

¹ Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano*. 1. *Artes de hacer*, México DF, Universidad Iberoamericana, 2000, p. 41.



IMAGEN | IMAGE

— *Oficios subterráneos*, 2009
Instalación | Installation
Madera, metal y patatas | Wood, metal and potatoes
240 x 225 x 400 cm
Cortesía de la artista y Galería Marta Cervera, Madrid | Courtesy of the artist and Galería Marta Cervera, Madrid

Dora García

Valladolid, 1965

— *Marti Manen*

ES

La obra de Dora García incorpora elementos del teatro, la literatura y la performance a partes iguales. Dora García desarrolla proyectos en los que la base narrativa está abierta, generándose un proceso temporal que termina convirtiéndose en uno de los elementos más importantes de su producción artística. Trabajando con actores, re-definiendo lo que significa la actuación y la idea de los personajes, acercándose a la escritura y convirtiéndola en una plataforma más desde la que desarrollar su trabajo artístico, Dora García amplía los límites de la obra de arte y su documentación, creando momentos y situaciones de una intensidad alta. Dora García lanza preguntas sobre la relación entre realidad y ficción, sobre cómo nos relacionamos con lo físico y con los deseos. La artista construye momentos y situaciones donde las fronteras se diluyen, donde el ahora y lo ficcional se dan de la mano, sin olvidar en ningún momento el papel del receptor.

Desde el análisis de la vida en un enorme edificio de extrarradio hasta la aproximación a figuras de ficción, desde la recolección de historias y lugares hasta el gusto por aquellos que deciden estar a la contra, García investiga y propone sistemas para entender lo que nos rodea. Las obras de Dora García son propuestas abiertas, tejidas mediante el cruce de referentes y emociones, que asumen el riesgo de lo imprevisible y que necesitan de la participación para que cobren sentido pleno. Son obras que ocurren, que tienen su tiempo y sus aperturas para una posible continuación frente a lo visto y lo vivido. Los libros, las imágenes, los objetos, la performance, la red o el vídeo son elementos con los que jugar para encontrar los mejores sistemas para generar las historias y situaciones con las que Dora García quiere envolver a aquellos que se acercan a su obra. La formalización de su trabajo depara enormes sorpresas: desde una acción en el interior del Metro a una montaña de copias del mismo libro, desde una acción continuada con actores que después explicarán cómo se ha desarrollado su tiempo como personajes, hasta proyectos *on-line* donde la participación es crucial.

Trabajando con el texto y el lenguaje, así como su formalización, Dora García crea toda una serie de frases "en oro". Una frase en una pared desnuda se dirige al espectador-lector desde su condición humorísticamente superior. Frases en oro, para permanecer, para quedar, con la potencia del material. El oro que nos indica que lo dicho tiene un valor. Un valor que también dan las paredes del templo. Las frases de oro de Dora García piden una lectura pausada, un deglutir las palabras para llegar lentamente a sus posibles significados. Lo grandioso de las fra-

ses choca con la pequeñez de los lectores, que simplemente pueden afirmar lo leído desde su silencio, desde la imposibilidad de dar una respuesta, aceptando lo leído como fuente de conocimiento. Cercanas a los aforismos y con la figura del oráculo merodeando, las frases de Dora García están cargadas de misterio y ofrecen la posibilidad de acercarse a nuestro día a día desde un punto de vista diferente.

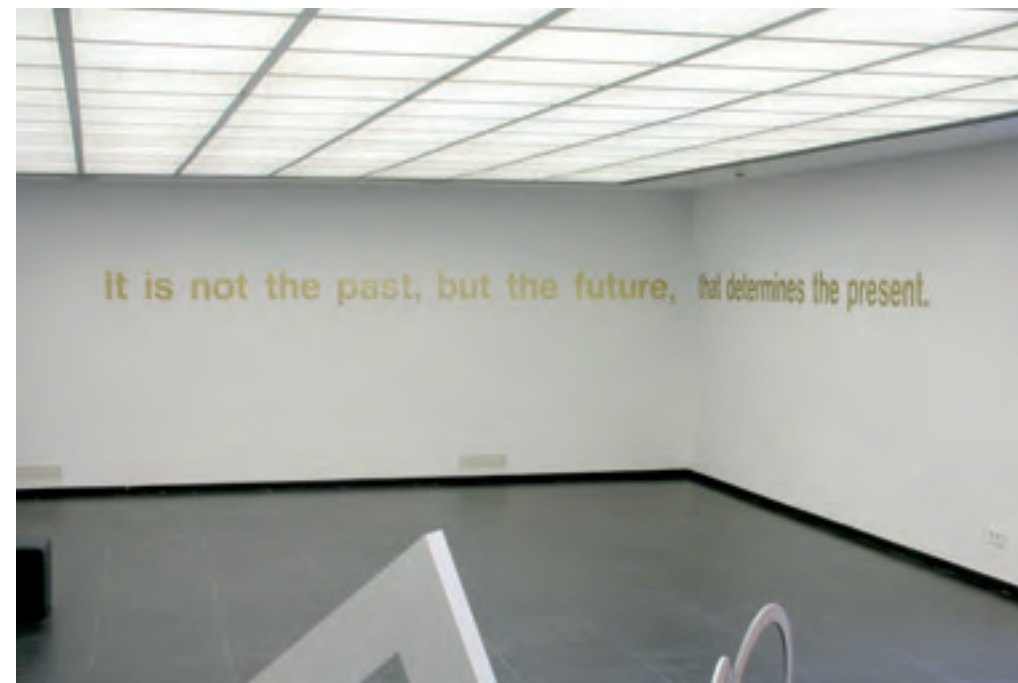
EN

Dora García's work makes equal use of elements taken from theater, literature and performance. Due to their open narrative base, her projects set off a temporal process that ends up being crucial to her art. In working with actors, re-defining what acting and the idea of the character mean, and turning writing into another platform from which to make art, she broadens the definition of the work of art and its documentation, creating intense moments and situations. Dora García formulates questions about the relationship between reality and fiction, and how we relate to the physical and to desire. No matter how brief, in the situations that she creates the borders are blurred and the present time and the fictional go hand in hand, without ever forgetting the role of the receptor.

From an analysis of life in an enormous building on the outskirts of the city to her approach to fictional characters, from collections of stories and places to her inclination for those who tend towards opposition, García investigates and designs systems for understanding our surroundings. The formulation of her works is open; by interweaving references and emotions, her creations, which require participation to become fully meaningful, assume the risk of the unpredictable. These works ensue. Thanks to their openness, they continue in the face of what has been seen and experienced. Books, images, objects, performance, the internet and video are among the elements she uses to find the best systems for generating the stories and situations in which she seeks to envelop those who approach her work. The form her work takes holds great surprises: an action in the subway; an enormous pile of copies of the same book; an ongoing action with actors who later explain their experience with their characters; online projects to which participation is fundamental.

Working with text and language, as well as their various possible forms, Dora García has created a whole series of phrases 'in gold.' A phrase on a bare wall addresses the viewer-reader with great humor. Due to the power of the material, these phrases endure. Like the walls of a temple, gold endows what is said with value. Dora García's phrases in gold require a slow reading, a digestive process towards their possible meanings. The grandeur of the phrases clashes with the smallness of the readers, who simply affirm what they have read in silence; in-

capable of responding, they accept what they have read as knowledge. Close to aphorisms and haunted by the figure of the oracle, Dora García's phrases are steeped in mystery, and offer the possibility of approaching everyday reality from a different point of view.



IMÁGENES | IMAGES

— *It's not the past, but the future, that determines the present* de la serie *Frases de Oro*, 2003 - 2009
Instalación | Installation
Letras de pan de oro sobre pared | Gold leaf on wall
Dimensiones variables | Variable dimensions
Colección David Roberts, Londres | David Roberts Collection, Londres

Vista de instalación en *Whenever it starts, it is the right time*, Frankfurter Kunstverein, Frankfurt, 2007 | Installation view at *Whenever it starts, it is the right time*, Frankfurter Kunstverein, Frankfurt, 2007

— *No es el pasado, sino el futuro, lo que determina el presente* de la serie *Frases de Oro*, 2003 - 2009
Instalación | Installation

Letras de pan de oro sobre pared | Gold leaf on wall
Dimensiones variables | Variable dimensions
Colección David Roberts, Londres | David Roberts Collection, Londres

Vista de instalación en *Antes que todo, Before Everything*, CA2M, Madrid, 2010 | Installation view at *Before Everything*, CA2M, Madrid, 2010

Fernando García

Madrid, 1975

— Tania Pardo

ES

La obra de Fernando García, de evidente naturaleza conceptual, comprende fotografías, performances, vídeos, instalaciones, pintura y dibujo y reflexiona, irónicamente, sobre los entramados del sistema artístico, cuestionándose incluso, el papel del artista y las reglas del mundo del arte.

En todo su trabajo existe una alusión a su realidad inmediata, a las redes en que nos movemos, los circuitos por los que nos desplazamos y los vínculos humanos que limitan nuestra complicidad emocional con cada espacio. El suyo es, pues, un trabajo de análisis, mapeo, redes de comunicación y expedición. Ejemplo de ello son obras relacionadas con su paso por ciudades como Hong Kong, México, Berlín o Nueva York, a las que, mediante guiños y sentido del humor, reflexiona sobre lo que estas ciudades significan en el entramado artístico actual y lo que han simbolizado en la Historia del Arte. De hecho, una de sus primeras series, *Serie NYC*, mostraba algunas de las características de su trabajo: la reflexión sobre la sacralización del objeto arte (incluso al utilizar la pintura como técnica), el uso del espacio público como contexto para instalarlas y lugar posible para arte y la necesaria contaminación de todo tipo de disciplinas en lo que el propio artista califica de “obra mixta”, un trabajo que encierra relación con todo tipo de disciplinas como la literatura o la música.

La relación intrínseca entre la imagen y el texto es otro de los pilares de su trabajo. El texto no es sólo usado como complemento de la obra sino que el artista va más allá, al hacer uso de todo tipo de lemas, citas o inclusiones de letras que refuerzan conceptualmente el significado metafórico que la obra plantea. Uno de los ejemplos más esclarecedores de esta utilización indiscriminada del lenguaje es la serie *Cuadro caro de Fernando García*, lienzos blancos en los que ironiza, con un mordaz sentido del humor, sobre el significado del estatus del artista, asumido como una figura capital del ‘star system’ artístico y lo que esto conlleva para la revalorización de la obra de arte como objeto de consumo.

Otra de las constantes de su trabajo es la utilización del nombre del artista como reclamo dentro de la simbología de su obra. No es la primera vez que lo utiliza para llamar la atención sobre la relación que se establece entre el objeto artístico, el consumo y la imagen. Como hiciera nuevamente en *Camisa de Palenque*, camisa de Fernando García comprada en Palenque, México (2008) o al utilizar unas zapatillas usadas en la obra *Eine Stunde lang Laufen. Ich Bin ein Berliner. One day walking* [Caminar durante una hora. Soy un berlinés. Caminar durante un día] (2008), con las que reflexiona sobre la sacralización de los objetos, ya no tanto identificados como objetos de arte en sí

mismos, sino relacionados con la simbología de un nombre propio, así pues, como metáfora sobre la mitificación dentro del mundo del arte contemporáneo. Algo que caracteriza también el proyecto *Un cabrón con suerte*, realizado en 2007, en referencia a él mismo por haber conseguido una beca para poder desarrollar este proyecto, realizado, a su vez, con la utilización de luminosos con esta frase.

En el video titulado *Validation of the structural resistance of Alvar Aalto's buildings in the city of Jyväskylä: testing performed by the human body* [Confirmación de la resistencia estructural de los edificios de Alvar Aalto en la ciudad de Jyväskylä; pruebas efectuadas por el cuerpo humano] (2009), filmado durante la estancia del artista en Finlandia y grabado en la ciudad de Jyväskylä, Fernando García muestra diferentes edificios en los que, a modo de performance, aparece el artista en un intento inútil de chocar contra ellos. Realizado en blanco y negro y sin sonido, este video recuerda a algunas de las performances de los años setenta, más concretamente, a las del artista holandés Bas Jan Arder, cuyo trabajo exploraba la relación que se establece entre la arquitectura y el cuerpo. Con esta pieza Fernando García pone también de manifiesto la preocupación por la formalización de la pieza y el resultado, reconstruyendo así una narrativa de la acción.

Sus piezas no dejan de ser narraciones cortas, historias fragmentadas que reflexionan, con sentido del humor, desde una perspectiva múltiple que involucra diferentes ángulos de análisis, al fin y al cabo, sus obras son un conjunto de reflexiones críticas y descriptivas sobre algunas cuestiones del mundo del arte contemporáneo.

EN

The clearly conceptual work of Fernando García encompasses photography, performance, video, installation, painting and drawing. It reflects ironically on the intricacies of the art system, questioning the role of the artist and the rules of the art world.

All of his work alludes to his immediate reality, to the networks and circuits on which we move, as well as the human connections that limit our emotional alliance with each space. His concerns are analysis, mapping, communication and expedition networks. Evident in works related to his stays in cities such as Hong Kong, Mexico City, Berlin and New York. Through subtle acts of recognition and humor, the artist reflects on what these cities mean in the current art scene and what they have symbolized for art history. Indeed, one of García's first series, *Serie NYC*, demonstrated some of the main characteristics of his work: reflection on the sacralization of the art object (even using painting as a technique); public space as a context for installing work as well as a place for art; the inevitable contamina-

tion between all disciplines in works that he himself calls ‘mixed work,’ which are work connected to other disciplines such as literature and music.

The intrinsic relationship between image and text is another of the pillars of his work, in which text is not only a complement to the work of art. García takes this connection further by employing an array of slogans, quotations and letters that conceptually reinforce the metaphorical meaning that the work formulates. One of the most enlightening examples of this indiscriminate use of language is the series *Cuadro caro de Fernando García* [Expensive Painting by Fernando García], white canvases in which, with a biting sense of humor, he parodies the status of the artist as a capital figure in the art world's ‘star system’ and what that implies about the value of the work of art as consumer object.

Another constant in his work is the use of the name of the artist as a form of protest within his work and its symbology. This is not the first time that he has used the name and figure of the artist to call attention to the relationship between the art object, consumerism and image: *Camisa de Palenque* [T-shirt from Palenque] consisted of a t-shirt belonging to the artist that he had bought in Palenque, Mexico (2008), and *Eine Stunde Lang Laufen. Ich Bin ein Berliner. One day walking* [Walking for an Hour. I Am a Berliner. One day Walking] (2008) included a pair of used sneakers. In these works, he reflected on the sacralization of objects, not art objects per se but objects related with a proper noun as a metaphor for mythification in the contemporary art world. Similarly, the 2007 project *Un cabrón con suerte* [A Lucky Guy] is a reference to García himself as he had been granted a fellowship, which he used to carry out this very project. The work entailed lit-up signs bearing the phrase in the title.

Created during his stay in Finland, the video *Validation of the structural resistance of Alvar Aalto's buildings in the city of Jyväskylä: testing performed by the human body* (2009) was recorded in the city of Jyväskylä. In this performance-like piece, Fernando García appears in different buildings, attempting uselessly to crash into them. This silent and black-and-white video is reminiscent of some of performances from the 1970s, more specifically the work of the Dutch artist Bas Jan Arder who explored the relationship between architecture and the body. In this work, Fernando García also evidences concern with the formalization of the work of art, with the final result, thus reconstructing a narrative of the action.

His works are, in any case, brief narratives, fragmented stories that comically reflect and analyze from many different points of view. In the end, they are a set of critical and descriptive reflections on certain questions in the contemporary art world.

Rubén Grilo

Lugo, 1981

— Ellen Blumenstein

ES

Rubén Grilo trabaja con medios muy diversos, como el vídeo, la fotografía, el *collage* y la instalación. Aunque se sitúa en la tradición del arte conceptual, sus estrategias entroncan también con otras artes de signo temporal como la performance, el teatro o el cine. Experimenta con el potencial que tienen los objetos y las imágenes para desencadenar asociaciones y recuerdos, intensificando sus aspectos performativos y su capacidad de transmisión de significado, aunque sin que esto dé lugar a historias lineales sino a conglomerados y potencialidades narrativas de cierta complejidad. Mediante la exhibición, combinación y modificación de imágenes encontradas y otras de nueva producción, Grilo trata de mantener fluida la producción de significado y reflejar el proceso como tal: fugaz y fragmentario, y profundamente ligado a la coincidencia. Reuniendo materiales de procedencia diversa —tanto de la cultura popular como de la alta cultura— y tomando como referencia películas, figuras y textos, sitúa su obra conscientemente dentro de un campo cultural en perpetua expansión repleto de ecos y referencias.

La instalación *Untitled (Waiting for Title - Spanish Magazines)* [Sin título (A la espera de título - Revistas españolas)] (2009-2010) consta de una decena o quincena de revistas, adquiridas en los quioscos de prensa del país y momento en que se expone. La pieza es, por lo tanto, diferente en cada ocasión y representa una muestra del momento y contexto específicos en los que tiene lugar la exposición. Abiertas al azar por una página cualquiera (artículo, anuncio o imagen), las revistas se exhiben sobre sencillos tableros de madera, con un cristal de idéntico tamaño que la revista cubriendo una de las páginas, mientras el resto del ejemplar queda colgando. Con esta simple intervención se dirige nuestra atención hacia la página cubierta con el cristal, distinguiéndola como algo digno de ser “enmarcado”. El cristal es simultáneamente un espejo donde vemos reflejadas nuestras estrategias individuales de adquisición de conocimiento y un medio de distanciamiento que nos permite analizar cómo se nos ofrece dicho “conocimiento”.

El vidrio funciona de ese modo como el cristal de una vitrina o de un marco, poniendo el acento sobre la mirada como único medio de “tocar” la superficie e invitando al espectador a examinar el objeto expuesto bajo el cristal. Inevitablemente buscamos conexiones entre las páginas “enmarcadas”, y lo más probable es que acabemos hallándolas: toda información, de cualquier tipo, produce contenido y contexto por exigua que sea. Las conexiones o historias interrelacionadas entre las páginas abiertas de las distintas revistas tendrá que construirlas

el espectador. Es decir, que el sistema de exhibición preciso y formalmente riguroso fijado por Grilo nos lleva a interrogarnos sobre lo que allí realmente se expone, sobre lo que significa y cómo ha de leerse. Como en otras muchas obras suyas, en última instancia aquí se entabla una animada dialéctica entre lo contingente y nuestros incesantes esfuerzos por hallarle un sentido al mundo.

Partiendo de principios similares y recurriendo de nuevo a las revistas, la hiperbólica *For Sure Vagueness Does Make It Real (Misreading Tomislav Gotovac's «Showing Elle Magazine» in the Form of a Single Picture Projected Every Time On a Different Surface)* muestra el remake de una *performance* del artista serbio Tomislav Gotovac realizada originalmente en 1962. Grilo recrea la pieza original pero sin atender a los detalles ni al contexto social y político en la que se produjo, extrayendo a conveniencia el gesto de Gotovac de mostrar aleatoriamente la página de una revista actual. Lo que inicialmente señalaba con una carga ideológica importante la forma en que el discurso se ocultaba en los medios de información, en la pieza de Grilo se convierte en una invocación del original que insiste doblemente en la idea de la interpretación como un proceso activo, al convertir la cita a otro artista en un elemento carente de neutralidad, a través de la aparatosidad del display y la adulteración del referente.

EN

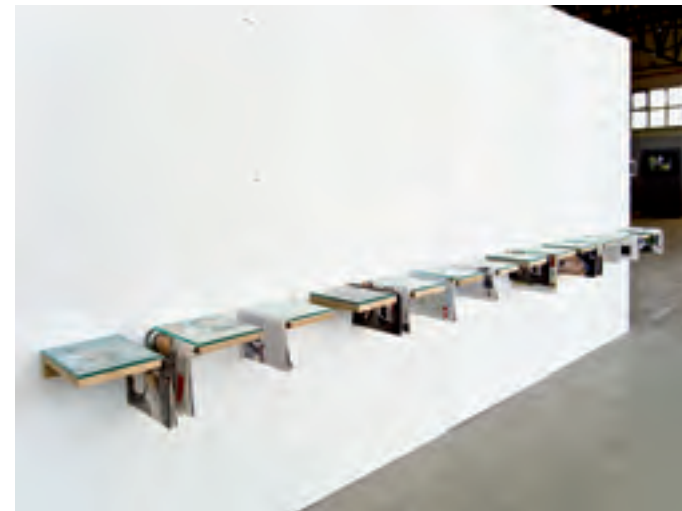
Rubén Grilo works in a variety of media such as video, photography, collage and installation. While standing in the tradition of conceptual art, his strategies are equally rooted in time-based arts like performance, theatre and film. He experiments with the potential of objects and images to trigger associations and memories, enhancing their performative qualities and their ability to communicate meaning — which never brings about linear stories, but rather complex conglomerates and narrative potentialities. Displaying, combining and altering both found and newly produced images and objects, Grilo seeks to keep the production of meaning in flux and to reflect this process as such: as fleeting and fragmentary, deeply connected to coincidence. Gathering material from a variety of sources from high and popular culture, making reference to specific films, figures and texts, he consciously situates his work within a continuously expanding cultural field of references and echoes.

The installation *Untitled (Waiting for Title - Spanish Magazines)* (2009-2010) consists of roughly ten to fifteen different magazines that he purchases from newspaper stands in the country and around the time of the exhibition in which they shall be shown — the piece is therefore different on each occasion, and shows a glimpse of the specific moment and context in which the exhibition takes

place. Each of the magazines is placed on a simple wooden board and opened up on a random page — be it part of an article, an advertisement or an image. One page is covered by a pane of glass of the exact size of the magazine; the rest of the issue hangs down. Through this simple intervention, our attention is drawn to the page under glass, highlighting it as something outstanding that is worth to be ‘framed’. The glass both is a mirror in which we find our individual strategies of acquiring knowledge reflected, and a distancing moment which allows us to analyze the way this ‘knowledge’ is presented to us.

In this way, the glass functions like the glass of a show case or picture frame, stressing the gaze as the only means to ‘touch’ the surface, inviting the viewer to examine the object under glass. Inevitably, we look for connections between the ‘framed’ magazine pages and very likely we will find them — because any kind of information produces content and context — no matter how reduced it might be. The connections or even stories that unfold between the displayed pages of the different magazines remain to be constructed by the viewer. Thus, Grilo’s arrangement of a formally tight and accurate display system evokes the question what is actually displayed here, what the meaning is, how we shall read it. As in a number of his works, that which is ultimately staged here is a playful dialectic of contingency and our ceaseless efforts to make sense of the world.

Parting from similar principles and recurring again to the magazines, the hyperbolic *For Sure Vagueness Does Make It Real (Misreading Tomislav Gotovac's «Showing Elle Magazine» in the Form of a Single Picture Projected Every Time On a Different Surface)* shows the remake of a performance by the serbian artist Tomislav Gotovac originally performed in 1962. Grilo recreates the original piece but without attending to the details or social and political context in which it was produced extracting to his convenience Gotovac’s gesture of randomly showing the page of a current magazine. What was originally pointed out with an important ideological charge of the way in which discourse was hidden in the media, is in Grilo’s piece, converted into an invocation of the original that doubly insists on the idea of the interpretation as an active process. By converting the quoting of another artist into an element that lacks neutrality through the complexity of the display and the adulteration of the reference.



IMÁGENES | IMAGES
— *Untitled (Waiting for Title - French Magazines)*, 2009
Instalación | Installation
14 revistas francesas, madera y cristal | 14 French magazines, wood and glass
Dimensiones variables | Variable dimensions
Cortesía del artista y Maribel López Gallery, Berlín | Courtesy of the artist and Maribel López Gallery, Berlin

Vista de instalación en *Art-O-Rama*, Marsella, 2009 | Installation view at *Art-O-Rama*, Marseille, 2009

— *Untitled (Waiting for Title - Spanish Magazines)*, 2009 - 2010
Instalación | Installation
13 revistas españolas, madera y cristal | 13 Spanish magazines, wood and glass
Dimensiones variables | Variable dimensions
Cortesía del artista y Maribel López Gallery, Berlín | Courtesy of the artist and Maribel López Gallery, Berlin

Vista de instalación en *Art-O-Rama*, Marsella, 2009 | Installation view at *Art-O-Rama*, Marseille, 2009

Vista de instalación en *Antes que todo*, CA2M, Madrid, 2010 | Installation view at *Before Everything*, CA2M, Madrid, 2010

Lilli Hartmann

Rosenheim, 1976

— David Armengol

ES

Del mismo modo que la máscara y el carnaval fueron durante la Edad Media y el Renacimiento elementos fundamentales de significación y puesta en crisis de la cultura popular, dando lugar a lo que Mijaíl Bajtín definió como un proceso de bufonización de la realidad, podemos afirmar que dichos aspectos, evidentemente de manera distinta, siguen vigentes en la actualidad. El cine, la televisión, la publicidad y la figura siempre seductora —ya sea por atracción o rechazo— del actor (del que actúa y ejerce un papel distinto a su condición habitual) son ahora los dispositivos más influyentes en la construcción de los clichés y estereotipos que siguen definiendo y cuestionando la cultura popular contemporánea.

Tanto el carnaval como el cine o el teatro ofrecen un desdoblamiento de identidad temporal y voluntario. Un ejercicio de interpretación que en la obra de Lilli Hartmann se erige como principal motor de su trabajo en arte; en su caso muy arraigado a las prácticas audiovisuales y performativas, así como a los procesos de bufonización de la vida cotidiana antes mencionados de Bajtín. Un uso de la farsa explícita que, desde una parodia tragicómica, nos enfrenta a conceptos emocionales y compartidos —singulares e universales a la vez— como son la expectativa, la frustración, la ilusión, el deseo, la nostalgia, la queja o la duda filosófica.

Para ello, Lilli Hartmann parte de lo más simple y cercano: su propia intimidad y su ámbito doméstico. Puntos de partida que le permiten incidir irónicamente en nuestra capacidad de empatía y complicidad con aquello expuesto en base a múltiples juegos de representación en los que, como pasa con el actor, la artista adopta diferentes roles para interpelar directamente al receptor. En definitiva, una narrativa de herencia fantástica que parte de lo conocido, apostando al mismo tiempo por lo inesperado y lo extraordinario para poner en tela de juicio aquello que somos o creemos ser.

En el CA2M, bajo el sugerente título de *Sense cannot Be Given It Needs to Be Found* [El sentido no puede darse, necesita ser encontrado], la artista muestra varias partes de la apocalíptica instalación *At the End of the World* [En el fin del mundo]. De este modo, la invitación abierta a encontrar un sentido a aquello que vemos se convierte en una suerte de escenografía alegórica y teatral en la que el espectador, como si de la vida misma se tratase, transita por diferentes escenarios en busca de dicho sentido. Una gran puesta de sol presidida por el acto sublime y patético de una paloma blanca clavada en un pan, diferentes balones de plástico de estética playera (la Tierra, un meteorito, un huevo y una pelota de gimnasio) inspirados en el principio circular

del mundo celeste y la evocación de una pequeña isla con una gran palmera caída que desvirtúa la imagen redentora de la isla como firmeza y seguridad.

Sense cannot Be Given It Needs to Be Found supone una aproximación en clave de parodia a la creación y fin del mundo a través de una iconografía a medio camino entre la solemnidad espiritual de lo divino y la posición incrédula y descreída del agnóstico. Una doble lectura, utópica y cínica, amable e incómoda, seductora y bufónica a la par, que define a la perfección las intenciones de Lilli Hartmann a la hora de hacer arte: ese espacio subjetivo de relación que ella ha encontrado para dar sentido a lo que nos rodea.

EN

During the Middle Ages and the Renaissance, the mask and carnival were crucial to the production of meaning and to challenging popular culture in what Mikhail Bakhtin called a process of buffoon-ization of reality. Though in another way, those same elements are still relevant today. Film, television, advertising and the always riveting — whether by attraction or repulsion — figure of the actor (the one who acts, plays a role different from who he or she really is) are the most influential devices in the construction of the clichés and stereotypes that still define and question contemporary popular culture.

Carnival, along with film and theater, proposes a temporary and voluntary splitting of identity. This exercise in interpretation is the driving force behind Lilli Hartmann's practice, which is deeply rooted in audiovisual practices and performance, as well as the aforementioned processes of buffoon-ization of daily life. On the basis of tragicomic parody, her explicit use of farce confronts us with shared emotional concepts that are both singular and universal, like expectation, frustration, illusion, desire, nostalgia, dissatisfaction and philosophical doubt.

To that end, Lilli Hartmann starts with the simplest items, what she has at hand: her private life and domestic sphere. From them, she ironically acts on our capacity to empathize and ally ourselves with what she exposes on the basis of multiple plays of representation in which she, like the actor, adopts different roles to appeal directly to the viewer. This is a narrative informed by the fantastic that, on the basis of the known, looks to the unlikely and extraordinary to question what we are or believe ourselves to be.

Under the suggestive title *Sense cannot Be Given It Needs to Be Found*, at CA2M the artist shows several parts of the apocalyptic installation *At the End of the World*. The open invitation to find meaning in what we see becomes a sort of allegorical or theatrical set through which the viewer wanders, looking for meaning, just as we do in life itself. A sublime and

pathetic white dove nailed into a bread presides over a grand subset; plastic balls with a beach aesthetic (the Earth, a meteorite, an egg and a gym ball) inspired on the circular principle of the blue world, and the suggestion of a small island with a large fallen palm tree that undermines the redeeming image of the solid and safe island.

With iconography somewhere between the spiritual solemnity of the divine and the incredulous, doubting stance of the agnostic, *Sense cannot Be Given It Needs to Be Found* is a satirical approach to creation and the end of the world. A double reading — both utopian and cynical, kind and uncomfortable, seductive and jesting — perfectly reflects Lilli Hartmann's intention when she makes art: exploring that subjective relational space that she has found to give meaning to our surroundings.



IMÁGENES | IMAGES

— *Sense cannot be given it needs to be found* del proyecto *At the end of the World...*, 2009
Instalación | Installation
Técnica mixta | Mixed media
Dimensiones variables | Variable dimensions
Cortesía de la artista y Galería Moriarty, Madrid | Courtesy of the artist and Moriarty Gallery, Madrid

Vista de instalación en *Antes que todo*, CA2M, Madrid, 2010 | Installation view at *Before Everything*, CA2M, Madrid, 2010

Daniel Jacoby

Lima, 1985

— Juan Canela

ES

A pesar de su corta carrera, Daniel Jacoby cuenta con un buen número de trabajos que constituyen un cuerpo artístico sólido y consecuente. Si algo viene a la mente al repasar la obra producida hasta ahora por Jacoby es una palabra: sistemático. En su producción artística hay una especie de obsesión por ordenar el mundo que le rodea, por llevar los procesos de compartimentación y clasificación hasta sus últimas consecuencias. En cada proyecto hay algún tipo de sistema, de proceso preestablecido a partir del cual comienza a trabajar. Este proceso adquiere importancia no como fin en sí mismo, sino como vía para lograr un objetivo marcado, un resultado. Aparece además el compromiso de cumplir a rajatabla el plan de acción, buscando sorprenderse en las pequeñas grietas de subjetividad que surgen de lo objetivo. Parte de procedimientos estandarizados modificando ligeramente su funcionamiento para llevar sus resultados al absurdo.

Tan absurdo como pesar un Toblerone. En el paquete de la mítica chocolatina suiza aparece su peso, cincuenta gramos, y casi nadie se detiene a pensar si es exacto. Pero no lo es. Al menos la mayoría de las veces. Jacoby, en un trabajo de 2009, lo comprueba y pesa cuatrocientos noventa y dos tobleronos de aproximadamente cincuenta gramos, hasta que aparece uno de exactamente cincuenta gramos. Es un proceso meticuloso, registrado en un pequeño laboratorio casero. Incluso un valor tan objetivo como el peso en gramos de un producto suizo tiene resquicios de incertidumbre. ¿Es necesario reflejar el peso en una medida tan exacta? ¿Importa realmente que el peso varíe en unas décimas en cada chocolatina? Son estos espacios no controlados en las pequeñas cosas, las grietas por donde Jacoby trata de comprender el mundo, y acercarse a él poniendo en duda el entorno inmediato. Otros ejemplos son: ordenar las notas de *Für Elise* [Para Elisa] de Beethoven según su tonalidad; resumir *El Quijote* a una palabra en nueve pasos; ordenar un discurso de Hugo Chávez alfabéticamente; o calcular el pronóstico del tiempo para el 20 de Febrero en Mollet del Vallés en los próximos cien años.

De alguna manera, Jacoby pone en duda la noción de orden preestablecida, evidenciando que otras lógicas son posibles. Se acerca al mundo desde un punto de vista peculiar trastocando valores que en muchos casos se creen indiscutibles, negándose a aceptarlos como absolutos.

En sus últimos trabajos introduce elementos que dejan mayor espacio al imprevisto y las variables aumentan a la hora de que la obra se defina. Partiendo todavía de procesos de trabajo metódicos, surgen espacios para lo impre-

visible en el desarrollo de los mismos. La narratividad gana protagonismo y producir historias se convierte en un objetivo.

Un claro ejemplo de ello es *Should Auld Acquaintance Be Forgot* [Si se olvidase una vieja amistad], obra producida específicamente para esta exposición. Es un vídeo en el cual una persona en primer plano mira a cámara mientras nos habla. Hay algo extraño e inconexo en su relato. Parece una suerte de confesión, como si el narrador estuviera contando una experiencia propia. Un testimonio con aire melancólico y triste unas veces, cómico y amable otras. Conforme avanza la narración nos damos cuenta que el protagonista es una persona que tiene la capacidad de leer los labios, está viendo una película sin volumen y nos cuenta lo que es capaz de leer en los diálogos de los actores. El título de la pieza procede de un verso de una canción típica en países angloparlantes que se canta para celebrar la entrada del año nuevo, y que habla de olvidar a viejos conocidos. Es la canción que suena en la escena final de la película, una comedia romántica de los 80.

Al modificar de alguna manera el proceso de emisión-recepción, el mensaje se complica y el resultado es una curiosa escena ante la cual el espectador se sitúa en un plano distinto al habitual.

EN

Despite the brevity of his career, Daniel Jacoby has produced a substantial and coherent body of work. In reviewing his production to date, the word that comes to mind is systematic. Jacoby's production betrays a sort of obsession with organizing the world around him, with taking processes of compartmentalization and classification to their limits. All of his projects entail some sort of system, of pre-established process on the basis of which he begins to work. These processes are not ends in and of themselves, but rather means to reach a given aim, an outcome. There is a commitment to carrying out the plan to the letter, seeking surprise in the small gaps of the subjective that arise from the objective. Jacoby starts with standardized procedures whose functioning he modifies slightly in order to render the results absurd.

The absurd act, for instance, of weighing a Toblerone bar. The package of the mythical Swiss chocolate announces its weight, fifty grams, but no one ever stops to think if that number is exact. And it isn't, at least not usually. In a project from 2009, Jacoby proves this by weighing four hundred ninety-two supposedly fifty gram Toblerone bars until he comes upon one that weighs exactly fifty grams. This meticulous process was carried out in a small home lab. Even a measure as objective as the weight of a Swiss product is subject to doubt. Is it necessary to measure weight so precisely? Does it really matter that the weight of each bar varies minutely? It is through these un-

controlled spaces in small things, through the cracks that Jacoby attempts to understand the world, approaching and casting doubt on his immediate environment. Other examples include: organizing the notes in Beethoven *Für Elise* [For Elise] by tone; summing up *El Quijote* in a nine steps; putting a speech by Hugo Chávez in alphabetical order, or forecasting the weather in Mollet del Vallés on February 20 for the next hundred years.

Jacoby questions the notion of a pre-established order, evidencing that other logics are possible. He refuses to accept given absolutes and approaches the world from a perspective that upsets values often deemed indisputable.

In his more recent works, he has left greater room for the unpredictable, and the number of variables grows as the work takes shape. Though he continues to make use of methodic processes, the unpredictable plays a greater role in their development. Narrative has grown more important, and producing stories has become one of his aims.

One example of this is *Should Auld Acquaintance Be Forgot*, a work produced specifically for this exhibition. In this video, a close-up shot of a person looks at the camera and speaks. There is something strange or disconnected about his story; it appears to be a sort of confession, as if the narrator were telling a personal experience. At times the testimony is melancholy and sad, and at times amusing and agreeable. As the narrative progresses, we realize that the speaker is reading lips; he is watching a film with the volume off and telling us what he can make out of the dialogues. The title is, of course, a reference to the song traditionally sung on New Year's in English-speaking countries, a song that speaks of forgetting old acquaintances. It is the song played in the final scene of the movie the lip-reader is watching, a romantic comedy from the 1980s.

By altering the emission-reception process, the message is complicated and the result is a strange scene that alters the viewer's position.



IMAGEN | IMAGE

— *Should auld acquaintance be forgot*, 2010
Vídeo monocanal | Single-channel video
DVCPR0-HD transferido a BD (color y sonido) | DVCPR0-HD transferred to BD (color and sound)

95'18"
Cortesía del artista y Galeria Toni Tàpies, Barcelona | Courtesy of the artist and Toni Tàpies Gallery, Barcelona

Jeleton

María ángeles Alcántara Sánchez (Murcia, 1975); Jesús Arpal Moya (Getxo, 1972)

— Willy Kautz

ES

La propuesta artística de Jeleton consiste en aperturas transversales. Sus actividades parten de metodologías híbridas en las que el cruce de formas productivas y formatos de exposición facilitan rutas para explorar referentes literarios, el cine serie B, la música *pop*, la estética *punk*, la ética DIY, así como formas arquitectónicas históricas e imaginativas. Estos repertorios aunados a comportamientos aparentemente obsesivos, en ocasiones gatillan experiencias hilarantes, encuentros inverosímiles, actitudes adolescentes o deliberadamente *amateurs*, de una ambigüedad propensa a lo irónico. De forma resumida sus investigaciones se concentran en las relaciones entre tradición e identidades en construcción, para explorar repertorios simbólicos, alegóricos e iconográficos —a menudo crípticos—, a partir de la digresión de los mismos.

Sus proyectos toman como base los formatos de taller y estudio normalmente vinculados a las residencias artísticas o a los espacios independientes. Estos recintos comúnmente designados a la producción adquieren también la función de dispositivos para la presentación de los proyectos, de discusión y diseminación de materiales que, más que incurrir en las formas tradicionales del objeto artístico acabado y su *display* museológico, se presentan siempre de forma abierta a dinámicas colaborativas de engrazamiento. Desde esta perspectiva, estas plataformas de producción se vuelven campos relacionales para actividades improvisadas: una oficina se comporta como espacio mixto de producción y exposición de dibujo, sala de vídeo y proyección de fotografías, escenario de *performance*, centro de edición y distribución de publicaciones, laboratorio de experimentación autodidacta, o bien, un club social para la discusión e intercambio de música *pop*.

En la concatenación de estas exploraciones estéticas, Jeleton reivindica la experiencia artística como aprendizaje. De manera pluridisciplinaria, ecléctica y colaborativa exploran los ductos de la imaginación especulativa para dar lugar a experimentos proclives a la apertura de nuevos conocimientos. En el proyecto *Répétitions*, que tuvo comienzo en el programa de residencias artísticas en Le CENTQUATRE, París, el dúo activó un dispositivo multifacético y acumulativo. Como parte integral del proyecto, se propusieron aprender a tocar ella la batería y él la guitarra durante nueve meses de residencia. Dicha actividad *performática* sería presentada mediante un vídeo, registro del repertorio de música *pop* francesa ensayado durante las secciones autodidactas.

De forma paralela a las prácticas musicales, editaron una publicación titulada *Rock my Religion annoté*. Este programa consistió en un *workshop* sobre

arte conceptual y música *pop*, reuniones en las que se invitaba a los convocados a realizar comentarios, datos visuales, textuales o musicales, respecto a la pieza *Rock my Religion* del artista estadounidense Dan Graham, mismos que se anexaron a la publicación como “notas al pie”. Con este formato se relacionaron los diversos comentarios individuales y colectivos a extractos del vídeo y la conferencia-texto *Rock my Religion*, y extensiones narrativas de las investigaciones sociológicas y las relaciones entre arte conceptual y música *pop* del proyecto original.

La elección de recurrir al trabajo de otro artista en tanto que medio, como también colaboradores de distintas disciplinas, responde al interés de los artistas por las estrategias transversales: las conexiones entre disciplinas y conocimientos en ámbitos heterogéneos de la experiencia, las construcciones colectivas, el *work in progress*, es decir, prácticas extendidas y deliberadamente inconclusas. Asimismo, las notas y experiencias acumuladas durante la primera versión del proyecto, se han vuelto a activar en *Répétitions anotado*, dispositivo múltiple que recoge algunas producciones videográficas, dibujos, así como la publicación del proyecto presentado en París, expandiéndolas en nuevas reuniones y colaboradores. Tales actividades musicales o gráficas formateadas igualmente en “notas al pie”, se han inscrito en un montaje *ex-profeso* que, si bien presenta íntegramente las distintas fases de producción, conserva la mutabilidad colaborativa de las estrategias trasversales de Jeleton.

EN

Jeleton's work consists of transversal openings. They make use of hybrid methodologies where the intersection of productive forms and exhibition formats facilitates the exploration of literary references, B movies, *pop* music, the *punk* aesthetic, the DIY ethic, as well as historical and imaginative architectures. These concerns, combined with seemingly obsessive behavior, sometimes trigger delirious experiences, unlikely encounters, teenage or deliberately amateurish attitudes that are often ambiguously ironic. In sum, their work revolves around the relations between tradition and identities in the making to explore sometimes cryptic symbolic, allegorical and iconological repertoires through their digressions.

The basis of their projects is the studio format often associated with artists' residencies or independent spaces. Though primarily geared towards production, these delimited spaces also serve as mechanisms for the presentation of projects, debate and the communication of material. The sort of presentation they offer, though, does not entail the finished work of art and its display in museum spaces, but rather an open and collaborative dynamic that favors connection. Hence, platforms of this sort give rise to

improvised, relational activities: an office serves as a space in which to produce and exhibit drawing; a video and photography screening room; a set for performances; a center for the edition and distribution of publications; a laboratory for experimental self-teaching, and a social club to discuss and exchange *pop* music.

In this sequence of aesthetic experiments, Jeleton vindicates artistic experience as learning. Their multi-disciplinary, eclectic and collaborative exploration of the imagination gives rise to experimentation that produces new knowledge. In the *Répétitions* project whose origin lies in the art residency program at Le CENTQUATRE, Paris, the duo set off a multifaceted and accumulative device. As an integral part of the project, the female member of Jeleton learned how to play the drums during the nine months of the residency, and the male member the guitar. Their experience was presented in a video, a register of the repertoire of French *pop* music they played in order to teach themselves these instruments.

While they were learning music, they worked on a publication entitled *Rock my Religion annoté*. This project consisted of a workshop on conceptual art and *pop* music during which participants were invited to offer visual, textual or musical comments on the piece *Rock my Religion* by North American artist Dan Graham; these comments were included in the publication as ‘footnotes’. Thus, an array of individual and collective comments were connected to excerpts from the video and lecture-text *Rock my Religion*, narrative extensions of the original project's research into sociology and the relationship between conceptual art and *pop* music.

The choice to look to the work of another artist and to collaborate with artists from other disciplines reflects the artists' interest in transversal strategies, connections between disciplines and knowledge in heterogeneous areas of experience, collective constructions and *works in progress*: extended and deliberately unfinished practices. Similarly, the notes and experiences accumulated during have been re-deployed in *Répétitions anotado*, a multiple device that gathers some of the videos and drawings, as well as the project publication presented in Paris, and brings them to new encounters and possible collaborations. These musical and graphic experiences also appear in ‘footnote’ format, becoming part of a montage that purposefully presents all the phases of the project and respects the collaborative mutations that characterize Jeleton's transversal strategies.

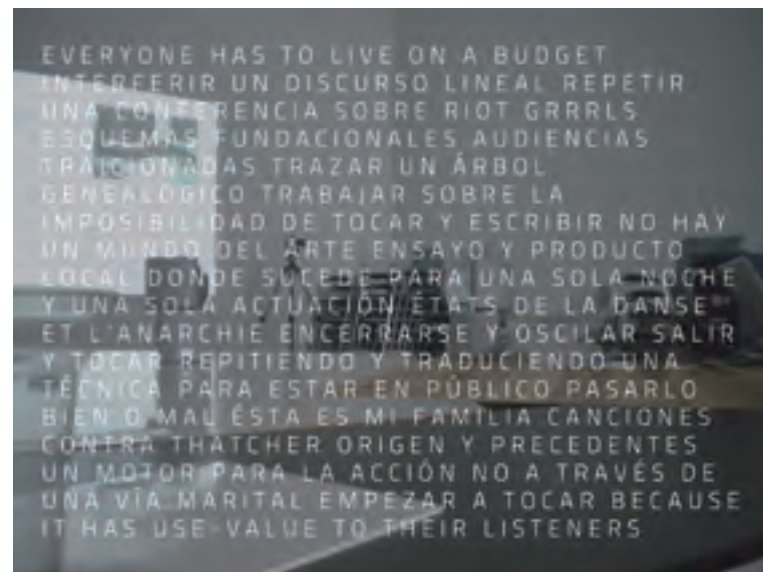


IMÁGENES | IMAGES

— *Répétitions anotado*, 2009 - 2010
Instalación | Installation
Vídeo, dibujos y publicaciones | Video,
drawings and publications
Dimensiones variables | Variable dimensions
Cortesía de los artistas | Courtesy of the
artists

Vista de instalación en *Antes que todo*,

CA2M, Madrid, 2010 | Installation view
at *Before Everything*, CA2M, Madrid, 2010



IMÁGENES | IMAGES
 — *Répétitions*, 2008-2009
 Dibujos | Drawings
 Gouache sobre papel | Gouache on paper
 varios elementos de dimensiones variables |
 several elements; variable dimensions
 Cortesía de los artistas | Courtesy of the artists
 — *Répétitions anotado*, 2010
 Publicación | Publication

Impresión digital sobre papel | Digital
 print on paper 21 x 29,7 cm (36 pp.)
 Cortesía de los artistas | Courtesy of the
 artists
 — *Rock My Religion Annoté*, 2009
 Publicación | Publication
 Impresión digital sobre papel | Digital
 print on paper



IMÁGENES | IMAGES
 — *Répétitions*, 2009
 Vídeo monocanal | Single-channel video
 DV transferido a DVD (color y sonido) | DV
 transferred to DVD color and sound)
 7'17"
 Cortesía de los artistas | Courtesy of the
 artists
 Vista de instalación en Le CENTQUA-

Fermín Jiménez Landa

Pamplona, 1979

— David Armengol

ES

Durante el rodaje de *Fitzcarraldo* (1982) en la selva peruana, Werner Herzog escribió *Conquista de lo inútil*, una crónica diaria sobre el intento —evidentemente fallido— por parte de Brian Fitzgerald (personaje interpretado por Klaus Kinski e inspirado en la vida real del cauchero peruano Carlos Fermín Fitzcarrald) de construir un gran teatro dedicado a la ópera en pleno Amazonas.

El título de dicho diario, que no fue publicado en alemán hasta más de dos décadas después (2004) y en castellano hasta este mismo año (2010), es quizás uno de los enunciados que mejor definen el trabajo en arte de Fermín Jiménez Landa; tanto por lo que implica de conquista (casi de hazaña épica) como de inútil (totalmente ineficaz en un sentido práctico). Y no sólo por dichos conceptos sino porque, al fin y al cabo, la ocurrencia extraordinaria y cierta reivindicación del error son los pilares fundamentales de su manera de entender la práctica artística. Existen gratos paralelismos entre construir una ópera en una selva o subir un barco por una montaña, y encender una frase de LEDs con la energía cinética de un kebab o dibujar una línea horizontal de agua a base de miolastán embotellado.

Bajo dichas premisas, Fermín Jiménez Landa parte de lenguajes diversos —dibujo, fotografía, instalación o vídeo— para indagar en planteamientos cotidianos que extrae de las rutinas diarias del espacio público y social, básicamente la calle e Internet. Un ilusionismo eufórico carente de todo poder que, desde el uso productivo del absurdo, la precariedad entusiasta (que no ingenua) y la superación de lo normativo, plantea una obra definida por un conceptualismo descreído y bromista que centra su atención en la capacidad de incidencia micropolítica del arte. O, por decirlo de otro modo, su obra fuerza conscientemente lo ridículo bajo la misión paródica y antiheroica de generar fisuras temporales en nuestros ritmos de vida y alterar así aquello que creíamos seguro. Algo que, para conseguir dicho fin, el artista es capaz de recurrir —honestamente— al engaño y la trampa.

Para ello, suele utilizar un sistema de trabajo que sitúa su eje en las intersecciones, límites y posibilidades de fricción entre planteamientos distantes y plurales. Un posicionamiento en arte que se resiste a repeticiones metodológicas para definirse más bien desde un esquema de apropiación obsesiva en el que, sin alejarse de la realidad mundana, explora diferentes contextos de conocimiento, como pueden ser el paracientífico, la historia no oficial o aquellos extraídos de ciertas subculturas urbanas, como la música, el graffiti u otras fórmulas de intervención furtiva en el espacio público.

La instalación *La masa* presentada en el CA2M, nueva versión de la pieza *Aceleración de muebles de interior* (2009), continúa su singular investigación sobre el peso de la ley de la gravedad aplicada al individuo corriente. Una composición mural dominada por la apropiación fotográfica —y secundada por otros elementos como el dibujo o el texto— que se expande de un modo desjerarquizado y liberado de cualquier núcleo central para ofrecer un cóctel de imágenes de tintes tragicómicos (aunque esa no fuese la intención del fotógrafo original) en las que la fuerza de la gravedad domina, traiciona o imposibilita la acción humana. En definitiva, un juego de equilibrios e inestabilidades que, implícitamente, abordan la temible pero habitual experiencia del fracaso.

EN

During the filming of *Fitzcarraldo* (1982) in the Peruvian jungle, Werner Herzog wrote *Conquest of the Useless*, a diary of the —evidently failed— attempt of Brian Fitzgerald (the character played by Klaus Kinski and inspired on the real life of the Peruvian rubber baron Carlos Fermín Fitzcarrald) to build a large opera house in the heart of the Amazon.

The title of that diary, which was not published in German until more than two decades later (2004) and in Spanish this year (2010), aptly defines the work of artist Fermín Jiménez Landa; he is concerned with both conquest (almost epic feats) and uselessness (actions extreme inefficient on a practical level). The extraordinary and error are the pillars of his understanding of artistic practice. There are pleasing parallels between building an opera house in a jungle or taking a ship up a mountain, and lighting up a sentence in LEDs using the kinetic energy of a kebab grill or drawing a horizontal line of bottles of tetrazepam water.

Fermín Jiménez Landa works on the basis of different languages —drawing, photography, installation and video— to interrogate everyday practices taken from daily routines in public and social spaces, mainly the street and the Internet. A euphoric, and wholly powerless, illusionism that, by means of the productive use of the absurd, the eager (but not ingenuous) engagement of the precarious, and the transcendence of the normative, formulates a work marked by an incredulous and jesting conceptualism focused on art's micro-political effects. In other words, his work consciously forces the ridiculous in a satirical and anti-heroic mission to generate temporal ruptures in our lives, thus tampering with what we believed certain. To that end, the artist honestly resorts to deception and trickery.

He often uses a method based on intersections, limits and possible frictions between distant and plural formulations. His artistic position resists

methodological repetitions; it is defined, rather, in terms of obsessive appropriation that, without leaving mundane reality behind, explores different contexts of knowledge. These forms of knowledge include the para-scientific, non-official history and those taken from certain urban sub-cultures that revolve around music, graffiti and other sorts of furtive interventions in public space.

Exhibited at CA2M, the installation *La masa* [Mass] is a new version of the piece *Aceleración de muebles de interior* [Acceleration of Interior Furnishings] (2009). It furthers the artist's unique investigation into the law of gravity applied to the common individual. A mural-composition dominated by appropriated photographs (though it also makes use of other elements like drawing and text) expands in a non-hierarchical manner, released from any sense of a central cluster to offer a potpourri of tragicomic images (though that was not necessarily the intention of the original photographers). In these images, gravity dominates, undermines and impedes human action in an unsteady balancing act that, implicitly, deals with the dreadful, but common, experience of failure.



IMAGEN | IMAGE
— *Aceleración de muebles de interior*, 2009

Instalación | Installation
Fotografías encontradas, dibujos y libros |
Found photographs, drawings and books

Dimensiones variables | Variable dimensions

Cortesía del artista | Courtesy of the artist

Vista de instalación en *Antes que todo*,

CA2M, Madrid, 2010 | Installation view
at *Before Everything*, CA2M, Madrid, 2010

Adrià Julià

Barcelona, 1974

— Alberto Sánchez Balmisa

ES

“Ve, viajero, e intenta imitar a un hombre que fue un irreductible defensor de la libertad.”¹

La historia de las utopías trascurre paralela a la historia de la civilización. Tanto es así que resulta imposible encontrar una utopía ajena a una realidad específica, pues es ésta última, en tanto circunstancia sociocultural en la que el sujeto se inscribe, el punto de partida que determina, formaliza y da razón de ser al viaje mental del individuo. Un viaje que, en tanto potencialidad pura, proyección del pensamiento del ser humano, resulta imposible de fijar mediante el lenguaje. De hecho, el que escribe estas líneas, perdido como se encuentra en el laberinto de la utopía, busca desesperadamente sinónimos en su ordenador. Los resultados, más de veinte: quimera, fantasía, imaginación, ensueño, ideal, ilusión, alucinación... Todos ellos coinciden en una cosa: en su incapacidad, en su insuficiencia a la hora de precisar la complejidad de un término, cuya raíz griega, puede remitir tanto al no-lugar (*ou-topía*), como al buen-lugar (*eú-topía*).

Situémonos ahora, de la mano de Adrià Julià, en uno de esos lugares de esta *no-historia* de la utopía. Concretamente, en el municipio de La Reunion, muy cerca de Dallas, una de las principales ciudades del estado de Texas. Allí, entre 1855 y 1860, Victor Prosper Considérant, intenta materializar las ideas cooperativistas expresadas por Charles Fourier en su *Teoría de los cuatro movimientos* (1808), una especie de manifiesto socialista utópico con el que el pensador francés se oponía frontalmente a una evolución de la civilización que tomara como base el capitalismo. La alternativa planteada por Fourier partía del rechazo a las estructuras tradicionales de la familia y a las costumbres de la burguesía industrial, y proponía, en su lugar, la articulación de las sociedades modernas en comunidades (denominadas *falanges* o *falansterios*) en las que el hombre no perseguiría las ambiciones del patrón o del empresario, sino sus pasiones individuales, sus aspiraciones más íntimas. Estados Unidos, en aquel momento, era todavía un país en formación, y fueron muchos los seguidores de las ideas de Fourier. Entre ellos, el propio Considérant, que partió desde Lyon, donde ya formaba parte del movimiento fourierista, hacia el “nuevo mundo” en busca de su particular tierra prometida, de la materialización de las ideas expresadas cinco décadas antes por el pensador francés.

En el proyecto *Indications for Another Place* [Indicaciones para otro lugar], al cual pertenece la obra en la exposición, Adrià Julià revisita los espacios de aquella comunidad de efímera existen-

cia, disuelta apenas un lustro después de su fundación debido a las difíciles condiciones climáticas de la zona y al crecimiento de la cercana ciudad de Dallas. El fracaso de la utopía es insinuado por el artista mediante una astuta vuelta de tuerca en la narración que constituye la base de esta creación. De este modo, tanto los escenarios, una torre y un estadio de hockey construidos sobre los terrenos que en su día ocupó el falansterio de La Réunion (y del cual tomaron su nombre), como el protagonista del vídeo, Cameron, un cheerleader cuyo trabajo consiste en animar a la gente que acude a los eventos deportivos que allí se celebran, nos introducen en una cuidada metáfora que alude al pasado desde el presente. Un presente tan efímero (o más) que el tiempo pretérito, pues una de las dos edificaciones que aparecen en el vídeo (el estadio Reunion Arena) ha sido también, como el falansterio original, recientemente demolida. Concentrando su objetivo en Cameron, Julià ralentiza y descompone los ensayos de sus coreografías en los sótanos del recinto hasta convertirlos en movimientos paroxísticos desprovistos de toda utilidad empática para con la masa. El espejo empleado por Cameron, tan solo nos devuelve ahora un pálido reflejo: la plena conciencia de la imposibilidad de la utopía.

¹ Epitafio de Jonathan Swift, Catedral de San Patricio, Dublín.

EN

“Go forth, voyager, and copy, if you can, this vigorous champion of liberty.”¹

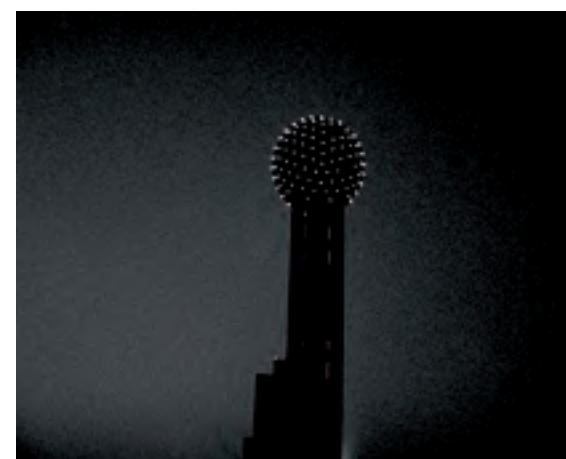
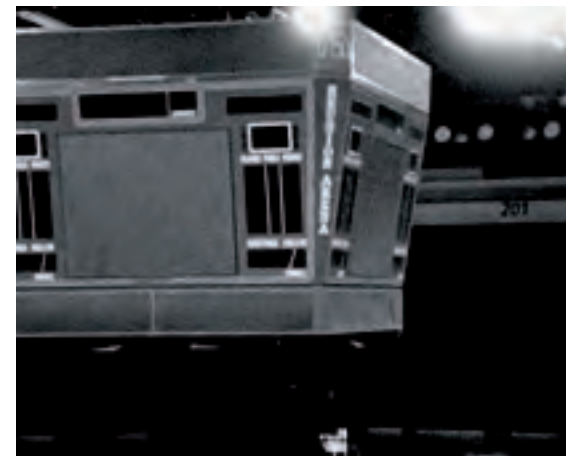
The history of utopias runs parallel to the history of civilization. Indeed, that is so much the case that it is impossible to find a utopia removed from a specific reality, since reality, as the socio-cultural circumstance in which the subject is inscribed, is the point of departure that determines, formalizes and justifies the individual’s mental journey. As pure potentiality and projection of human thought, that journey cannot be set in language. Indeed, the person writing these lines, lost as he is in the labyrinth of utopia, is desperately searching for synonyms in his computer. There are more than twenty results: chimera, fantasy, imagination, daydream, ideal, illusion, hallucination... They all have one thing in common: their inability, their insufficiency when it comes to pinpointing the complexity of a term of Greek origin that can refer to both no-place (*ou-topía*) and good-place (*eú-topía*).

We now find ourselves, at the hand of Adrià Julià, in one of the places of this *no-history* of utopia, specifically, in the town of La Reunion, near Dallas, one of the largest cities in Texas. This is where, from 1855 to 1860, Victor Prosper Considérant attempted to materialize

the ideas put forth by Charles Fourier in his *Theory of Four Movements* (1808). That book was a sort of utopian socialist manifesto in which the French thinker directly opposed the development of a civilization based on capitalism. Fourier formulated an alternative that rejected the traditional structures of family and the customs of the industrial bourgeoisie, proposing instead the idea of building modern societies around communities (called *phalanxes* or *phalanstères*) where man would pursue his most passionate individual aspirations rather than the ambitions of the bosses or of businessmen. At that time the United States was a country in the making, and many followed Fourier’s ideas. Indeed, Considérant himself left Lyon, where he was active in the Fourierist movement, for the ‘New World’ in search of his particular promised land, the materialization of the ideas that Fourier had expressed five decades earlier.

In the project *Indications for Another Place*, of which the work presented in this exhibition forms part, Adrià Julià revisits the spaces occupied by that short-lived community which dissolved just five years after its founding due to the difficult weather in the area and the growth of the nearby city of Dallas. In her work, Julià insinuates the failure of the utopia by means of a twist in the narration that forms the basis of this creation. Both the settings — a tower and a hockey stadium built on the lands once occupied by the La Réunion phalanx (for which it was named) — and the protagonist of the video — Cameron, a cheerleader whose job consists of rousing the people who attend the sports events that take place there — put us in the middle of a metaphorical city that speaks of the past from the position of the present. A present that is at least as fleeting as the past: like the original phalanx, one of the two buildings in the video (the Reunion Arena) has recently been demolished. Julià focuses on Cameron, slowing down and decomposing the cheerleader’s rehearsals in the basement of the premises until they become spastic movements that utterly fail to stir the crowd. Now the mirror that Cameron uses only offers us a pale reflection: full awareness of the impossibility of utopia.

¹ Epitaph of Jonathan Swift, Saint Patrick’s Cathedral, Dublin.



IMÁGENES | IMAGES

— *La Réunion*, 2008
Videoinstalación | Video installation
Película 16mm transferida a DVD (b/n y sonido) | 16mm film transferred to DVD (b/w and sound)
13'34" (loop)
Cortesía del artista y Galería Soledad Lorenzo, Madrid | Courtesy of the artist and Galería Soledad Lorenzo, Madrid

Dai K. S.

Madrid, 1974

— *Manuela Moscoso*

ES

Casi intuitivamente, hemos establecido con el paisaje una relación estandarizada, normalizada; lo asumimos como aquello que se percibe acotado, y que forma parte de nuestra visión “normal” del mundo exterior. La adopción de esta forma definida, regular, se remonta a Galileo, cuando las ciencias de la física y la matemática se encuentran. Desde entonces hemos adoptado la representación del paisaje como un mapa construido por límites o contornos. Sin embargo, sabemos que el universo es discreto: los sólidos están formados por partículas, los líquidos están llenos de agujeros y los gases se encarnan en el caos molecular. Dai K. S. investiga, mediante la práctica del dibujo, los límites de estos contornos geométricos que determinan la concepción del espacio. Y es así que, desde hace aproximadamente una década, el artista reflexiona sobre las construcciones subjetivas de los “límites del paisaje”, y propone “paisajes que se encuentran detrás de los ojos”.

Por una parte, Dai K. S. se cuestiona aquello que acontece en el espacio, en relación al papel. De manera sistemática y sometiendo a una disciplina rigurosa, el artista ha hecho de la práctica del dibujo su *modus operandi*. La restricción a los límites del papel le permite imponer estrictas reglas de trabajo, acotar el uso de materiales y recursos, y desafiar así el dibujo hacia extremos conceptuales y formales. Por otro lado, Dai K. S. manifiesta un claro interés en problematizar la noción de lugar: “¿dónde están las cosas?”, “¿qué las forma?”, “¿cuál es la conexión entre éste lugar y aquél?”. El artista analiza estas tensiones espaciales mediante el estudio de las propiedades geométricas que subyacen en las formas, trasladadas estas al papel que ahora se dobla, pliega y avanza sobre sí mismo, en un terreno a medio camino entre lo bidimensional y lo tridimensional. Es decir, allí donde un cartógrafo sitúa la línea que crea el paisaje, Dai K. S. investiga todas las posibilidades de esa línea, hasta agotar la noción de la perspectiva única.

Monocromos de grafito recortados en formas geométricas y vaciados después; los cortes configuran las líneas del dibujo y a su vez crean la forma. Estos dibujos “tridimensionales” han sido pintados de un fuerte rojo por su envés y proyectan una delicada sombra en la pared, en la que han sido colgados de manera suelta y expedita. Cada dibujo es una variable de la misma forma, una y otra vez pensada desde diferentes perspectivas y agotada en todas sus posibilidades. Las tiras de grafito negras y rojas, restos de estos dibujos, son reutilizadas como material para hacer la obra *Sin título (cuadrado respecto a cuadrado)*. Esta pieza consiste en varios círculos construidos con módulos triangulares y tridimensionales que dis-

puestos sobre la pared forman un paisaje ordenado, casi industrial.

Las obras de Dai K. S. funcionan en su posibilidad de certeza y error, son deconstrucciones desde lo familiar del espacio circundante, y propuestas para reconceptualizar nuestros propios espacios geográficos y reexaminar sus significados. Dai K. S. plantea la posibilidad de un paisaje percibido más allá de lo inevitable. Mediante el estudio de todas las posibilidades que se encuentran en los límites de nuestra percepción, propone una nueva configuración del paisaje y de nuestro lugar respecto a él.

EN

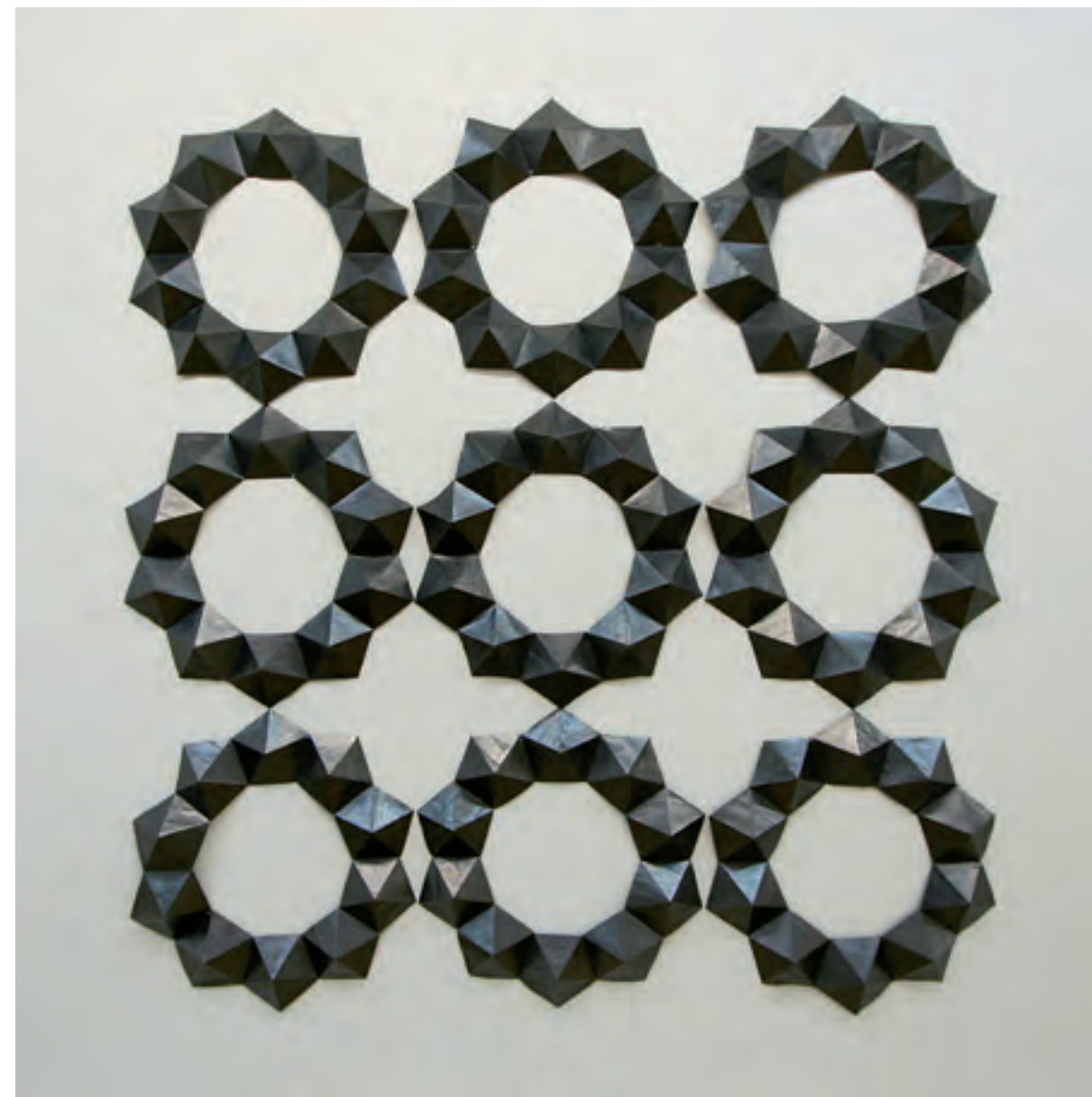
Almost intuitively, we establish a standardized, normalized relation to the landscape; it is that which we perceive as delimited, and it forms part of our ‘normal’ vision of the outside world. The origin of this defined, regular vision goes back to Galileo, when the sciences of physics and mathematics met. Since then, landscape has been represented as a map built from limits and outlines. Nonetheless, we know that the universe is discrete: solids are formed by particles, liquids are full of holes, and gases immersed in molecular chaos. Through the practice of drawing, Dai K. S. investigates the limits of the geometrical shapes that determine our conception of space. For more than a decade, he has reflected on the subjective constructions of the ‘limits of landscape,’ formulating ‘landscapes that lie behind the eyes.’

On the one hand, Dai K. S. questions what ensues in space in relation to paper. In a systematic and rigorous manner, the artist has made drawing his *modus operandi*. The limits of the sheet of paper allow him to impose strict rules on his work, delimiting the use of materials and resources and taking drawing to its conceptual and formal limits. On the other hand, Dai K. S. is clearly interested in problematizing the notion of place: ‘Where things are,’ ‘What shapes it?’, ‘What is the connection between this place and that one?’ The artist analyzes these spatial tensions by studying the geometrical properties that underlie forms, transferring them onto paper that is folded, creased and layered in a terrain somewhere between the two and three dimensional. That is, Dai K. S. studies all the possibilities of the line by which the cartographer creates landscape until the notion of a single perspective is exhausted.

Graphite monochromes are cut into geometrical shapes and then emptied out; the cuts that create the shape are also the lines of the drawing. The back of these ‘three-dimensional’ drawings are painted bright red, and cast a delicate shadow on the wall on which they have been loosely and quickly hung. Each drawing is a variable on the same shape, conceived time and again from different perspectives, exhausting all its possi-

bilities. Black and red graphite strips, the remains of these drawings, are reused to make the work *Sin título (cuadrado respecto a cuadrado)* [Untitled (square regarding square)], which consists of several circles made from triangular and three-dimensional units arranged on the wall to form an ordered, almost industrial, landscape.

Dai K. S.’s work functions in terms of certainty and error. They are deconstructions of the familiar surrounding space, proposals for a reconceptualization of our geographic spaces and a reexamination of their meanings. Dai K. S. formulates the possibility of a landscape perceived outside the inevitable. Through the study of all the possibilities that lie at the limits of our perception, he proposes a new configuration of the landscape and our place in it.



IMÁGENES | IMAGES

— *Sin título (bajorrelieves de sombras)*, 2008
Dibujo | Drawing
Grafito sobre papel | Graphite on paper
9 elementos de 50 x 50 cm c/u | 9 elements; of 50 x 50 cm each
Cortesía del artista | Courtesy of the artist



IMÁGENES | IMAGES
— *Sin título (cuadrado respecto a cuadrado)*, 2008
Dibujo | Drawing
Técnica mixta sobre papel | Mixed media
on paper
300 x 300 cm
Cortesía del artista | Courtesy of the artist



IMÁGENES | IMAGES
— *Eclipses geométricos (a. y b.)*, 2008
Dibujo | Drawing
Técnica mixta sobre papel | Mixed media
on paper
2 elementos de 100 x 70 cm c/u | 2 ele-
ments; of 100 x 70 cm each
Cortesía del artista | Courtesy of the artist

Tamara Kuselman

Buenos Aires, 1980

— Juan Canela

ES

El trabajo de Tamara Kuselman se caracteriza por tener en muchos casos una vertiente narrativa evidente a primera vista; tras ella se abren distintas capas de significados que lo dotan de una gran riqueza. Su obra puede concretarse en diversos formatos, que van desde la performance al video, pasando por la fotografía, las instalaciones o intervenciones mínimas que pasan casi desapercibidas. Con la mayoría de ellas sucede que una vez vistas, no hay una idea que surja claramente a la superficie, pero uno intuye algo con lo que puede identificarse.

Se podría decir que sus proyectos son pequeñas descargas, sutiles interferencias que intentan transmitir, desde una posición personal frente al mundo, problemas universales de la construcción de cada persona y sus relaciones con los demás. Analizan los arquetipos, huyen de las categorías absolutas incidiendo en lo mudable de las personalidades humanas; son piezas abiertas, que no determinan un final exacto, no transmiten una verdad absoluta. Cuando te alejas de sus obras, te quedas rumiando, reflexionando qué es lo que te inquieta, dándole vueltas a lo que acabas de ver.

En muchos de sus trabajos aparece reflejada la inquietud que provoca la toma de decisiones y sus consecuencias. Y más allá, la posibilidad (inevitable muchas veces) de cambiar de opinión, de parecer o de elección (quizá por algún motivo arbitrario). Uno va cambiando y evolucionando, y no hay manera de que las elecciones vayan a ser siempre las mismas. En este sentido, en *Mucho, poco o nada*, una pieza de audio de 2009, se escuchan las afirmaciones que forman parte de un test *on-line* del Eneagrama de la personalidad: una herramienta que nos ayuda (en teoría) a conocernos a nosotros mismos para ejercer mayor elección sobre el propio comportamiento. El test consiste en una serie de afirmaciones bastante rotundas y, aunque está pensado para ser respondido por una de tres opciones, la instalación muestra sólo dos: un punto verde y un punto rojo. La posibilidad de que cada vez que uno hace el test le salga el mismo resultado, son muy reducidas, si no imposibles. El trabajo surge a partir de un interés personal de la artista por este tipo de conocimiento, a la par que su escepticismo ante él. La elección que uno toma en un momento dado ante una circunstancia vital, puede ser distinta en el momento siguiente.

Por otro lado, *Me llamo Claudio*, una *performance* de 2010, consiste en que dos colaboradores (un hombre y una mujer) se infiltran entre las personas que acuden al espacio expositivo el día de la inauguración. Comienzan a decir frases al oído de éstas y se apartan. La elección de los receptores es aleatoria y las frases

han sido extraídas de páginas de contactos de Internet y se dirigen al que las escucha de forma directa. Son propuestas, interrogantes y afirmaciones. Aquí aparecen también otras de las líneas de interés en el trabajo de Kuselman: la incertidumbre de acciones sacadas de contexto que inciden en el espectador o receptor de una manera no muy clara. Uno no sabe si lo que le está pasando forma parte de algo preestablecido, o simplemente es algo que sucede sin más. Se plantea el hecho de que las palabras pueden cambiar su sentido según quién y cómo las diga. Según si son narradas o son subtítulos. La importancia de los matices se pone de relevancia, y se propician encuentros donde lo inesperado y la incertidumbre salen a la superficie.

EN

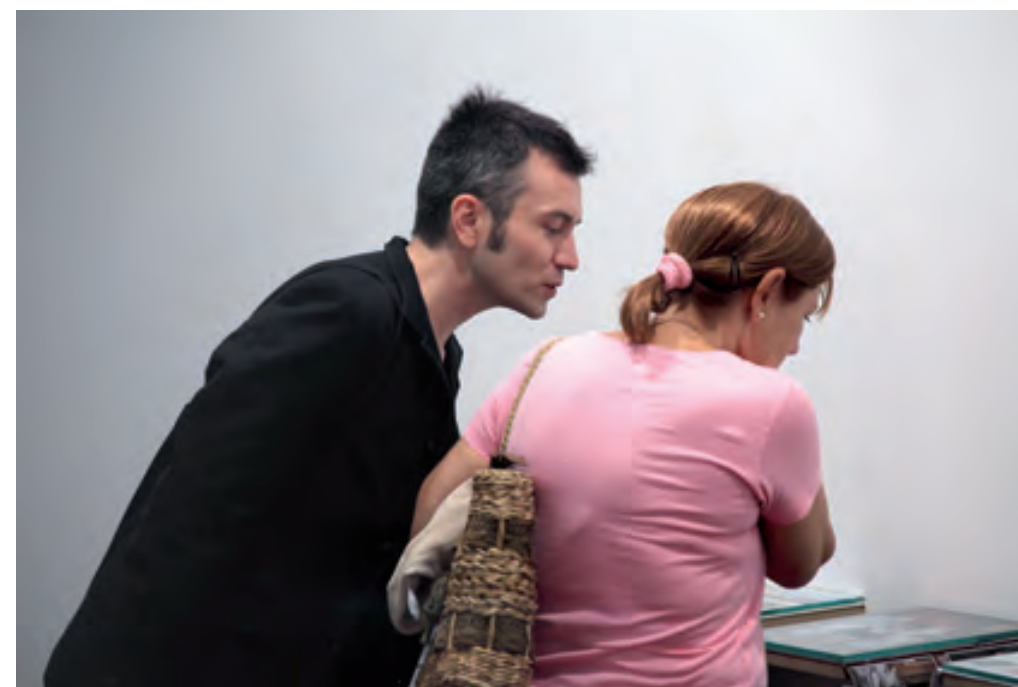
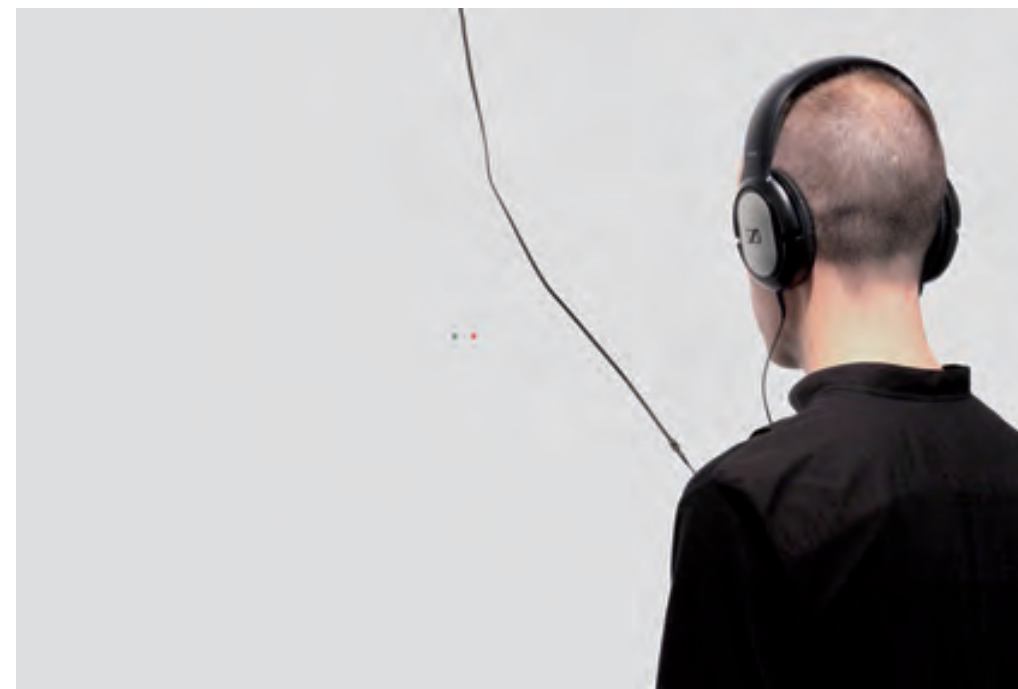
Tamara Kuselman's work often has an immediately evident narrative strain behind which lie rich layers of meaning. She makes use of formats that range from performance to video, by way of photography, installation and minimal interventions that go almost unnoticed. Once such works are seen, they do not present a clear idea, but rather something sensed, a possible site of identification.

Her projects are like small releases, subtle interferences that, from a personal position in the world, attempt to convey universal problems involving the construction of each person and his or her relationship to others. They analyze archetypes and flee from absolute categories in favor of the mutable nature of human personality. These are open pieces that define no certain end and convey no absolute truth. When you move away from them, you find yourself ruminating, wondering what it is that has disturbed you, mulling over what you have just seen.

Many of her works reflect the restlessness provoked by making decisions and the consequences thereof, regardless of the (sometime inevitable) possibility of changing opinion, view or choice (perhaps for an arbitrary reason). One changes and evolves, and it is impossible for one's choice to stay the same. Along these lines, in the audio piece *Mucho poco o nada* [A Lot, A Little or None] (2009), statements from the online Eneagrama personality test are heard. The test is, in theory, a tool to help us get to know ourselves in order to make better choices; it consists of a series of fairly pregnant statements. Though they are supposed to be responded to by one of three options, the installation offers only two choices: a green dot and a red dot. The possibility of getting the same result each time you take the test is small, if not impossible. The work is based on the artist's interest in — and skepticism about — this type of knowledge. The choice one makes about a vital issue at a given moment might be different from the choice made the next moment.

A performance piece from 2010, *Me llamo Claudio* [My name is

Claudio] consists of two collaborators (a man and a woman) walking amongst the people in the exhibition space on the day of the opening. They whisper things in some of the visitors' ears and then move on. The phrases are taken from personal ads in Internet, and the receptors, whom are addressed directly, are chosen at random. The sentences are proposals, questions and statements, and herein lies another one of Kuselman's interests: the uncertainty of actions taken out of context that act on the viewer or receptor in a manner not entirely clear. One is not sure if what he or she is experiencing is part of something planned, or is simply something that is happening. This points to the fact the meaning of words can change depending on who is says them and how, and whether they are spoken or written. The importance of nuance is evidenced, leading to encounters where the unlikely and the uncertain surface.



IMÁGENES | IMAGES

— *Mucho, poco o nada*, 2009
Instalación | Installation
Audio y letraset sobre pared | Audio and letter set on wall
Dimensiones variables | Variable dimensions
Cortesía de la artista | Courtesy of the artist

Vista de instalación en *Antes que todo*, CA2M, Madrid, 2010 | Installation view

at *Before Everything*, CA2M, Madrid, 2010

— *Me llamo Claudio*, 2010
Performance
Treinta maneras de abordar | Thirty ways of approaching
Duración variable | Variable length
Cortesía de la artista | Courtesy of the artist

Performance en la inauguración de la exposición *Antes que todo*, CA2M, Madrid,

2010 | Performance during the opening of the exhibition *Before Everything*, CA2M, Madrid, 2010

Daniel Llaría

Logroño, 1985

— Aimar Arriola

ES

El deseo y sus dos caras: una es la de la carencia, la falta, la privación, la del deseo como imagen, como representación; es el deseo dependiente de un sistema de producción ajeno a él, creador de fantasmas. La otra es la del flujo, la energía, la pulsión, la de un deseo no ligado a una figura concreta; hablo de un deseo en el que el aparato productivo funciona en su interior, un deseo que opera como máquina. Dos caras tiene el deseo, y mediando entre ambas, un canto, como en una moneda, sobre la que se situaría el artista, manteniendo el equilibrio.

Daniel Llaría conoce bien el deseo, con su anverso y reverso. En su quehacer, el deseo es el motor de un proceso continuado de des-aprendizaje, pero un motor cuya energía ha de ser administrada con cautela, pues hay riesgo de explosión. Este des-aprendizaje no tendría tanto que ver con la reversibilidad del conocimiento, con el vaciado de saber, en sentido *nietzscheano*, sino con una necesidad de establecer barreras a la acción y poner límites a la experiencia. Él lo define como un proceso de des-aprendizaje en cuanto que procedimiento de re-alienación.

En su acepción corriente, alienación tendría el mismo sentido que enajenación, y designaría la privación transitoria del juicio. Pero la alienación puede ser también un proceso auto-inducido, con fuerte capacidad de emancipación. El personaje protagonista del vídeo *Como enseñan a / como partirse en* está sumido en un aparente estado de alienación. Un cuerpo enfrentado a la cámara, con sus manos en primer término, desarrolla una cadena de acciones absurdas, aparentemente inconexas: se ata una brida de plástico a la muñeca, enciende un petardo con un mechero, se golpea el dedo con un martillo, se prende un lazo rojo, se derrama encima una terrina de leche, se pone un guante de trabajo, enseña los genitales, destroza un CD, y finalmente muestra un espejo en el que se refleja quien tiene enfrente, re-instituyendo la cadena de acciones como un proceso de comunicación (¿con “el Otro?”, ¿con nosotros?, ¿con él mismo?).

La relación del personaje con el entorno, y también consigo mismo, es de *extrañamiento*: el sujeto/cuerpo se abstrae y deviene fondo —mediante el procedimiento técnico del *chroma key*— y sus manos quedan aisladas en la imagen, como amputadas, adquiriendo una inquietante autonomía. A través del despliegue acumulativo de recursos propios del vídeo (la edición, los efectos, el sonido, etc.), el trabajo reivindica el medio en su especificidad como significante, y parece querer desplazarlos de la alienación de la experiencia provocada por la automatización de los mecanismos de la percepción.

A este proceso de actuar sobre los dispositivos de la percepción los formalistas rusos lo llamaban “revelar una técnica”. Tanto en sus trabajos en vídeo como en su práctica escultórica —que en realidad son una— Daniel Llaría opera también a partir del revelamiento de la técnica; es decir, del desnudamiento de los procedimientos, recursos y estructura que los sustenta. Algunas de estas estructuras serán de orden práctico y otras de orden simbólico, como aquellas que rodean al conocido deseo.

{BONUS TRACK}

Uno de los principales lugares donde el deseo opera y se desata es el espacio de la música. Junto a la también artista Itziar Markiegi, Daniel Llaría integra la formación sonora experimental Anorexia Mental. Su trabajo aquí opera también a partir de una lógica acumulativa: todos los recursos puestos en juego, tanto en sus grabaciones como en sus acciones en directo (escenario, indumentaria, dispositivos de registro, etc.), se suman unos a otros generando una experiencia cercana a la saturación. El ruido, una de las principales formas de acumulación, es la sustancia escogida para relacionarse con el otro. La música como el lugar donde el deseo deviene colectividad, el deseo como ruido.

EN

The two sides of desire: lack, absence, privation, desire as image, as representation; this is the desire that depends on a system of production foreign to it, the creator of ghosts. The other is flow, energy, drive, desire not bound to a specific figure. I am speaking of a desire within which the productive apparatus operates, a desire that works like a machine. Like a coin, desire has two sides and, mediating between them, an edge on which the artist, keeping balance, is located.

Daniel Llaría knows desire, and its front and back sides, well. In his work, desire is the engine of an ongoing process of un-learning. The energy generated by this engine, though, must be administrated carefully as there is risk of explosion. This un-learning has less to do with the reversibility of knowledge, with the draining out of what is known in the Nietzschean sense than with the need to establish obstacles to action and to limit experience. Llaría defines it as a process of un-learning insofar as a procedure of re-alienation.

In common usage, alienation, like estrangement, designates the temporary privation of judgment. But alienation can also be self-induced and highly capable of emancipating. The protagonist of the video *Como enseñan a / como partirse en* [How to Teach to / How to Split into] seems to be immersed in a state of alienation. A body faces the camera; its hands in close up carry out a series

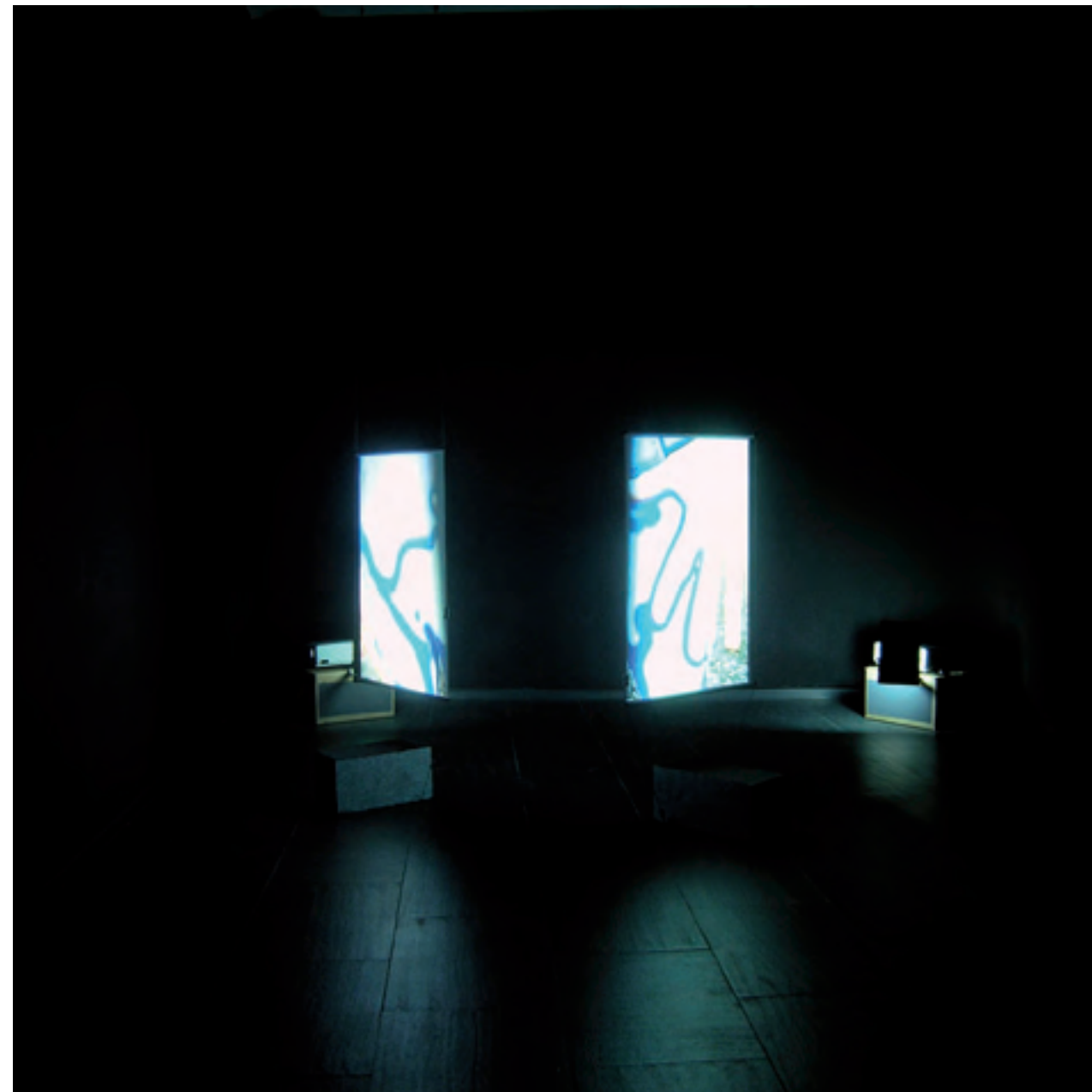
of absurd and seemingly unconnected actions: the hands tie a plastic band to their wrist, they light the wick of a firecracker, they strike one of their fingers with a hammer, they put on a red ribbon, they spill a terrine of milk on themselves, they put on a work glove, show genitals, shatter a CD. Finally, they hold a mirror that reflects who is there, and the series of action is reinstated, now as a process of communication (with ‘the Other’?, with us?, with himself?).

The character’s relationship with his environment and also with himself is one of *estrangement*: the subject/body is abstracted and — through the technical procedure of chroma-key — rendered background. As if amputated, the hands are isolated in the image, becoming disturbingly anonymous. Through the layered display of video resources (editing, effects, sound, etc.), this piece defends the specificity of the medium as signifier. It seems to want to displace us from the alienation of experience under the automation of the mechanisms of perception.

The Russian formalists called this process of acting on the devices of perception ‘baring the device.’ In both his video and sculptural work — which are in fact one and the same — Daniel Llaría also bases his work on revealing a technique; that is, he bares the sustaining procedures, resources and structures. Some of these structures are practical in nature and others, like those surrounding desire, symbolic.

{BONUS TRACK}

One of the primary places where desire is unleashed and operates is music. Along with fellow artist Itziar Markiegi, Daniel Llaría has formed the experimental music group called Anorexia Mental. This work also operates according to a logic of layering: all the resources at play in both their recordings and performances (stage, wardrobe, recording devices, etc.) are placed together to generate something like saturation. Noise, one of the primary forms of layering, is the substance chosen to relate to the other. Music as the place where desire becomes collective, desire as noise.



IMÁGENES | IMAGES

— *Como enseñan a / como partirse en*, 2007
Vídeo-instalación | Video installation
DVD (color y sonido) | DVD (color and sound)
4'04"
Cortesía del artista | Courtesy of the artist

Vista de instalación en *Antes que todo*, CA2M, Madrid, 2010 | Installation view at *Before Everything*, CA2M, Madrid, 2010



■■■ IMÁGENES | IMAGES ■■■
 — *Como enseñan a / como partirse en*, 2007
 Vídeo-instalación | Video installation
 DVD (color y sonido) | DVD (color and sound)
 4'04"
 Cortesía del artista | Courtesy of the artist



■■■ IMÁGENES | IMAGES ■■■
 — *Anorexia Mental on TV*, 2009
 Vídeo monocal | Single-channel video
 DVD (color y sonido) | DVD (color and sound)
 34'40"
 Cortesía de los artistas | Courtesy of the artists

Erlea Maneros Zabala

Bilbao, 1977

— Miren Jaio

ES

El objeto de estudio de la artista son los procesos de producción, reproducción, almacenamiento y difusión de las imágenes. Su metodología de trabajo se concreta en series que parten de procesos y soportes a los que somete a manipulaciones como sustracciones, subrayados, inversiones o reproducciones. Todas estas operaciones, de las que resultan imágenes abstractas (abstractas en tanto que se sitúan en un espacio periférico a lo que convencionalmente se considera una imagen), le sirven para exponer cómo, frente a una visión naturalizada de la imagen, bajo los procesos de producción que la hacen posible operan mecanismos ideológicos; es decir, cómo la imagen, percibida como estática, atemporal y aislada de unas condiciones técnicas siempre cambiantes, se ve determinada por ellas y cómo esas condiciones contextuales participan de lo que, en el sentido ontológico, la constituye.

La prensa diaria es uno de los medios que le permiten investigar esos mecanismos. Residente en los Estados Unidos desde 2001, entre 2002 y 2005 desarrolló varias series pictóricas cuyo objeto de análisis era el escenario posterior al 11-S, marcado por la política de la Administración Bush y por la manera en que la prensa estadounidense decidió representar ésta. Una de las series se fija en una tipología concreta de la fotografía de prensa que documenta la guerra de Afganistán, aquella en la que se muestran los primeros bombardeos de las montañas afganas en composiciones organizadas a la manera de un paisaje pictórico tradicional. Al transferirlas al óleo y la acuarela, las columnas de humo, semejantes ahora a nubes desatadas y fantasmales, se convierten en las protagonistas de algo que se asemeja a un paisaje romántico decimonónico. Esta operación de subjetivación de la naturaleza enfatiza la construcción deliberada del relato de un conflicto bélico sin cuerpos ni motivaciones. La guerra se presenta así como fenómeno natural, remoto, atemporal y, en última instancia, inevitable.

Otras series prosiguen la investigación sobre el proceso de producción de imagen y la tensión entre dos tópicos persistentes, la objetividad documental y la libre expresión subjetiva. Sus monocromos abstractos resultan de sumergir papel *offset* en tinta china diluida en agua. Las imágenes obtenidas, cada una de ellas única y original, muestran los rastros de la disolución que de manera casual y azarosa se han fijado en el papel. El aspecto de estos monocromos, resultado de un proceso manual del que se ha excluido cualquier intencionalidad más allá de la elección técnica primera, recuerda las composiciones de la Abstracción Lírica, una de las corrientes de una pintura dominada en los años cincuenta

por valores modernos como lo sublime y por la asunción de que la abstracción era el medio más adecuado para la expresión del genio artístico.

La prensa diaria es de nuevo el punto de partida de otra serie. El material inicial no es el papel, el soporte original, sino el microfilm al que tradicionalmente se han transferido fotográficamente las hojas de los periódicos como forma de preservar su contenido. En 2007 y a lo largo de un mes, la artista tuvo acceso al archivo de microfilmes de *Los Angeles Times*. Reemplazada por los medios digitales, esta tecnología analógica de almacenamiento estaba ya entonces a punto de quedar obsoleta. La serie, unas fotocopias resultado de un proceso de transferencias y supresiones, señala la cadena de ganancias y pérdidas que se da en los procesos de producción de imagen, por ejemplo, la materialidad, desaparecida en el soporte digital, del papel y el microfilm. La disociación de la imagen del proceso técnico que la produce, que la artista subraya aquí y en el resto de sus series, se relaciona en último término con la experiencia contemporánea del tiempo y con cuestiones derivadas de ella como la obsolescencia, el anacronismo o la simultaneidad. Una disociación que ejemplifica bien la que el sujeto experimenta en relación a la realidad que le rodea. El único texto legible en esta última serie resulta revelador: "Comienza el nuevo día".

EN

The artist's object of study is the process by which images are produced, reproduced, stored and disseminated. Her methodology entails series of processes and supports subject to different operations, for instance subtraction, emphasis, inversion and reproduction. Through these operations, which lead to abstract images (that is, they are in a sphere outside what is conventionally called 'image'), she exposes how ideological mechanisms operate in relation to a naturalized vision of the image and production processes that make the image possible. That is, she exposes how the image, which is perceived as static, timeless and isolated from always changing technical conditions, is determined by those conditions, and how they participate in what, in an ontological sense, constructs the image.

The daily paper is one of the media that allows her to investigate these mechanisms. The artist has lived in the United States since 2001, and from 2002 to 2005 she worked on various pictorial series whose object of analysis was the situation after 11-S, the Bush administration and the way it was represented by the media in the United States. One of these series concentrated on a specific type of press photography that documented the war in Afghanistan, specifically the photographs that showed the first bombings in the mountains there,

photographs that were organized to look like traditional landscapes. In transferring these photographic images to oil paint or watercolor, the columns of smoke, now like ghostly clouds, are central to what looks like a Romantic 19th century landscape. This subjectivization of nature serves to emphasize the deliberate construction of the account of a war with no bodies or causes. War is presented as a natural, remote, timeless and ultimately inevitable phenomenon.

Other series investigate the process by which images are produced and the tension between two enduring questions: documentary objectivity and free subjective expression. Her abstract monochromes are made by emerging offset paper in Chinese ink diluted in water. Each of the unique and original resulting images shows the traces of the dissolution, randomly set on the paper. In appearance, these monochromes made from a manual process devoid of any intention except the choice of technique are reminiscent of Lyrical Abstraction compositions. Influential in painting in the 1950s, Lyrical Abstraction privileged the modern values of the sublime and the notion that abstraction was the best way to express artistic genius.

The daily paper is the point of departure for another series as well. Here, though, the basic material is not paper, though it is the original support, but rather the microfilm on which pages of newspaper were traditionally transferred by means of photography to preserve their content. For one month in 2007, the artist had access to the microfilm archives of the *Los Angeles Times*; replaced by digital media, microfilm, an analogical storage technology, was, by that time, already on the verge of becoming obsolete. This series of photocopies produced by a process of transferences and eliminations speaks of the chain of profits and losses that takes place in image-production processes, for instance, the materiality of paper and microfilm which has disappeared in the age of the digital support. The removal of the image from the technical process that produces it, which is what the artist emphasizes here and elsewhere, is ultimately connected with the contemporary experience of time and with related questions such as obsolescence, anachronism and simultaneity. This removal exemplifies what the subject experiences in relation to his or her surrounding reality. Revealingly, the only text legible in this last series is "New Day Begins."



IMAGEN | IMAGE

— *Untitled*, 2008

Instalación | Installation

Fotocopia sobre papel | Photocopy on paper
6 elementos de 91,5 x 122 cm c/u | 6 elements; of 91.5 x 122 cm each

Cortesía de la artista y Redling Fine Art, Los Angeles | Courtesy of the artist and Redling Fine Art, Los Angeles

Vista de instalación en Redling Fine Art, Los Angeles, 2008 | Installation view at Redling Fine Art, Los Angeles, 2008

Pablo Marte

Cádiz, 1975

— Aimar Arriola

ES

El lenguaje es un tejido orgánico, múltiples capas lo componen. Este a su vez produce conceptos. Los conceptos son formas porosas que crecen por absorción y generan sedimento (a este sedimento lo conocemos por significado). El lenguaje tiene diversos usos, entre los cuales está objetivar el pensamiento, que a su vez tiende a devenir discurso. De entre todos los conceptos producidos por el lenguaje, uno de los más porosos, permeables y sedimentado es el de “dialéctica” —otro, a su manera, el de “felicidad”—. Lo excepcional de la dialéctica no es su multi-significancia, sino su disposición para sobrepasar al lenguaje e intervenir activamente en el ámbito de lo real: es decir, su capacidad operante.

El video *Dialéctica de la felicidad a comienzos del siglo XXI* no trata sobre la dialéctica, ni tampoco sobre la felicidad. Lo que en él subyace es cierta reflexión política sobre la incapacidad de las representaciones de la historia de sostenerse, que diría Benjamin, cierto interés por articular negativamente las relaciones pasado-presente, que son las que constituyen el objeto “Historia”. Para ello, el video adopta una estructura dialéctica: dos primeros bloques que guardan una relación de reciprocidad entre sí, y un tercero que emerge de la correlación desplazada entre ambas. La estructuración dialéctica aquí no respondería tanto al tópico dialéctico de la lucha de opuestos —de acuerdo a aquella lógica hegeliana de la tesis y la antítesis—, sino a la existencia, según la proposición de Slavoj Žižek, de una “brecha de paralaje”¹: la confrontación de dos posiciones vinculadas entre las cuales no hay posibilidad ni de síntesis ni de mediación.

Grabado en diferentes localizaciones de la ciudad de Berlín (la feria de Navidad de Alexanderplatz, el parque Marx-Engels-Forum, etc.), el video funciona a modo de prólogo de un cuerpo de trabajo más extenso —aún en proceso—, que llevará por título *Una historia de Tuis*. Compuesto por un total de once fragmentos semi-autónomos —en una estructura de 1+9+1 (prólogo + serie + epílogo)—, sin continuidad narrativa entre ellos, este trabajo arrancó en 2009 con la escritura de un relato de ciencia ficción propio (*La Piel Adherente*). Uno de los puntales del proyecto es *La novela de los Tuis* de Bertolt Brecht, de la que se deriva su título; en ella, una obra concebida por el autor en su exilio danés y que no vio la luz hasta 1967, Brecht investiga las causas de la decadencia de una época, llegando a la conclusión de que la defensa de la cultura sin alterar las relaciones de propiedad conduce necesariamente a la barbarie.

Entre las motivaciones iniciales de Pablo Marte en este proyecto, en consonancia con la base ficcional de *Una historia de Tuis*, estaba la de abordar, a través de cierto desplazamiento de ficción, la

dialéctica del encuentro imposible entre *lo real* y *lo simbólico*. En su particular desarrollo de la teoría lacaniana sobre los registros de lo real, lo simbólico y lo imaginario, Slavoj Žižek ha explorado, entre otros temas, la negociación entre lo simbólico y lo real en el espacio del cine². La capacidad dialéctica del cine para Žižek radica en que, a través de los juegos de transferencia entre realidad y fantasía, es posible ver cómo *lo real* genera una brecha en el orden de *lo simbólico*, revelándolo cómo éste es una construcción ideológica más. Así, el lenguaje filmico se nos presenta como nuestro principal aliado en la tarea de dismantelar las “representaciones insostenibles”, como es la Historia.

Volviendo a esa otra noción, la de la felicidad, explicitada en el título, cierro el texto con este comentario que me hace llegar Pablo: “El video no habla de felicidad, porque la felicidad no sirve como criterio de medida ni de significación. La felicidad es un instinto. Los seres humanos somos capaces de ser felices hasta en condiciones muy penosas. Sin embargo, quise colocarla en el título porque es algo que todo el mundo comprende y, a la par, es a lo que postulamos todo el rato, a ser felices”³. Quizás, después de todo, puede que la felicidad también sea una noción operante.

¹ Slavoj Žižek, *Visión de paralaje*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 11.

² Principalmente en Slavoj Žižek, *Lacrimae Rerum. Ensayos sobre cine y ciberespacio*. Madrid, Editorial Debate, 2006.

³ El artista, en conversación electrónica con el autor (junio 2010).

EN

Language is an organic tissue made up of multiple layers, one that often produces concepts: porous forms that grow by means of absorption and generate sediment (known as meaning). Language has a number of uses, among them objectifying thought, which also tends to become discourse. Of all the concepts produced by language, one of the most porous, permeable and sedimented is the idea of ‘dialectic’; another, in its way, is ‘happiness.’ What’s exceptional about dialectic is not its multiple meanings, but its tendency to exceed language and actively intervene in the sphere of the real: that is, its operative ability.

The video *Dialéctica de la felicidad a comienzos del siglo XXI* [The Dialectic of Happiness at the Beginning of the 21st Century] is not about dialectic or happiness. What is at stake, rather, is a certain political reflection on the inability of representations of history to sustain, as Benjamin would say, an interest in negatively articulating past-present relations, which are what constitute ‘History’ as an object. Hence, the video adopts a dialectical structure: the two first segments have a reciprocal relation, and the third emerges from the displaced correlation between

them. The dialectical structure here is less a question of the struggle between opposites in the Hegelian logic of thesis and antithesis than a question of the existence, as formulated by Slavoj Žižek, of a ‘parallax gap’¹: the confrontation between two interlinked positions between which there is no possibility of synthesis or mediation.

Recorded in different locations in the city of Berlin (the Christmas market on Alexanderplatz, the Marx-Engels-Forum park, etc.), the video serves as a prologue to a longer, and still in process, body of work that will be called *Una historia de Tuis* [A Tui Story]. Composed of a total of eleven semi-autonomous fragments in a 1+9+1 structure (prologue + series + epilogue) without any narrative continuity, this project began in 2009 with the writing of a science fiction story (*La Piel Adherente* [The Adherent Skin]). One of the project’s supports is Bertolt Brecht’s *Tui-Novel*, for which the project is named; a work conceived by Brecht while in exile in Denmark, this play did not come to light until 1967. In it, Brecht investigates the causes for the decadence of an era and reaches the conclusion that the defense of culture without altering property relations necessarily leads to barbarism.

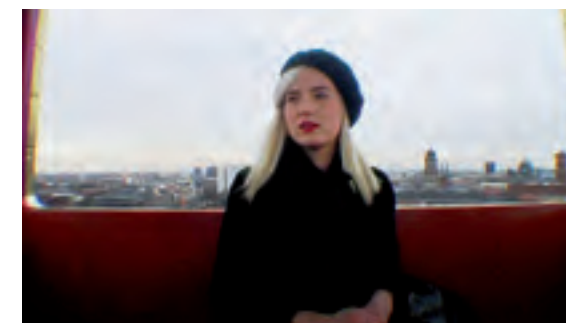
In keeping with the fictional basis of *Una historia de Tuis*, one of Pablo Marte’s initial motivations for making this project was approaching, through a certain fictional displacement, the dialectic of the impossible encounter between *the real* and *the symbolic*. In his particular development of the Lacanian theory of the real, the symbolic and the imaginary, Slavoj Žižek explores, among other things, the negotiation between the symbolic and the real in the space of film.² According to Žižek, film’s dialectical power lies in the fact that, through transference between reality and fantasy, it is possible to see how *the real* creates a gap in *the symbolic* order, exposing it as just another ideological construction. Thus, filmic language is our primary ally in dismantling ‘unsustainable representations’, like History.

Getting back to happiness, the other notion mentioned in the title, I would like to close this text with a comment of Pablo’s: “The video does not talk about happiness, because happiness is not a criterion for measure or meaning. Happiness is an instinct. Human beings are capable of being happy in even the most dreadful conditions. Nonetheless, I wanted to put the word in the title because it is something that the whole world understands; being happy is what we posit all the time.”³ Perhaps, then, happiness is also an operative notion.

1 Slavoj Žižek, *The Parallax View*. Massachusetts, The MIT Press, 2006, p. 4.

2 Mainly in Slavoj Žižek, *Lacrimae Rerum. Ensayos sobre cine y ciberespacio*. Madrid, Editorial Debate, 2006.

3 The artist, in an electronic conversation with the author (June, 2010).



IMÁGENES | IMAGES

— *Dialéctica de la felicidad a comienzos del siglo XXI*, 2010

Vídeo monocanal | Single-channel video
DVD (color y sonido) | DVD (color and sound)
24'00"

Cortesía del artista | Courtesy of the artist

Fran Meana

Avilés, 1982

— Juan Canela

ES

Situarse frente al estado de las cosas desde un punto de vista crítico es complicado a veces. Puede llegar la pregunta inevitable: ¿estoy cuestionando un sistema del cual estoy participando, ¿tiene esto algún sentido? La imposibilidad de la revolución (o las revoluciones) desde las plataformas que el mismo sistema nos da es un punto importante en el arte de los últimos años.

El trabajo de Fran Meana se coloca, inequívocamente, en esa cuestión, en esa coyuntura. El cuestionamiento de lo establecido, de aquello que nos viene dado y de los procesos generadores de conocimiento; los sistemas políticos, procesos históricos, esferas de poder, sistemas de control..., son temas sobre los que pivota para siempre intentar buscar otra perspectiva, otra lectura. Poner de relevancia que no hay una sola verdad absoluta, y que las cosas pueden ser de muchas maneras según desde donde se analice. El posicionamiento en un punto inestable frente a todo, un lugar donde nada es permanente e inamovible y donde todo puede ser cuestionado y repensado.

Las maneras de hacer varían desde las instalaciones en el ámbito expositivo, acciones en el espacio público, el vídeo, el dibujo o la recolección de imágenes de archivo. Este recurso es el utilizado en una de sus últimas series: distintas piezas realizadas a partir de imágenes de archivo extraídas de prensa de la época de la Transición en España. Dichas imágenes sacadas de contexto y colocadas de diversas maneras crean un discurso distinto al "oficial", cuestionando esa Historia inequívoca y casi sagrada que se nos enseña y se nos transmite. El artista ha crecido en la España democrática, y no ha vivido la época de la que habla, lo cual no impide que escrute el pasado reciente de su país, e indague en una época clave para comprender la creación de la actual estructura social y política: la Transición que siguió a la dictadura y que llevó al país a la democracia. En la primera pieza de esta serie, *History as a Story* [La Historia como relato], de 2009, las imágenes se colocan en una especie de equilibrio inestable. Arriba coloca a Suárez secándose el sudor, debajo el caballo de Franco en su entierro, y entre medio instantáneas poco usuales de la Transición. El conjunto da la sensación de que se puede desmoronar en cualquier momento y nos hace pensar que quizá, en realidad, no ocurrió tal y como uno imagina al leer los libros que narran ese momento histórico.

En la misma dirección, Meana nos presenta *Una línea de D a D*, 2010. Una serie de fotografías de archivo son colocadas, esta vez, formando una hilera irregular que serpentea en la pared. En las imágenes aparecen retratos de gobiernos, ministros, grupos de poder

y formaciones de la Transición; desde los ministros franquistas hasta el primer gobierno socialista; desde la dictadura hasta la democracia. Una especie de línea del tiempo construida a partir de fragmentos del imaginario de la época. Eso sí, una línea que no es recta ni directa, sino que refleja altibajos.

Normalmente la Historia se nos presenta como una línea o una circunferencia que justamente es lo que Meana intenta romper con esta serie de trabajos. Poner de manifiesto que no hay una Historia, sino muchas historias.

EN

It is sometimes difficult to see things from a critical perspective. The inevitable questions "Does it make any sense to question a system of which I form part?" arises. The impossibility of revolution (or revolutions) from the platforms put forth by the system itself has been a major concern of recent art.

Fran Meana's work deals with that issue. He questions the status quo, the givens and the processes by which knowledge is produced; as well as political systems, historical processes, spheres of power and systems of control. His work, which revolves around these issues, always attempts to come up with another perspective, another reading in order to evidence that there is no single, absolute truth. Depending on where you stand in your analysis, the nature of things varies. He positions his work in a place unstable in the sight of everything, somewhere where nothing is permanent or inalterable but, on the contrary, everything can be questioned and rethought.

His varied practice includes installations in exhibition spaces, actions in public spaces, video, drawing and the use of archival images (the resource used in one of his most recent series). These pieces are based on archival press images taken from the years of transition to democracy in Spain. Taken out of context and laid out in different ways, these images create a discourse at odds with the 'official' discourse, one that questions the unequivocal, almost sacred History we are taught. The artist grew up in democratic Spain; he did not experience the years of which he speaks. That does not keep him, though, from scrutinizing the recent past in his country, examining an era key to understanding the creation of the current social and political structure: the transition that followed the dictatorship and brought the country into democracy. In the first piece in the series, *History as a Story* (2009), the images are placed in a sort of tottering balance. Above he places Suárez, drying his sweaty brow, below Franco's horse at his burial and in between unusual snapshots of the transition. We have the feeling that the set might come apart at any moment, which makes us think that maybe, in fact, things did not happen exactly as we im-

agine they did from reading the books on that moment.

Along these lines, Meana exhibits *Una línea de D a D* [A Line from D to D], 2010. This time, a series of archival photographs are placed in an irregular row that winds around the wall. The images include portraits of governors, cabinet members, powerful sectors and political groups from those years, ranging from members of Franco's cabinet to the first Socialist governor; from dictatorship to democracy. A sort of timeline constructed on the basis of fragments of the imaginary of those years. That line, however, is not straight or direct, but as unsteady as the times.

History is usually presented to us as a line or circumference, and that is exactly what, in this series of works, Meana attempts to break from, manifesting that there is not a single History, but many different stories.



IMÁGENES | IMAGES

— *Una línea de D a D*, 2010

Instalación fotográfica | Photographic installation

Técnica mixta | Mixed media

Dimensiones variables | Variable dimensions

Cortesía del artista y NoguerasBlanchard, Barcelona | Courtesy of the artist and NoguerasBlanchard, Barcelona

Vista de instalación en *Antes que todo*, CA2M, Madrid, 2010 | Installation view at *Before Everything*, CA2M, Madrid, 2010

Asier Mendizabal

Ordizia, 1973

— Miren Jaio

ES

El asunto central de la obra del artista es el problema, planteado por el proyecto moderno, y desde entonces irresuelto, de la relación entre estética e ideología. Siguiendo con ello, su material de trabajo es, inevitablemente, el repertorio de formas que, generadas a lo largo del xx, siguen formando parte de la economía simbólica de un presente distinto del horizonte que proyectaron las utopías modernas. Esas formas pertenecen a ámbitos culturales claramente delimitados, como son las vanguardias históricas, los movimientos de izquierda y el cine político del último tercio del siglo, el *punk*, las construcciones de lo vasco, etc. Todos ellos comparten una misma proyección ideal del sujeto colectivo, ya sea como elemento constitutivo, mito originario o destino final.

En tanto que signo integrado en un sistema complejo de relaciones, la forma se encuentra culturalmente sobre-determinada. Partiendo de un enfoque analítico riguroso, el artista somete a aquella a operaciones lingüísticas como metonimias, yuxtaposiciones, repeticiones, sustracciones o inversiones dialécticas. Aislada de un sistema de relaciones contextuales, la forma funciona ahora como síntoma. La estrategia de desplazamiento permite hacer aflorar significados inesperados, contenidos ya en ella, pero que el hábito y la convención han hecho que dejen de percibirse —por demasiado evidentes o demasiado crípticos—, y que remiten y alteran la comprensión general del sistema del que la forma es evidencia sintomática.

El procedimiento de desplazamiento resulta claro en *CBS/FSLN-1*. Antes de analizar la obra, conviene explicar el por qué de la elección del referente del que procede. A lo largo de la historia del *punk*, han sido varias las vías tomadas por el sujeto-artista en respuesta al dilema de cómo defender la autonomía propia frente a las imposiciones del mercado (el cinismo irónico y nihilista de los Sex Pistols de Malcolm McLaren, el activismo virtuoso del *straight-edge*, que crea nuevas condiciones de producción parcialmente integradas en la estructura dominante, etc.). Dentro de esa genealogía, una lectura sumaria podría tachar la postura de los Clash —cuyos lemas libertarios pasaban rápidamente a convertirse en productos de consumo— de ingenua y complaciente. Una lectura menos simplista identificaría al grupo como el arquetipo del sujeto-artista que se enfrenta a las contradicciones derivadas de la relación entre estética e ideología desde la asunción y la negociación con las condiciones que le son dadas.

La certeza de que el estilo es capaz de trazar rupturas en un orden percibido como homogéneo y la conciencia de manejarse en un universo mediado por los signos están en el centro de esa

negociación. En *CBS/FSLN-1* el artista desplaza dos elecciones de estilo periféricas. La primera se concreta en la obra, una moqueta de fieltro negro cubierto de manera aleatoria por unos parches pentagonales de fieltro rojo. La intervención de suelo es una apropiación de un detalle en un *still* de la película *Rude Boy*. En él, los Clash aparecen tocando en un estudio. A sus pies, una moqueta negra y unos parches rojos que sirven para amortiguar el sonido. El exceso de sentido surge de algo que no está allí, el motivo de la estrella roja de cinco puntas contra fondo negro que la disposición puramente funcional de colores y formas parece sugerir.

A diferencia de este primer caso, tan felizmente productivo como, a lo que parece, fortuito, el segundo sí resulta de una elección deliberada. El título *CBS/FSLN-1* alude al número de catálogo del disco "Sandinista", híbrido semántico en el que a las siglas de la casa discográfica se añaden las del "Frente Sandinista de Liberación Nacional" y el número "1". Frente a la grandilocuencia gestual de la liturgia del rock, el gesto político consiste aquí en camuflar dentro de los sistemas de archivo y control de la industria un elemento poético, en tanto que tal, eficaz y potencialmente perturbador.

EN

First formulated by the modern project and still unresolved, the relationship between aesthetics and ideology is the main concern of the work of Asier Mendizabal. Hence, his material is, inevitably, the repertoire of forms generated during the 20th century that continue to form part of the symbolic economy of a present different from the one projected by the modern utopias. These forms are taken from clearly defined cultural spheres, such as the historical avant-garde, left-wing political movements, political cinema from the last third of the 20th century, punk rock, the construction of Basqueness and others. All of these forms entail the same ideal projection of the collective subject, whether as constitutive element, originary myth or ultimate fate.

As a sign within a complex system of relations, the form is culturally overdetermined. Using an analytically rigorous approach, the artist subjects the form to linguistic operations such as metonymy, juxtaposition, repetition, subtraction and dialectical inversion. Removed from its contextual relations, form now acts as symptom. This strategy of displacement allows unexpected meanings to emerge, meanings latent in the form that, due to habit and convention, have been rendered too evident or cryptic to be perceived. These meanings alter the overall understanding of the system of which the form is symptom.

The displacement effected by the artist is clear in *CBS/FSLN-1*. Before analyzing the work, it is worth explaining why the artist has chosen this

particular referent. Throughout the history of punk, artist-subjects have responded in a number of ways to the problem of how to defend their autonomy in the face of the market and its impositions (the ironic and nihilistic cynicism of the Sex Pistols with Malcolm McLaren, the skillful activism of straight edge, which created new conditions for production that entailed a partial inclusion in the dominant structure, etc.). Within that genealogy, a facile reading might write off the Clash as ingenuous and complacent, as their libertarian slogans quickly became consumer products. A less simplistic reading might identify that band as the archetype of the artist-subject who confronts the contradictions of the relationship between aesthetics and ideology by assuming and negotiating the conditions imposed.

In any case, central to this negotiation is the certainty that style is capable of effecting ruptures in an order perceived as homogenous and that consciousness can maneuver in a universe mediated by signs. In *CBS/FSLN-1* the artist displaces two peripheral choices. The first is in relation to the work itself, which consists of black felt carpeting randomly covered by pentagonal red felt patches. This floor intervention is the appropriation of a detail from a still from the film *Rude Boy*. In it, the Clash is playing in a studio. At their feet is a black carpet and some red patches that serve to cushion the sound. The excess of meaning arises from something that is not there: the motif of the five-pointed red star against the black background that the purely functional layout of colors and shapes seems to suggest.

Unlike this first case which is as happily productive as it is seemingly fortuitous, the second is indeed a deliberate choice. The title *CBS/FSLN-1* is a reference to the catalogue number of the album 'Sandinista'; it is a semantic hybrid in which the acronym of the record label is combined with the acronym of the 'Frente Sandinista de Liberación Nacional' [Sandinista National Liberation Front] and the number '1'. Before the grandiloquence of the rock liturgy, the political act consists, here, of camouflaging a poetic — and as such efficacious and potentially disturbing — element within the archival and control systems of the music industry.



IMAGEN | IMAGE

— *CBS/FSLN-1*, 2004 - 2007
Instalación | Installation
Moqueta | Moquette
Dimensiones variables | Variable dimensions
Cortesía del artista | Courtesy of the artist

Vista de instalación en *Asier Mendizabal*, MACBA, Barcelona, 2008 | Installation view at *Asier Mendizabal*, MACBA, Barcelona, 2008

Jordi Mitjà

Figueres, 1970

— Mariana Cánepa Luna

ES

Jordi Mitjà describe su práctica como “colector de imágenes, realizador y editor”.¹ Parafraseando a Oswald de Andrade, Mitjà “sólo se interesa por lo que no es suyo”² y persigue una estrategia antropofágica rastreando, acumulando y devorando imágenes y artefactos piratas, imágenes olvidadas u obsoletas y consecuentemente desechadas.

Mitjà se siente atraído por las micro-historias que le circundan, por personajes o situaciones que siguen su propia lógica, que permanecen encerrados en su propio mundo. En la exposición *Desde el exceso. Recetas para una arquitectura del pensamiento acumulativo* (2008), Mitjà partió de la investigación del síndrome de Diógenes, el trastorno psicológico que se caracteriza por la tendencia a la acumulación excesiva de residuos. Su instalación *Espacio Diógenes* presentó una poderosa selección de collages, proyecciones, libros, carteles y discos de vinilo sobre mesas y muebles encontrados o abandonados aludiendo a los nidos claustrofóbicos creados por quienes sufren el síndrome del filósofo griego, creando “una estructura de defensa, una protección contra el mundo exterior, una piel infinita”.³ Dicha exposición se acompañaba de la publicación *Anatomía de Diógenes. Obras inéditas acumuladas entre 1988-2008*, que buceaba en su propio archivo de material recopilado desde su juventud y de *Cartografía Diógenes*, un ciclo de películas relacionadas con los trastornos de personalidad, el aislamiento y lo desmedido. El proyecto seguía el espíritu de investigación iniciado anteriormente en trabajos como *Concéntrico. Poble petit, infern gegant* [Concéntrico. Pueblo pequeño, infierno grande] (2006), una película formada a partir de fragmentos realizados por cineastas aficionados y de artículos, notas y fotografías que el artista había encontrado en la basura o que simplemente le fueron entregadas por amigos o familiares.

Su método de trabajo funciona a partir de “capas”, de “contaminación” entre materiales.⁴ Este progresivo acopio se pone de manifiesto en trabajos como *Póster#6. Delectació voyeurista* [Póster#6. Delectación voyeurista] (2007), un conglomerado visual de obras realizadas por artistas coetáneos. Aquí, Mitjà basa su estrategia creativa siguiendo lo que ha denominado como la “Lógica del Vampiro”: “nutriéndose de archivos de información sin límites geográficos”.⁵ Esta analogía de imágenes opera con la misma intensidad y ambición que el conocido *Atlas Mnemosyne* del historiador Aby Warburg (1866-1929) y es potencialmente expansiva, se recicla y renueva en otros ejercicios, como ocurre en la serie *Floating Lines* [Líneas flotantes] (2008-2010).⁶

En su primera disposición, este pequeño “gabinete de curiosidades” presentó una lúcida selección de una vein-

tena de imágenes y collages dispuestos desordenadamente detrás de una cortina semi-transparente. Las tapas de revistas, postales o fotografías tomadas de Google —el verdedero de contenido por antonomasia— hacen referencia a obras que podrían haber sido realizadas por artistas con los que Mitjà siente afinidad, desde Francis Alÿs a Martin Kippenberger. En *Floating Lines (Second Cabinet)* [Líneas flotantes (segundo gabinete)] (2010) este archivo se ve modificado en su presentación y realimentado con nuevo material. Las conexiones entre imágenes pueden parecer azarosas, no obstante se identifican claramente intereses que han informado su práctica: la atracción por lo falso, lo absurdo o lo efímero y recurrentes arquetipos como el ventrílocuo, el voyeur, el flâneur y, de nuevo, el vampiro.

¹ Como se autodefine el artista en su página web www.jordimitja.com.

² “Sólo me interesa lo que no es mío” en *Manifiesto Antropófago* (1928) escrito por el periodista, poeta, ensayista y dramaturgo Brasileño Oswald de Andrade (1890-1954).

³ Jordi Mitjà, “Runa” en *Anatomía Diógenes. Obras inéditas acumuladas entre 1988-2008*, Girona, Crani, 2008, p. 8.

⁴ Video entrevista con el artista realizada en el 2009 por Bòlit. Centre d'Art Contemporani de Girona [www.youtube.com/watch?gl=ES&hl=es&v=D95Ra7nLFyk].

⁵ Texto procedente de la exposición *Lógica del Vampiro* (2007) para *Oficina_P_O_4* de Terrassa, luego readaptado a formato póster.

⁶ *Floating Lines* tuvo su primera presentación en la exposición *Provenances* (galería Umberto di Marino, Nápoles, Mayo-Septiembre 2009)

EN

Jordi Mitjà describes his practice as that of “a collector of images, a producer and editor.”¹ To paraphrase Oswald de Andrade, Mitjà “is only interested in what is not his.”² He pursues an anthropophagical strategy that entails tracking, accumulating and devouring pirated images and artifacts, obsolete or forgotten images that have been discarded.

Mitjà is drawn to the micro-stories that surround him, to characters and situations that, enclosed in their own worlds, obey their own logics. In the exhibition *Desde el exceso. Recetas para una arquitectura del pensamiento acumulativo* [From Excess. Recipes for an Architecture of Accumulative Thinking] (2008), Mitjà worked on the basis of an investigation into Diogenes Syndrome, a psychological disorder characterized by the excessive accumulation of trash. His installation *Espacio Diógenes* [Diogenes Space] presented an imposing selection of collages, projections, books, signs and LPs on tables and other pieces of found or abandoned furniture. This work alludes to the claustrophobic nests created by those who suffer from the syndrome named for that Greek philosopher, creating “a defense structure, protection against the exterior world, endless skin.”³ On the occasion of that exhibition, *Anatomía de Diógenes.*

Obras inéditas acumuladas entre 1988-2008 [Diogenes Anatomy. Unpublished Works Accumulated from 1988 to 2008] was published. That work delved into Mitjà's own archives of material compiled since his youth and into *Cartografía Diógenes* [Diogenes Cartography], a series of films related to personality disorders, isolation and excess. This project was in keeping with the spirit of earlier works like *Concéntrico. Poble petit, infern gegant* [Concéntrico. Small Town, Large Hell] (2006), a film based on fragments of works by amateur filmmakers and articles, notes and photographs that the artist had found in the trash or that were given to him by friends and relatives.

His working method is based on “layers,” on the mutual “contamination” of materials. This constant stockpiling is manifest in works like *Póster#6. Delectació voyeurista* [Poster#6. Voyeuristic Delight, 2007], a visual conglomeration of works by his contemporaries. Here, Mitjà's creative strategy follows what he has called “Vampire Logic”: “drawing nourishment from informational archives without geographical boundaries.” This analogy of images is as intense and ambitious as the well-known *Atlas Mnemosyne* by the historian Aby Warburg (1866-1929); like the *Floating Lines* series (2008-2010), it is capable of expansion, recycling and renewal in other exercises.

The first version of this small “cabinet of curiosities” presented a lucid selection of some twenty images and collages arranged in a disorderly fashion behind a semi-transparent curtain. Magazine covers, postcards and photographs downloaded from Google — trash dump of contents par excellence — make reference to works that might have been made by artists with whom Mitjà has a certain affinity, from Francis Alÿs to Martin Kippenberger. In *Floating Lines (Second Cabinet)* (2010), the presentation of the archive has been altered, and includes new material. Though the connections between the images might seem random, the interests that have informed this artist's practice are clear: attraction to the false, the absurd and the fleeting, and certain archetypes like the ventriloquist, the voyeur, the flâneur and, once again, the vampire.

¹ This is how the artist defines himself on his website www.jordimitja.com.

² “Sólo me interesa lo que no es mío”, in *Manifiesto Antropófago* [Anthropophagical Manifesto] (1928), written by the Brazilian journalist, poet, essayist and playwright Oswald de Andrade (1890-1954).

³ Jordi Mitjà, “Runa”, in *Anatomía Diógenes. Obras inéditas acumuladas entre 1988-2008*, Girona, Crani, 2008, p. 8.

⁴ Video interview with the artist in 2009 by Bòlit. Centre d'Art Contemporani de Girona [www.youtube.com/watch?gl=ES&hl=es&v=D95Ra7nLFyk].

⁵ Text from the exhibition *Lógica del Vampiro* [Vampire Logic] (2007) for *Oficina_P_O_4*, Terrassa, then readapted for poster format.

⁶ *Floating Lines* was first presented at the exhibition *Provenances* (Umberto di Marino Gallery, Naples, May-September 2009).



IMÁGENES | IMAGES
— *Floating Lines*, 2010
Instalación | Installation
Cortina, fotografías, collages, documentación y póster | Curtain, photographs, collages, documentation and poster
Dimensiones variables | Variable dimensions
Cortesía del artista | Courtesy of the artist

Vista de instalación en *Provenances*, Umberto di Marino d'Arte Contemporanea, Nápoles, 2009 | Installation view at *Provenances*, Umberto di Marino d'Arte Contemporanea, Naples, 2009

— *Floating Lines (Second Cabinet)*, 2010
Instalación | Installation
Cortina y 7 collages | Curtain and 7 collages
Dimensiones variables | Variable dimensions
Cortesía del artista | Courtesy of the artist

Vista de instalación en *Antes que todo*, CA2M, Madrid, 2010 | Installation view at *Before Everything*, CA2M, Madrid, 2010

Momu & No Es

Lucía Moreno (Basilea, 1982); Eva Noguera (Torelló, 1979)

—Mariano Mayer

ES

Con la intención de definir lo específico de una técnica, en este caso la literaria, el formalista ruso Viktor Shklovsky encontró en el “extrañamiento” no sólo una cualidad propia que otorgaba autonomía sino el camino para reanimar la vida cotidiana, alejándola de la automatización en la que había caído en las primeras décadas del siglo XX. Volver extraño aquello conocido permitía desacomodar la linealidad entre significante y significado a la vez que singularizaba objetos y acciones cotidianas permitiendo ser presentadas fuera de contexto.

Este presentar las cosas de un modo inédito, donde verdad y ficción resultan indiscernibles y donde lo real se impone como una suerte de visiones nunca agotadas del todo, conforman el núcleo de Momu & No Es. La agrupación artística formada por Lucía Moreno y Eva Noguera, lejos de entender la experiencia como testimonio y como justificación expresiva, relega esa primera persona que narra hábitos y costumbres a favor de la invención, para observar sus entornos más inmediatos, desplegando a través de diversos lenguajes y soportes una trinchera creativa ubicada del lado de la ficción y de la fábula. Cada trabajo parece surgir de una idea, algún tipo de resolución narrativa, juego intelectual o citación, a partir del cual inician una serie de tramas ascendentes, cuyo engranaje hace del desafío imaginativo y la aventura su catalizador. Momu & No Es logran escapar de la veracidad de los acontecimientos, colocando a la ficción como parte sustancial de los sucesos y extrapolando toda una serie de elementos aportados por fuentes constatables, siendo la fluidez del relato y la eficacia del verosímil construido el único requisito. Este señalar los modos más ocultos y misteriosos que pautan la experiencia cotidiana, allí donde el absurdo enmascara a lo anodino y el humor estrecha todo tipo de diferencias, puede ser percibido como una especie de inconsciente visual que descubre aquello que no vemos. Un proceder óptico y narrativo organizado, hasta el momento, alrededor de una trama de cine negro y periodismo de investigación que acompaña el encuentro de una maleta en Roma (*Mi dispiace Signor Ministro della Presidenza di Sicurezza*) [Disculpe Señor Ministro de Defensa], una competición de ajos donde se imponen los unos sobre los otros con el propósito de morir en primer término sobre una sartén (*El Ajo Ganador*) o la indagación de un período concreto y desconocido en el que los elfos tomaron parte del mundo (*Las Guerras Élficas. 1979-1982*).

Al igual que en piezas anteriores, la propensión fantasiosa y los elementos biográficos capaces de apuntalar la verdad de los hechos, se instalan en *Le Confit de la cosa rara* [El conflicto de

la cosa rara]. En este vídeo un violinista de mediana edad porta un disfraz de conejo, juega con una piñata con forma de hawaiana, entra y sale de su madriguera y por supuesto toca el violín. Las distintas acciones suceden a modo de prelude, pero el hombre conejo vive de manera extraña aquello que sucede a su alrededor, entre acto y acto interpreta *Sinfonía de los juguetes* de Leopold Mozart, el padre de Wolfgang Amadeus Mozart. Una intertextualidad aportada por Momu & No Es que nos acerca a un “retrato doméstico” y a un guiño biográfico hacia un padre compositor y pedagogo que vivió bajo la sombra de su célebre hijo. A su vez *Le Confit de la cosa rara* alude al título de la obra más celebrada del compositor valenciano Vicente Martín y Soler, conocido como el “Mozart valenciano”, por su ingenio y amistad con Mozart hijo. Una relación popularizada por la incorporación de un fragmento de *La cosa rara* de Martín y Soler en su obra *Don Giovanni*. Entre el interés por la sorpresa y la devoción por el absurdo, el vídeo ofrece una serie de pistas para vislumbrar las tensiones e influencias que el don artístico es capaz de desplegar sobre un entorno familiar.

EN

In the interest of defining the specificity of a technique, in his case a literary one, the Russian formalist Viktor Shklovsky found ‘estrangement’ to be both a quality that granted autonomy and a means to re-enliven daily life, removing it from the mechanization it suffered during the first decades of the 20th century. Rendering the known strange meant skewing the linear relationship between signifier and signified while also singularizing objects and daily actions by presenting them out of context.

This unprecedented way of presenting things, where truth and fiction are indiscernible and the real is a set of never fully explored visions, is at the core of Momu & No Es. Far from understanding experience as testimony and expressive justification, the group — whose members are Lucía Moreno and Eva Noguera — dismisses the first person who narrates habits and customs in favor of invention. This enables an observation of their most immediate environments, displaying in a variety of languages and supports a steadfast creativeness at the edge of fiction and fable. Each work seems to come from an idea, a narrative resolution, an intellectual game or a quotation on the basis of which a series of ascending plots begins whose workings are set off by imaginative challenge and adventure. Momu & No Es eludes the veracity of events, making fiction a substantial component of what occurs and extrapolating a whole series of elements taken from observable sources where the fluidity and credibility of the story are the only requirements. This signaling of the most hidden and mysterious modalities that structure daily experience,

where the absurd masks the dull and humor narrows all sorts of difference, can be seen as a sort of visual unconscious that uncovers what we don’t see. Thus far, this optical and narrative procedure has been organized around plots informed by film noir and investigative journalism. Their subjects include finding a suitcase in Rome (*Mi dispiace Signor Ministro della Presidenza di Sicurezza* [Forgive me, Mr. Minister of Defense]), a garlic competition where cloves of garlic are put on top of each other in order to die in the foreground in a frying pan (*El Ajo Ganador* [The Winning Garlic]) and the investigation of a specific and unknown period when elves took over part of the world (*Las Guerras Élficas. 1979-1982* [The Elf Wars. 1979-1982]).

As in earlier works, in *Le Confit de la cosa rara* [The Conflict of the Strange Thing] the inclination to fantasy and biographic elements capable of reinforcing the truth of the facts is central. In this video, a middle-aged violinist wearing a bunny costume plays with a piñata in the shape of a Hawaiian lei, goes in and out of his rabbit hole and, of course, plays the violin. Though these actions occur in the manner of a prelude, the man-bunny experiences everything that happens around him in a strange way. Between acts, he plays *The Toy Symphony* by Leopold Mozart, the father of Wolfgang Amadeus Mozart. The intertextuality that Momu & No Es bring to bear shows us a sort of ‘domestic portrait,’ a nod to the life of a father, a composer and educator, who lived in the shadow of his famous son. *Le Confit de la cosa rara* also makes reference to the title of the most celebrated opera by the Valencian composer Vicente Martín y Soler, known as the ‘Valencian Mozart’ due to his talent and friendship with Mozart (son). Their relationship was made famous because a fragment of Martín y Soler’s *La cosa rara* [The Strange Thing] is included in Mozart’s *Don Giovanni*. Between interest in surprise and devotion to the absurd, this video provides a series of hints that suggest the tensions and influences that artistic talent can bring to a family setting.



IMÁGENES | IMAGES
— *Le confit de la cosa rara*, 2006
Vídeo monocanal | Single-channel video
DVD (color y sonido) | DVD (color and sound)
3'10"
Cortesía de las artistas | Courtesy of the artists

Julia Montilla

Barcelona, 1970

— Ellen Blumenstein

Las fotografías y los vídeos de Julia Montilla tienen como base una investigación a fondo de la historia social y política de España y de la identidad (femenina) española, así como del “vocabulario” visual de las apariciones religiosas. En su reflexión acerca de aspectos tales como la relación entre la imaginación, la representación visual y la realidad de los hechos, Montilla explora la producción e impacto de los efectos especiales y de la simulación en la creación de imágenes de fenómenos sobrenaturales. Las imágenes que crea son exploraciones de las superficies visuales y discursivas, que incorporan los análisis de su propia creación y sus efectos sobre el espectador. A partir de referencias a momentos históricos determinados Montilla suscita la especulación complicando la tensión entre representación e imaginación. Sus obras parecen dar lugar a otro estrato de realidad que sirve de comentario a las imágenes fijas o móviles y a sus implicaciones políticas y psicológicas.

La serie fotográfica *Danza solar* (2009) tiene su origen en las historias sobre la aparición de la Virgen en el pueblo portugués de Fátima en 1917. Según informes, tres niños vieron allí a la Virgen, igual que lo hizo un gentío próximo a ellos. También se dijo que durante el incidente el Sol bailó en el cielo dirigiéndose hacia los presentes en una trayectoria en zigzag. Montilla constató en su investigación que tras la Guerra Civil española la (supuesta) aparición de Fátima fue utilizada por la Iglesia católica para reavivar el sentimiento religioso y los modelos de comportamiento tradicionales, además de consolidar su posición, en particular frente al auge del comunismo, valiéndose de los relatos del milagro que confirmarían la existencia de una dimensión mística.

Las imágenes remiten a motivos recurrentes en las representaciones de lo sobrenatural, como son los rayos de sol en *El altar de Tetschen* (1807-1808) de Caspar David Friedrich o los cielos intensamente coloreados que se asemejan a las descripciones cinematográficas del final de los tiempos. Así las fotografías muestran aparentemente, por ejemplo, un árbol contra el fondo de un cielo espectacular, las flores de un estanque que refleja el sol o un extraño arco iris entre las nubes. En realidad son imágenes de unos dioramas que, a pesar de la abundante gama de métodos de animación digitales disponibles hoy, Montilla ha construido mediante “objetos reales” para servir de base a sus fotografías. La serie *Danza solar* analiza, pues, el vocabulario formal y las repercusiones psicológicas de los efectos especiales, así como sus diferencias y conexiones con los milagros. Pero éstas son diferencias y conexiones que se sitúan en la mente de cada espectador.

Julia Montilla's photographs and videos are based on extensive research on the social and political history of Spain and Spanish (female) identity, and on the visual 'vocabulary' of religious apparitions. Reflecting upon aspects such as the relation between imagination, visual representation and factuality, she explores the production and impact of special effects and simulation to create images of supernatural phenomena. The images Montilla creates are both explorations of the visual and discursive surfaces that incorporate the analysis of their own creation, and their effects on the viewer. While often referencing specific historical moments and places, Montilla activates speculation and complicates the tension between representation and imagination. Her works seem to create another layer of reality that comments on the still and moving images and their psychological and political implications.

The series of photographs *Danza solar* [Sun Dance] (2009) has its starting point in accounts of the apparition of the Virgin Mary in the Portuguese village Fátima in 1917. Three children are documented to have seen the virgin as well as a large crowd standing nearby. It has also been told that during the incident the sun left its place in the sky and moved towards the spectators in a zigzag-course. During her research, Montilla found out that after the end of the Spanish Civil War, the (supposed) apparition of Fátima has been used by the Catholic Church to revive the significance of religion and its traditional role models, and to strengthen its position, especially against the rise of communism, using the recounts of the miracle as an affirmation of the existence of the mystical.

The images refer to recurrent motifs of representations of the supernatural such as the rays of sunlight in Caspar David Friedrich's *Tetschener Altar* (1807-1808) or intensely colored skies that recall filmic evocations of the end of time. The photographs in this series seem to show, for example, a tree in front of a dramatic sky, some flowers in a pond that reflects the sun, a strange rainbow between clouds. In fact, they depict dioramas which Montilla built, using a 'real thing' as the basis for her photographs despite today's wide range of digital animation opportunities. The series *Danza solar* thus analyzes the formal vocabulary and psychological repercussions of special effects as well as their differences and connections to miracles. Those differences and connections, however, are located in each viewer's mind.



“O céu que tinha estado encoberto todo o dia, de repente se abanou e chuva parou”.



“E parecia que o sol se encher de luz e passagem que a manhã de inverno tinha tomado tão triste”.

IMÁGENES | IMAGES

— *Danza solar* (2, 3, 5, 7, 10 y 11), 2009

Fotografía | Photography
Impresión lambda | Lambda print
6 elementos de 110 x 80 cm c/u | 6 elements; of de 110 x 80 cm each
Cortesía de la artista y Galería Toni Tàpies, Barcelona | Courtesy of the artist and Galería Toni Tàpies, Barcelona



"Pude ver o sol, como um disco muito claro com uma margem muito aguda, que vislumbra sem faltar a vista".



"Durante este fenômeno solar, que acabou de descrever, houve também mudanças de cor na atmosfera. Olhando para o sol, notei que tudo se escureceu".



"Então, de repente, ouvi-se um clamor. Um grito de agonia vindo de todas a gente".



"O sol, grande e loucamente, perdeu de repente coloração do firmamento e, vermelho como o sangue, avançar ameaçadormente sobre a terra como se fosse para nos esmagar com o seu peso enorme e abrasador".

Itziar Okariz

Donostia-San Sebastián, 1965

— Maite Garbayo Maeztu

ES

Museo Guggenheim de Bilbao, octubre de 2007. Itziar Okariz se enfrenta a un público previamente convocado para asistir a su acción. Ella, su cuerpo de ¿mujer?-¿artista?-¿blanca?-¿accionista?... sola ante un micrófono, la gente delante, esperando un cuerpo-recipiente de identificaciones, un cuerpo no neutro. La escena comienza antes de que la acción de inicio: ciertas categorías quedan inscritas y mediatizadas por el contexto museístico-institucional y por los cuerpos que lo habitan. La imagen muta en significante que alude a significados previamente construidos y configurados que inscriben la escena en el plano de lo simbólico. Objeto de la mirada, sujeto de la acción, Okariz comienza a aplaudir tergiversando las normas de la representación escénica. Un juego de cambio de roles, ¿quien aplaude contempla, se sitúa en el papel del espectador pasivo?, y de mutación temporal: la acción finaliza antes de empezar. Cuerpos, imagen, sonido. Un público desconcertado busca resituarse, redefinir el lugar que ocupa dentro de la representación. Alguien aplaude tímidamente, otros imitan: aliviado, el espectador vuelve a ser espectador y sólo espectador.

Itziar Okariz explora los códigos y las convenciones del lenguaje como entes constitutivos del sujeto y mediadores de las relaciones que éste entabla con aquello que se sitúa afuera. Sólo a través del acceso al lenguaje nos construimos como sujetos, y sólo a través de él podemos subvertir los códigos normativos que modelan nuestras identidades. Las acciones de Okariz ponen en marcha distintos dispositivos de representación y comunicación para intentar transgredirlos a través de la utilización de sus mismas convenciones. Un proceso mimético que se sirve de la decontextualización de significantes, del cambio en la ordenación lógica, de la inversión de roles entre quien observa y quien es observado/a y de la repetición. Recursos tomados del lenguaje mismo que la artista altera para tratar de encontrar puntos de fuga que posibiliten pensar en nuevos modos de representación.

Dentro del lenguaje, Kristeva distingue entre lo Simbólico (sujeto a la ley paterna) y lo semiótico, como dimensión del lenguaje pre-cultural previa al rechazo del cuerpo de la madre que da entrada en lo Simbólico. Lo semiótico aparece asociado al lenguaje poético (artístico) y lleva en sí la posibilidad de subversión y desplazamiento de la ley paterna y de sus códigos normativos (Kristeva, 1977). El lenguaje poético (artístico) constituye ese punto de fuga de la cultura dominante, a través de la puesta en escena de distintos modos de disociación que operan dentro del propio lenguaje, como por ejemplo el cambio de ritmo, la repeti-

ción o la violación sistemática de las reglas y códigos lingüísticos. Estrategias performativas de las que Itziar Okariz se sirve en sus acciones para abrir la puerta al cuestionamiento del lenguaje como ente totalitario y constructor de sujetos unitarios.

ARCO, febrero de 2010, stand de *Ellas crean*. La artista vuelve a situarse frente a su público. Los tiempos vuelven a dislocarse. Okariz da repetitivamente las gracias a sus espectadores, acompañando su voz de una pequeña reverencia. La acción comienza con una reacción a nada, salta la puesta en escena, la temporalidad de la representación al uso, vuelve a situar el final en el punto en el que algo debía comenzar. El público no lo escucha, pero en los cascos que la artista lleva puestos se oye una grabación sonora de otras personas que dicen “gracias”. ¿Está Itziar Okariz representando, o solamente repitiendo lo que otros han dicho previamente? ¿Acaso la repetición no es, también, representación?

La repetición como estrategia de decontextualización, de pervisión del significado originario por medio de su infinita reiteración. Lo tantas veces repetido provoca la desarticulación del discurso a través de su conversión en simulacro. Una vez situados en la consciencia de lo absurdo lo único que queda es la investigación de nuevos significantes que volverían a correr el riesgo de devenir código cerrado.

Centro de Arte Dos de Mayo, Móstoles, septiembre de 2010...

EN

Guggenheim Museum Bilbao, October 2007. Itziar Okariz faces an audience that has gathered to attend her action. There she is, her body — the body of a woman?-an artist?-a white person?-an actionist?...alone before a microphone. The people before her viewing a body that receives identifications, a non-neutral body. The scene begins before the action gets underway: certain categories are determined and mediatized by the museum's institutional context and by the bodies that inhabit it. The signifier of the image mutates, making reference to previously constructed and shaped signifieds that place the scene in the sphere of the symbolic. Object of the gaze, subject of the action, Okariz begins to applaud, twisting the norms of theatrical representation. A play where the roles change — the one who applauds and looks on plays the role of the passive viewer? — and time mutates — the event is over before it begins. Bodies, image, sound. A disconcerted audience attempts to reposition itself, to redefine its place within the performance. Someone claps timidly, others do the same: relieved, the viewer is the viewer, and only viewer, once again.

Itziar Okariz explores the codes and conventions of language as elements constitutive of the subject and as mediators of the relationships that it es-

tablishes with that which lies outside it. Only through language do we construct ourselves as subjects, and only through language can we undermine the normative codes that shape our identities. Okariz's actions set off different devices for representation and communication in an attempt to twist them by means of their very conventions. A mimetic process that entails a de-contextualization of meaning, an alteration of logical order, an inversion of the roles of the observer and the observed, as well as repetition. The artist alters all these resources — all of them taken from language itself — in order to find vanishing points from which it is possible to conceive new modes of representation.

Within language, Kristeva distinguishes between the Symbolic (subject to the law of the father) and the semiotic, the dimension of language prior to the rejection of the body of the mother and the attendant entrance into the Symbolic. The semiotic is associated with poetic (artistic) language; it is capable of subverting and displacing the law of the father and its normative codes (Kristeva, 1977). Poetic (artistic) language is that vanishing point of the dominant culture. It entails the staging of the different modes of dissociation at work in language itself, like change of pace, repetition or systematic violation of linguistic rules and codes. Itziar Okariz makes use of these performative strategies in her actions to make way for a questioning of language as a totalitarian entity that constructs integral subjects.

ARCO, February 2010, the *Ellas crean* [Women Create] stand. Once again, the artist faces the audience. Once again, time is displaced. Okariz, bowing slightly, thanks the audience time and again. Her action begins with a reaction to nothing at all; she foregoes staging, the temporality of performance; the end is where something is supposed to begin. The audience cannot hear it, but in the headphones that the artist is wearing she hears a recording of other people saying ‘thank you’. Is Itziar Okariz representing, or just repeating what others have said before? Isn't repetition also performing?

Repetition as a strategy for decontextualization, for twisting original meaning by means of its endless iteration. Discourse comes undone, is rendered simulacrum, when so often repeated. Once aware of the absurd, all that can be done is investigate new signifiers that once again run the risk of becoming a closed code.

Centro de Arte Dos de Mayo, Móstoles, September, 2010...



IMÁGENES | IMAGES

— *Aplauso* (16 de octubre de 2007, Museo Guggenheim Bilbao), 2008

Instalación | Installation

Vinilo, altavoces, trípodes, giradiscos, ecualizador, mesa de mezclas y etapa de potencia | Vinyl, speakers, tripods, turntable, equalizer, mixing console and amplifier
Dimensiones variables | Variable dimensions

Cortesía de la artista y galería Carreras Mugica, Bilbao | Courtesy of the artist and Carreras Mugica gallery, Bilbao

Vista de instalación en *Itziar Okariz*, Carreras Mugica, Bilbao, 2009 | Installation view at *Itziar Okariz*, Carreras Mugica, Bilbao, 2009



IMÁGENES | IMAGES

— *How d'ye do?*, 2010
Vídeo monocal | Single-channel video
DV transferido a DVD (color y sonido) | DV
transferred to DVD (color and sound)
14'17"
Cortesía de la artista | Courtesy of the artist

IMÁGENES | IMAGES

— *Si tú eres tú y yo soy yo, ¿quién es más tonto
de los dos?*, 2010
Vídeo monocal | Single-channel video
DV transferido a DVD (color y sonido) | DV
transferred to DVD (color and sound)
28'34"
Cortesía de la artista y galería Carreras
Mugica, Bilbao | Courtesy of the artist and
Carreras Mugica gallery, Bilbao

Antonio Ortega

Barcelona, 1968

— Amanda Cuesta

ES

Antonio Ortega observa, desde la perplejidad y la duda permanentes, los mecanismos que definen las dinámicas de la producción artística y las expectativas con las que el arte y el artista se insertan en la sociedad. Sólo el éxito exime al artista de la apariencia de ingenuidad, dice. Sus proyectos, textos, conferencias y demás relatos funcionan desde la artificiosidad retórica, desvelando pequeñas dosis de sentido, al más puro estilo de la fábula clásica. Su catálogo de anécdotas, tan brillantes como estúpidas, representan una lúcida visión del mundo: "Hola, me llamo Antonio Ortega [...] y tengo mala conciencia por gastar dinero público".

Utilizando su habitual interés por fabular *The Ten Best Tips. Ever In Alphabetical Order* [Los diez mejores consejos de todos los tiempos. En orden alfabético] se presenta como un decálogo para triunfar en la vida. Y si bien el mismo Ortega asegura no aplicar demasiado bien sus propios consejos, estos parten de una minuciosa, provocadora y directa diagnosis del estado de cosas por las que se rige el *mainstream*. Importante mencionar que esta obra se inscribe en el proyecto *El mundo según Antonio Ortega*, que parte de un análisis subjetivo del mundo y del comportamiento social, englobando experimentos anteriores con animales, plantas y personas. En el desarrollo de esta ingente empresa, su honestidad, tan *naïf* como divertida, no solo es capaz de destilar cápsulas de verdad, sino que además, revierte en una efectiva fórmula para reconciliar arte y entretenimiento sin necesidad de caer en concesiones.

En relación a su experiencia con lo performativo, que salpica una ya consolidada trayectoria, Ortega reconduce lo que inicialmente tenía que ser una conferencia al ámbito del teatro, donde logra superar el aburrimiento y gravedad de la performance clásica para generar una estructura más permeable a la opinión, jugando con los mecanismos empáticos de la puesta en escena. La alusión al mundo del espectáculo es recurrente en el universo artístico de Ortega, con memorables citas a personajes como Faemino y Cansado o la popular Yola Berrocal. Así, los diez mejores consejos se espectacularizan al borde de sus aspectos más patéticos, ridículos y paródicos, para asegurar la eficacia de su transmisión: trucos de buen maestro y un excelente elenco de cómplices y colaboradores, donde confluyen con efectividad diversas áreas de la producción cultural, entre los que destacan Nozomi 700 y Producciones Doradas.

The Best Ten Tips. Ever. In Alphabetical Order forma parte, junto a *Cabaret Voltaire* y *Manifiesto Amarillo*, de una trilogía de espectáculos en los que su director de escena, Xavier Gimenez Casas, se ha aproximado en diferentes etapas a las

prácticas más inconformistas del arte contemporáneo. La obra fue estrenada en su versión inglesa en 2009 dentro del ciclo de exposiciones *The Fashion Party Is Over* [La fiesta de moda ha terminado] en Objectif Exhibitions (Amberes, Bélgica) bajo la dirección de Mai Abu ElDahab y David G. Torres. En una segunda fase del proyecto se produjo su versión catalana, con preestreno en el Convent de Sant Agustín (2010) y con un registro videográfico de cincuenta y cinco minutos realizado en la también barcelonesa Cúpula de Venus, estrenado en el marco del Festival Loop. Con motivo de la inauguración de *Antes que todo* se presenta la obra teatral, permaneciendo durante el tiempo de exposición "Respetar la Palabra", un fragmento de la versión videográfica.

EN

From a position of perplexity and permanent questioning, Antonio Ortega observes the mechanisms that define artistic production and its dynamics, as well as the expectations of art and artists in relation to society. Only success exempts the artist from the appearance of ingenuity, he says. Ortega's projects, texts, lectures and other formulations make cunning use of rhetoric, revealing, like a classic fable, meaning in small doses. As brilliant as they are inane, his catalogue of anecdotes evidences a lucid worldview: "Hello, my name is Antonio Ortega [...] and I have a troubled conscience because I have spent public funds."

The Ten Best Tips Ever In Alphabetical Order, a sort of ten commandments on how to triumph in life, partakes of his characteristic interest in the fable. While Ortega admits that he has not put his own advice into practice very efficaciously, his recommendations are based on a minute, provocative and direct diagnosis of the state of affairs in the mainstream. This work forms part of the project entitled *El mundo según Antonio Ortega* [The World According to Antonio Ortega], a subjective analysis of the world and social behavior that includes earlier experiments with animals, plants and persons. In this vast undertaking, Ortega's honesty, as naive as it is amusing, not only distills truths, but also serves to reconcile art and entertainment without making concessions.

By means of performance, an occasional presence throughout his career, Ortega redirected what was initially going to be a lecture geared towards the realm of theater. He was able to overcome the boredom and seriousness of classical theater to generate a structure more permeable to opinion by means of the empathetic mechanisms of staging. Indeed, references to show business appear throughout Ortega's artistic universe, with memorable quotes from characters like the Spanish comic duo Faemino and Cansado, and the popular Yola Berrocal. Thus, Ortega's ten pieces of advice were staged in relation to their most pathetic, ridiculous and satirical traits in order to ensure

their efficacious transmission: mechanisms known to the artist along with an excellent cast of collaborators that brought together different spheres of cultural production, including Nozomi 700 and Producciones Doradas.

Along with *Cabaret Voltaire* and *Manifiesto Amarillo* [Yellow Manifesto] *The Best Ten Tips. Ever. In Alphabetical Order* forms part of a trilogy of shows whose director, Xavier Gimenez Casas, has on many occasions dealt with the most unconventional contemporary art practices. In 2009, the English language version of the work premiered as part of the series of exhibitions *The Fashion Party Is Over* in Objectif Exhibitions (Antwerp, Belgium), under the direction of Mai Abu ElDahab and David G. Torres. A second version was produced in Catalan; the preview was held in the Convent de Sant Agustín (2010). A fifty-five minute video register of the performance at the Cúpula de Venus, also in Barcelona, was made; it premiered at the Festival Loop. On the occasion of the opening of *Before Everything* the play will be presented, and "Respetar la Palabra" [Respect the Word], a fragment of the video, will be on display for the duration of the exhibition.

THE WORLD ACCORDING TO ANTONIO ORTEGA

THE TEN BEST TIPS EVER IN ALPHABETICAL ORDER

TEATRE KADDISH EL PRAT

Centre d'art Torre Muntadas C/Jaume Casanovas, 80 El Prat www.teatrekaddish.com

MAY 2009: Fri 22 (22.00 H) Sat 23 (22.00 H) Sun 24 (19.00 H)

OBJECTIF EXHIBITIONS ANTWERP

Kleine Markt 7-9 Antwerp info@objectif-exhibitions.org

MAY 2009: Sat 30 (19.00 H)

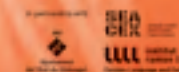


IMAGEN | IMAGE

— *The Ten Best Tips Ever In Alphabetical Order*, 2009

Obra de teatro | Theater piece
Compañía de teatro Nozomi 700 | Nozomi 700 theater company
55'00"

Cortesía del artista | Courtesy of the artist

Juan Pérez Aguirregoikoa

Donostia-San Sebastián, 1963

— Tania Pardo

ES

El trabajo de Juan Pérez Aguirregoikoa se articula en torno a la escenificación de lo real y lo ficticio a través de la cultura y su representación simbólica en los medios de comunicación. En muchas de sus obras, bien acuarelas, pinturas o instalaciones, el texto que acompaña a las imágenes ayuda a desvelar el verdadero significado de la representación: irónicas y mordaces frases que descontextualizan la intencionalidad del significado.

Para ello reinterpreta imágenes extraídas de los medios desarmándolos de toda carga ideológica, incluso utilizando —insertada en esa ironía a la que nos referimos— un lenguaje en sí mismo aparentemente “revolucionario” como el uso del formato pancarta o frases que sirven de título a muchas de sus obras, como el del video *Concierto para puño alzado* en el que, ironizando con la canción protesta, muestra a una coral que reinterpreta cantando textos extraídos de filósofos como Guy Lardreau, Jacques Lacan o Gilles Grelet, de nuevo una forma de ironizar con el significado real y su representación. Muchas de sus obras hablan de la descontextualización del mensaje y lo paródico que resultan los significados al aislarlos. Presidentes, ministros o cualquier personaje de la política mundial han sido los protagonistas de muchas de sus intervenciones. Y es que para este artista, el resultado de sus imágenes reside en el implícito sentido del humor con que las representa, evidenciando el ridículo, por ejemplo, de multitud de acciones políticas. Imágenes, al fin y al cabo, que pertenecen al imaginario colectivo pero que, una vez reconstruidas por el artista, es difícil distinguir cuáles son las imágenes reales y cuáles las ficticias.

En la serie de dibujos titulada *Sarkozy* el artista vuelve a hacer uso de los contextos políticos y sus personajes para reflexionar sobre cómo los medios hacen uso de determinadas imágenes y cómo las reconstruyen alterando el significado del mensaje una vez que llega al receptor. Realizadas para ilustrar el libro *Citations pour le président Sarkozy* [Citas para el Presidente Sarkozy], acompañaban a las citas extraídas de textos filosóficos y literarios, seleccionados por el filósofo contemporáneo Gilles Grelet, donde, una vez más, vuelve a hacer referencia a la estrategia política y descontextualiza la imagen del presidente francés presentada sobre un fondo neutro, como ya hizo del ex presidente del gobierno español, Aznar, en la obra titulada *Presidente, presidente, presidente*. Un conjunto de imágenes que ironizan sobre los gestos políticos del presidente francés y sus relaciones con otros personajes de la política, así como la relación de éste con los medios de comunicación. En realidad lo muestra, aislado, como un símbolo de representación

de poder, una reflexión incluso sobre el retrato contemporáneo. Las imágenes de Sarkozy no dejan de ser aquí citas visuales. Ya antes, Juan Pérez Aguirregoikoa había utilizado imágenes de otros políticos como Pinochet, Condoleezza Rice, Margaret Thatcher, George Bush o personajes como Charles Bronson, Baudrillard, etc. en un intento de analizar la propia contemporaneidad y sus contradicciones, sobre todo políticas, filosóficas y culturales.

Pero no es la primera vez que este artista realiza una publicación de dibujos donde ya el propio título evidenciaba la inteligente mordacidad de la que hace uso como en *¿Puede un heavy ser calvo?* o en *Camaradas, a partir de ahora soy de derechas*.

EN

The work of Juan Pérez Aguirregoikoa revolves around staging the real and the fictitious through culture and its symbolic representation in the mass media. Many of his works — wether watercolors, paintings or installations — is the text accompanying the pictures that helps reveal the true meaning of representation: ironic and poignant phrases intentional that decontextualized of meaning.

To this end, the artist reinterprets mass media images, baring them of any ideological weight and even using — as part of the aforementioned irony — a seemingly ‘revolutionary’ language like the poster format. Similarly ‘revolutionary’ phrases in his works often serve as titles, in the case, for instance, of the video *Concierto para puño alzado* [Concert for a Raised Fist], an ironic play on the protest song that shows a choir singing extracts of texts by philosophers like Guy Lardreau, Jacques Lacan and Gilles Grelet. This is, once again, a way of ironizing the real meaning and its representation. Often, his work deals with the decontextualization of the message and the parody effected when meanings are isolated. Presidents, cabinet members and other public political figures from around the world have been the objects of his interventions. For this artist, the implicit humor with which he represents his images determines their outcome, evidencing the ridiculousness of countless political actions. Once reconstructed by the artist, it is difficult to tell which of these images from the collective imaginary are real and which are fictitious.

In the series of drawings entitled *Sarkozy*, the artist once again makes use of politics and its figures to reflect on how the media utilize determined images and reconstruct them such that their message changes when they reach the receptor. These watercolors were used to illustrate the book *Citations pour le président Sarkozy* [Quotations for President Sarkozy], a publication that also contains quotes from philosophical and literary texts, selected by contemporary

philosopher Gilles Grelet. Here, the artist once again makes reference to political strategy and decontextualizes the image of the French president, here presented on a neutral background, as he had done previously with the former Spanish president, Aznar, in a work entitled *Presidente, presidente, presidente* [President, President, President]. These images ironize the French president’s political gestures and his relationships with others political figures as well as the mass media. In fact, the work shows the figure in isolation, like a symbol of power, a reflection on the contemporary portrait. Still, the images of Sarkozy are visual quotes. In earlier work, Juan Pérez Aguirregoikoa used images of other politicians like Pinochet, Condoleezza Rice, Margaret Thatcher, George Bush, as well as other public figures like Charles Bronson and Baudrillard, in an attempt to analyze the politics, philosophy and culture of these times and their contradictions.

This is not the first time that Aguirregoikoa has published drawings where the title itself evidences his biting intelligence. Previous examples include *¿Puede un heavy ser calvo?* [Can a Heavy Music Fan Be Bald?] and *Camaradas, a partir de ahora soy de derechas* [Comrades, From Now On I’m A Right-Winger].



IMÁGENES | IMAGES

— *Citations pour le président Sarkozy*, 2008 - 2009 [textos compilados por Gilles Grelet | texts compiled by Gilles Grelet]
Dibujos y texto | Drawings and text
Acuarela y tinta sobre papel | Watercolor and ink on paper
20 elementos de 35 x 50 cm c/u | 20 elements; of 35 x 50 cm each
Cortesía del artista y de Éditions Matière

re, Montreuil | Courtesy of the artist and Éditions Matière, Montreuil

Kiko Pérez

Vigo, 1982

— Miren Jaio

ES

Una serie de presupuestos, necesarios para entender los procesos artísticos: {1} la realidad, fragmentaria y disociada, está constituida de formas diversas; {2} todas las formas, en la medida en que son percibidas, son culturales; {3} las formas no se autoproducen, tienen su origen en otras formas preexistentes; {4} lo que constituye al arte es su intención y su capacidad para generar experiencias a través de las formas.

Esas premisas resultan también esenciales para situar a los individuos que hacen arte. Los artistas no operan en el vacío, lo hacen en un espacio social en el que son tanto productores como receptores. Artista es todo aquel que, con el propósito de comunicar con el otro, produce formas que son en parte resultado de la percepción, instantánea, íntima y en unas condiciones determinadas, que le propician las formas que le rodean. Estas funcionan como catalizadoras de desarrollos mentales que sólo pueden ser traducidos en una nueva forma —la obra de arte— que, previa al discurso, contiene en potencia su propio desarrollo discursivo. La subjetividad del artista es en última instancia el único elemento de unión de unos referentes que tienen su origen en la experiencia cotidiana: el sistema de herraje de una ventana oscilo-batiente, las cenefas decorativas de las fachadas de madera de unas casas en Noruega, unos ejercicios de series lógicas realizados en la infancia, un espacio de interiores en una escena de *La naranja mecánica* vista en la pantalla de la tele o el hueco formado entre el suelo, la suela de un zapato y su tacón alto.

Piezas como *Papeles*, *San Francisco 55* o *Lick-Lack* parten de operaciones que pueden calificarse como de traducción o desplazamiento: al mismo tiempo que la forma se distancia de su referente inicial a través de la abstracción y la simplificación geométricas, ese alejamiento se lleva a cabo de manera que se subraya una materialidad y un acabado manual que no suelen asociarse a la representación de la figura geométrica. Más allá del hecho de que se haga visible su proceso de producción, lo que hace raras a estas formas es su materialidad imperfecta. Alejada de la limpieza de la factura industrial del mínimo o de la virtualidad infinitamente reproducible de la imagen, su rareza señala la contingencia de toda forma, es decir, su existencia fuera del marco autónomo e ideal en el que el discurso modernista encapsuló las formas estéticas, su sometimiento a las reglas y condiciones de todas las cosas, materiales y abstracciones que transcurren en el tiempo.

Siguiendo con esa noción de una obra de arte irresuelta e inestable frente a una obra cerrada e indiferente a lo que le rodea, en la serie *Papeles* la ope-

ración de desplazamiento no concluye en el momento en el que el artista finaliza los papeles pintados. Toda nueva presentación, como en el caso de la configuración de *Papeles* titulada *Superpuestos*, se ofrece como una oportunidad para reactivar la obra en una formalización que es específica y provisional y en la que, a través de un proceso de edición, las partes se reordenan entre sí y en relación al contexto en el que se muestran. En el mural *Full Minio* [Completamente Minio], parte de una trilogía —no acabada— a partir de ese material pictórico, la operación de desplazamiento es de otra naturaleza. La inestabilidad e irresolución de la intervención monocroma nace paradójicamente de su sometimiento a un soporte arquitectónico, la pared de una galería, cuya percepción altera pero que estructuralmente no modifica. Ya no hay un objeto como tal, sólo color, materia y forma. Naturalizadas en el continuo de una realidad fragmentaria y disociada, las formas artísticas nos recuerdan que su función consiste en trazar en aquélla una delgada línea de discontinuidad.

EN

A series of assumptions necessary to understanding artistic processes: {1} reality, fragmented and dissociated, is constituted by different forms; {2} insofar as they are perceived, all forms are cultural; {3} forms do not produce themselves; their origin lies in other, pre-existing forms; {4} what constitutes art is its intention and the ability to generate experiences through forms.

These premises are also essential to locating individuals who make art. Artists do not operate in a vacuum, but rather in a social space where they are producers as well as receptors. An artist is anyone who, in order to communicate with the other, produces forms that are partly the result of the instant and intimate perception of the forms that surround him or her in determined conditions. These forms are catalysts of mental development that can only be translated into another form — the work of art — that, prior to discourse, contains the potential for its own discursive development. The artist's subjectivity is, in the end, the only element that binds referents whose origins lie in daily experience: the fitting system of a tilt-and-turn window, the decorative panels on the wooden facades of some houses in Norway, some logic exercises done as a child, an interior from a scene from *Clockwork Orange* seen on the TV screen, the space between the ground, the sole of a shoe and its high heel.

Pieces like *Papeles* [Papers], *San Francisco 55* and *Lick-Lack* are based on operations that might be called translations or displacements: the form moves away from its initial referent through abstraction and geometrical simplification, but this distancing is done in such a way that it underlines a certain materiality and

manual work that are not usually associated with the representation of the geometrical figure. Regardless of the fact that the process by which they are produced is made visible, what makes these forms strange is their imperfect materiality. Removed from the clean industrial manufacturing of minimalism and from the endlessly reproducible virtuality of the image, their strangeness signals the contingency of all form. It signals, that is, the fact of form's existence outside the autonomous and ideal framework in which modernist discourse placed aesthetic forms and forms' subjection to the rules and conditions of all things, materials and abstractions that take place in time.

This notion of a work of art unresolved and unstable as opposed to closed and indifferent to its surroundings is furthered in *Papeles*, where the displacement effected by the artist does not come to an end when he finishes making the painted papers. Each presentation, for instance the configuration of *Papeles* entitled *Superpuestos* [Layerings], is an opportunity to reactivate the work in a formalization that is both specific and provisional. By means of a process of edition, the parts are reordered in relation to each other as well as the context in which they are shown. In the mural *Full Minio* [Full Red Lead], part of a — non-concluded — trilogy based on that pictorial material, the nature of the displacement is different. The instability and irresolution of the monochromatic intervention arises, paradoxically, from the use of an architectural support, the wall of a gallery, the perception of which varies even if its structure is unchanged. There is no longer an object as such, just color, matter and form. Naturalized in the continuum of a fragmented and dissociated reality, artistic forms remind us that their function consists of tracing on that reality a thin line of discontinuity.



IMÁGENES | IMAGES

— *Sin título*, 2010
Mural | Wall
Esmalte sintético sobre pared | Synthetic enamel on wall
392 x 1664 cm
Cortesía del artista | Courtesy of the artist

Vista de instalación en *Antes que todo*, CA2M, Madrid, 2010 | Installation view at *Before Everything*, CA2M, Madrid, 2010



IMÁGENES | IMAGES
 — *Superpuestos 6*, 2008
 Dibujo | Drawing
 Esmalte sobre papel | Enamel on paper
 6 elementos de 86 x 61 cm c/u | 6 elements; of 86 x 61 cm each
 Cortesía del artista | Courtesy of the artist



IMÁGENES | IMAGES
 — *Sin título*, 2010
 Mural | Wall
 Minio de plomo sobre pared | Red lead on wall
 1000 x 750 cm
 Cortesía del artista | Courtesy of the artist
 Vista de instalación en *Utrópicos*, xxxi Bienal de Pontevedra, Pontevedra, 2010 |

Installation view at *Utrópicos*, xxxi Bienal de Pontevedra, Pontevedra, 2010
 — *Full Minio*, 2010
 Mural | Wall
 Minio de plomo sobre pared | Red lead on wall
 630 x 315 cm
 Cortesía del artista | Courtesy of the artist
 Vista de instalación en *Iñaki Imaz/Kiko*

Pérez, Carreras Mugica, Bilbao, 2010 |
 Installation view at *Iñaki Imaz/Kiko Pérez*, Carreras Mugica, Bilbao, 2010

Gabriel Pericàs

Palma de Mallorca, 1988

— Amanda Cuesta

ES

En el trabajo de Gabriel Pericàs se da un criterio empático seleccionando objetos, no solo porque en sus piezas se rescatan con frecuencia momentos significativos de su propia autobiografía, sino porque existe una relación entre todas ellas. Tras este mapeo o cosmogonía visual subyace una actitud o modo de ver las cosas que se articula bajo las asociaciones de ideas y la decepción de los primeros significados, donde redanda una obsesión por detectar cosas que tienen que ver con la circularidad y los movimientos rotativos. La idea de avanzar sin avanzar, la inacción o el aburrimiento son cosas que Pericàs conecta de una forma muy directa con los aspectos más masturbatorios del arte y con cierto bloqueo de la contemporaneidad. Su trabajo consiste en repensar las estrategias del trabajo en arte, relacionándose con el tipo de procesos ensayados por Baldessari, Ryan Gander, Jonathan Monk o Bruce Nauman. En una época de agotamientos, en que el arte no puede dejar de referirse a sí mismo, la obsesión de Pericàs por la cita y la circularidad le vinculan de una forma muy directa con lo que el diálogo sobre la posmodernidad ha definido como parodia, entendida ésta como la repetición más la diferencia. En sus trabajos la alusión y la cita se resignifican a través del giro irónico.

Trabajar o Caballo describiendo un círculo (2009) se dirime entre la conciencia trágica de no llegar nunca a nada y lo cómico de la repetición. Antes de irse a vivir a Barcelona para estudiar Bellas Artes, Gabriel Pericàs practicó la equitación durante diez años y llegó a tener un caballo propio y, con ello, la responsabilidad de ocuparse de él. Los días en que no le apetecía montar, trabajaba el caballo "a la cuerda", lo que consiste en sujetar el caballo con una cuerda larga y dejarlo caminar en círculos. En el vídeo, realizado desde el centro de la circunferencia, se presenta un bucle embelesado de este movimiento; evidenciando la baldía inversión del esfuerzo del caballo, símbolo inequívoco de la potencia, en una circularidad infinita que, para Pericàs, tiene algo que ver, de nuevo, con la dificultad de hacer en arte.

La imagen de *Epilogo* muestra los cuartos traseros de un caballo. Parece que un mechón de pelo de su cola se hubiese introducido en el culo del animal. La fotografía es un ejercicio para cargar de significado lo banal, a través de un gesto tan aparentemente mínimo, improvisado e inmediato como tomar una fotografía con el móvil. Este accidente común y ordinario, es conectado por Pericàs a la idea metafísica del volver, del eterno retorno. En *Epilogo*, además, la forma hipertextual paródica permite poner en relación una anécdota jocosa y vulgar con otros hitos de la pintura. Si pienso en la

pintura ecuestre barroca, como representación del absolutismo y el estado moderno, el giro antiheroico y escatológico de *Epilogo* me da mucho juego. Como diría Pericàs, esta historia no es especialmente relevante para explicar el trabajo pero da tema de conversación. Ese dar vueltas sobre lo mismo, tan propio de la sensibilidad contemporánea, sin más objetivo que el de estirar un diálogo en su punto final, rizando el rizo, recreándose en la anécdota, encuentra en la forma del pelo en el culo una representación tan divertida como sagaz.

EN

Gabriel Pericàs's work entails an empathetic criterion in the selection of objects, not only because his works often deal with important moments in his life, but also because all of his pieces are interrelated. Behind this mapping or visual cosmogony lies an attitude or way of seeing things that associates ideas and the deception of initial meanings; there is an obsession with detecting things related to circularity or rotational movements. Pericàs makes a direct connection between the ideas of moving forward without moving ahead, inaction and boredom and the most masturbatory aspects of art as well as a certain block in the contemporary. Connected with the sorts of processes engaged by Baldessari, Ryan Gander, Jonathan Monk and Bruce Nauman, Pericàs's work consists of rethinking the strategies of work in art. In an age characterized by depletions, where art ceaselessly refers to itself, Pericàs's obsession with the quote and with circularity unambiguously binds him with what the debate on postmodernism has called parody, understood as repetition in conjunction with difference. In his works, reference and quote take on new meaning through an ironic twist.

Trabajar o Caballo describiendo un círculo [Work or Horse Describing a Circle] (2009) takes place between the tragic awareness of never getting anywhere and comic repetition. Before moving to Barcelona to study art, Gabriel Pericàs rode horses for ten years; he even had a horse of his own with all the responsibility that that entails. On the days that he did not feel like riding, he would 'long' the horse, or tie the animal to a long lead and let it walk in circles. The video, which was shot at the middle of the circle, shows the spellbinding loop produced by this movement, evidencing the useless investment of the horse's energy, unambiguous symbol of power, in an endless circle that, for Pericàs, is related to the difficulty of taking action in art.

Epilogo [Epilogue] shows a horse's rear end. It seems that a lock of hair from the horse's tail had gotten into its anus. By means of an act as seemingly minimal, improvised and immediate as taking a picture with a cell phone, the banal becomes meaningful, and that is part and parcel of photography. Pericàs connects the common and vulgar accident

suffered by the horse to the metaphysical idea of return, of the eternal return. *Epilogo's* hypertextual parody makes it possible to relate a comic and vulgar anecdote with milestones of painting. If one thinks of baroque equestrian painting as a representation of absolutism and of the modern state, the anti-heroic and scatological twist in *Epilogo's* becomes particularly rich. As Pericàs would say, this might not be useful to explaining the work, but it is a good topic of conversation. The hair in the ass provides a representation as amusing as it is canny of the constant back-and-forth so typical of contemporary sensibility where there is no aim other than prolonging dialogue as much as possible, beating a dead horse, so to speak, and recreating oneself in the anecdote.



IMÁGENES | IMAGES
— *Epilogo*, 2009
Fotografía | Photography
Impresión lambda | Lambda print
10 x 13 cm
Colección particular | Private collection

— *Trabajar o caballo describiendo un círculo*, 2009
Video monocal | Single-channel video

DV transferido a DVD (color y sin sonido) | DV transferred to DVD (color and no sound)
8" (loop)
Cortesía del artista | Courtesy of the artist

Paloma Polo

Madrid, 1983

—Andrea Valdés

ES

En la obra de Paloma Polo todo se construye entorno a una incerteza. O eso es lo que nos sugiere su lenguaje plagado de imágenes densas, tan resistentes que ya existen por sí mismas y nos proyectan hacia fuera. Nos gustaría gobernarlas pero no se dejan. Son intransitivas. “No puedo negar lo que vi pero tampoco admitirlo” dice uno de sus personajes. Sin embargo, este relativismo no tiene nada de nihilista. Es más bien un relativismo operativo que nos recuerda que cuanto más inexacta es nuestra percepción de la realidad, mayor es nuestro deseo de talarla. Ahora, llama la atención que ese deseo rara vez se cumpla. En *The Build Up* [La construcción], un hombre cuestiona la eficacia de sus acciones mientras que en *El recorrido de la totalidad* se nos indicia que “las observaciones no fueron satisfactorias”.

Esta insistencia en el error nos lleva a pensar que para Paloma Polo el resultado de una acción no es tan relevante como aquello que desencadena. De hecho, esta idea se hace especialmente patente en *Enough Redundancy In The System* [Suficiente redundancia en el sistema], vídeo que muestra la prueba de cierre de una barrera de contención de agua, diseñada para frenar posibles inundaciones. Se trata de una infraestructura monumental que vive del simulacro, pues hasta ahora no ha respondido a ninguna amenaza real. En este caso, la pretensión de plantar cara a la Naturaleza, retándola hasta en lo hipotético, activa todo un protocolo que es también una manifestación de poder. La catástrofe está por suceder e igual nunca sucede, pero ¿acaso importa? Díganos que con sentirla ya es más que suficiente.

En el fondo, esta dinámica no es muy distinta de la que rige en las Relaciones Internacionales. Es más, en *Enough Redundancy In The System* se deja ver una dimensión política. Incluso podríamos trazar una analogía entre esta pieza y *Leviatán*. No olvidemos que en *Leviatán*, Thomas Hobbes ya nos hablaba de la percepción de amenaza, pues es en base a ella que el hombre renuncia voluntariamente a su libertad transfiriéndola a un órgano superior para que garantice la paz y seguridad. Ese órgano es el Estado moderno, una construcción artificial que como toda infraestructura tiene sus códigos y exige un mantenimiento. En este caso, la amenaza vuelve a estar presente, pero no viene de los hombres sino de la propia Naturaleza, lo que otorga a la pieza una dimensión mucho más poética que moral. Su poesía viene de una clara desproporción, porque en *Enough Redundancy In The System*, el hombre no lucha contra sí mismo y su brutalidad, sino contra una fuerza de una escala tan grande como indefinida y cuya leyes no siempre

puede predecir porque ni siquiera entiende. El hecho de que luche con una barrera, también tiene algo simbólico. Expresa, de nuevo, esa voluntad de acotar, delimitar, definir el entorno e incluso apresararlo para sacar algo en claro. Su monumentalidad, sin embargo, nos sugiere que se trata de un dispositivo frágil pues requiere un mantenimiento constante. De hecho, tan posible es que la barrera se vea desbordada por los acontecimientos, como que la Naturaleza “se olvide” de ella. Este es quizá el peor de los escenarios porque como todo gran dispositivo, esa barrera necesita estar en funcionamiento. Si cae en desuso, se estropea, muere. Lo que nos lleva a plantear algo inquietante: y es que por mucho que nos obstinemos en concretar la realidad, ¿quién nos dice que el simulacro no es nuestro estado ideal?

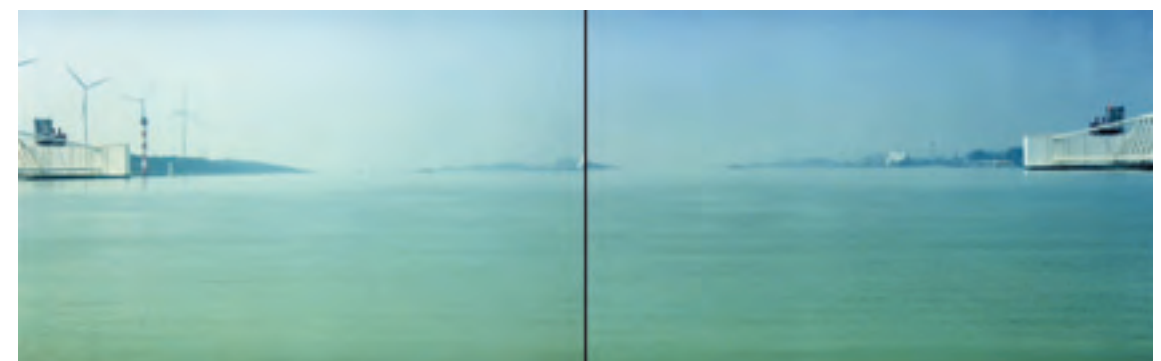
EN

Everything in Paloma Polo's work is built around an uncertainty. At least, that is what her language — riddled with dense images so resistant that they have a life of their own and cast us out — seems to suggest. We would like to govern them but they don't let us. They are intransigent. “I cannot deny what I have seen, but neither can I accept it,” says one of her characters. Nonetheless, this relativism is by no mean nihilistic. It is, rather, an operative relativism that reminds us that the less precise our perception of reality, the greater our wish to test it. Strikingly, that wish rarely comes true. In *The Build Up*, a man questions the efficacy of his actions, while in *El recorrido de la totalidad* [The Path of Totality] we are told that “the observations were not satisfactory.”

This insistence on error makes us think that for Paloma Polo the result of an action is not as important as what it sets off. That idea is particular patent in *Enough Redundancy In The System*, a video that shows the closing test performed on a water containment barrier designed to prevent possible flooding. This is a monumental piece of infrastructure in a constant state of simulation, since thus far there has been no real threat. Here, the aspiration to confront Nature, scolding it even on a hypothetical level, entails a protocol that is also a manifestation of power. The catastrophe is about to happen but never does, but does it matter? Feeling it seems to be more than enough.

At base, this dynamic is not that different from the one operative in international relations. Indeed, there is a political side to *Enough Redundancy In The System*. We might even find an analogy between this piece and *Leviathan*, in which Thomas Hobbes speaks of a perceived threat on the basis of which man voluntarily gives up his freedom, transferring it to a greater organ capable of ensuring peace and security. That organ is the modern State, an artificial construction that, like all infrastructure, has codes and requires maintenance. In this work, threat

is once again present, though not at the hand of men but of Nature itself, rendering the piece more poetic than moral. That poetic quality is born from a clear disproportion, because in *Enough Redundancy In The System*, man does not struggle against himself and his brutality, but against a force as large as it is undefined, one with unintelligible laws and unpredictable behavior. The struggle against a barrier in this work is also symbolic. It expresses that drive to mark off, to delimit and define an environment, even capture it for the sake of clarity. Its monumentality, though, suggests that it is a fragile device since it requires constant maintenance. Indeed, it is as possible that the barrier be overwhelmed by events as for Nature ‘to forget’ about it. This is perhaps the worst possible scenario since, like all large devices, this barrier needs to be in operation. If it falls into disuse, it is damaged, it dies, and that leads us to ask a disturbing question: try as we may to effect reality, who can say that the simulacrum is not our ideal state?



IMÁGENES | IMAGES

— *Enough Redundancy in the System*, 2010
Videoinstalación de dos canales | Two-channel video installation
HD transferido a DVD (color y sin sonido) | HD transferred to DVD (color and no sound)
33'18" y 12'29"
Cortesía de la artista y de Maisterravalbuena Galería, Madrid | Courtesy of the artist and Maisterravalbuena Galería, Madrid

Sergio Prego

Donostia-San Sebastian, 1969

— Mariano Mayer

ES

En los modos de construir habitáculos técnicos donde el cuerpo logra traspasar sus límites físicos y en la invención de distintos protocolos de experiencias perceptivas capaces de desestabilizar nociones espaciales, Sergio Prego aglutina su hacer artístico. Interesado en retomar diversas técnicas de visión y en traducir una serie de decisiones formales a distintas experiencias, donde los cuerpos adquieren nuevas habilidades y la arquitectura que los soporta facilita una lógica hasta el momento invisible. Alejando de las nociones escultóricas que vinculan forma y objeto y trasladando tales estructuras a otros ámbitos, su proceder aplica una modalidad de interrogaciones presentes en cada nueva aportación.

Primer Proforma 2010, el proyecto ideado por Txomin Badiola, Jon Mikel Euba y Sergio Prego y presentado durante los cinco primeros meses del año 2010 en MUSAC (León), ofreció un más allá a la presentación de obras individuales en un espacio expositivo. Un esfuerzo por entender el acto creativo desde la actividad y la reflexión conjunta, en el que conflúan las sinergias de la universidad, del *work in progress* y en especial del tipo de vida que una comunidad artística es capaz de experimentar. Durante cuarenta días los tres artistas trabajaron junto a quince voluntarios a partir de una serie de indicaciones programáticas a fin de ofrecer posibles variaciones sobre un tema. De este modo los diversos planteamientos formales y conceptuales modificados a lo largo de las sesiones constituyeron una nueva estructura de obras, donde ningún lenguaje gobernó sobre otro, asumiendo el exceso y el fracaso como una posibilidad.

Tal ensamblaje de autoría colectiva y transformación es el germen de *Secuencia Trama* y *Secuencia Timothy* presentes en *Antes que todo*. Ambas tramas fotográficas son desprendimientos de *Timothy*, un ejercicio cuya zona referencial se ubica alrededor de una instantánea aparecida en los medios de comunicación donde el secretario del tesoro de los EE.UU. Timothy Geithner fue fotografiado en uno de los momentos de mayor tensión del reciente vaivén económico que experimentó el país. Mr. Geithner ocupa el centro de la imagen, escoltado por una serie de individuos que conforman una masa. Ambas miradas fijan su atención en una zona precisa, colocada en un punto que excede la posición de la cámara. La dirección de las luces parecen enfatizar aún más el itinerario de atención a recorrer. Este punto determinado hacia donde las miradas apuntan es entendida por Sergio Prego como “un horizonte geométrico”, dado que es entre este punto y los diversos componentes materiales donde se dibujan una serie de volúmenes y líneas geométricas. El núcleo de *Timothy*, y por

consigniente de ambas *Secuencias*, radica en la posibilidad de señalar la relación que se establece entre el sistema geométrico de un espacio determinado y los cuerpos que lo experimentan.

Bajo estas premisas distintos voluntarios llevaron a cabo una serie de movimientos que fueron capturados de manera sincronizada por diferentes cámaras fotográficas, congelando un punto de estos desplazamientos que representan la imagen de Mr. Geithner y el grupo de personas. Un tipo de detención que recuerda a las secuencias de movimientos desarrolladas por Muybridge, una técnica empleada por Sergio Prego desde sus inicios en obras como *Tetsuo Bound to Fail* [Tetsuo destinado a fracasar] (1998) en las que un *travelling* circular y fotográfico logra descomponer el movimiento y mostrar aquello que no vemos. Nuevamente aquí un juego de apariciones y perspectivas permite recrear el espacio geométrico detectado en la fotografía del secretario, al superponer la trama dibujada por los tubos fluorescentes ubicados en el espacio junto a los movimientos de los participantes. Así *Secuencia Trama* y *Secuencia Timothy*, dos capturas realizadas de manera independiente, son capaces de representar el espacio físico y la geometría que dibujan sus acciones. Sergio Prego aporta un tipo de reflexión gravitacional compleja a través de un procedimiento muy simple, que renuncia a toda aparatología y permite concentrarse en unos pocos elementos.

EN

Sergio Prego's work revolves around constructing technical dwellings where the body moves beyond physical limits and inventing protocols of perceptive experience capable of destabilizing spatial notions. He is interested in revising different techniques of vision and in translating a series of formal decisions into experiences where bodies acquire new skills and the architecture that supports them facilitates a hitherto invisible logic. Removed from sculptural notions that bind form and object and moving those structures to other spheres, the questioning that his procedure entails is present in all his creations.

A project conceived by Txomin Badiola, Jon Mikel Euba and Sergio Prego, *Primer Proforma 2010* was presented during the first five months of 2010 at MUSAC (León). The project went beyond the presentation of individual works in an exhibition space. It was, instead, an effort to understand the creative act through joint action and reflection that brought together the synergies of the university, the notion of the *work-in-progress* and above all the sort of life that an artistic community is capable of experiencing. For forty days, the three aforementioned artists worked with fifteen volunteers on the basis of a group of indications designed to give rise to variations on a theme. The formal and concep-

tual formulations changed over the course of the project, giving rise to a new structure of works where no single language dominated any other, and where excess and failure were considered opportunity.

That assemblage of collective authorship and transformation was the seed of *Secuencia Trama* [Grid Sequence] and *Secuencia Timothy* [Timothy Sequence] included *Before Everything*. Both photographic works are outgrowths of *Timothy*, an exercise whose references revolve around a snapshot in the mass media of the U.S. Secretary of the Treasury Timothy Geithner during one of the tensest moments in the recent economic downturn in the United States. Mr. Geithner is at the center of the image, though many others stand around him. Both Geithner and the others are staring at a precise point that lies beyond the scope of the camera. The light direction seems to further emphasize the sequence of focal points. Sergio Prego understands the fixed point where everyone is looking as 'a geometric horizon,' since a series of geometrical volumes and lines are drawn between that spot and the material components. The nucleus of *Timothy* and hence both *Secuencias* lies in signaling the relationship between the geometrical system of a determined space and the bodies that experience that space.

On the basis of these premises, volunteers engaged in a series of movements that were captured synchronically by still photography cameras, freezing a certain moment in the movement in the image of Mr. Geithner and the others. The sort of detention effected here is reminiscent of Muybridge's movement sequences, a technique that Sergio Prego has used since often in works such as *Tetsuo Bound to Fail* (1998) in which a circular photographic traveling shot decomposes the movements and shows what we can't see. Similarly, through the interplay of apparitions and perspectives in this work it is possible to recreate the geometrical space in the photograph of the Secretary by superimposing the grid created by the tube lights in the space on the movements of the people in that space. Thus, *Secuencia Trama* and *Secuencia Timothy*, two shots taken separately, are capable of representing the physical space and the geometry that the actions in these photos delineate. Sergio Prego provides a complex gravitation reflection by means of a very simple procedure that foregoes complicated apparatus to concentrate instead on a few elements.



IMÁGENES | IMAGES

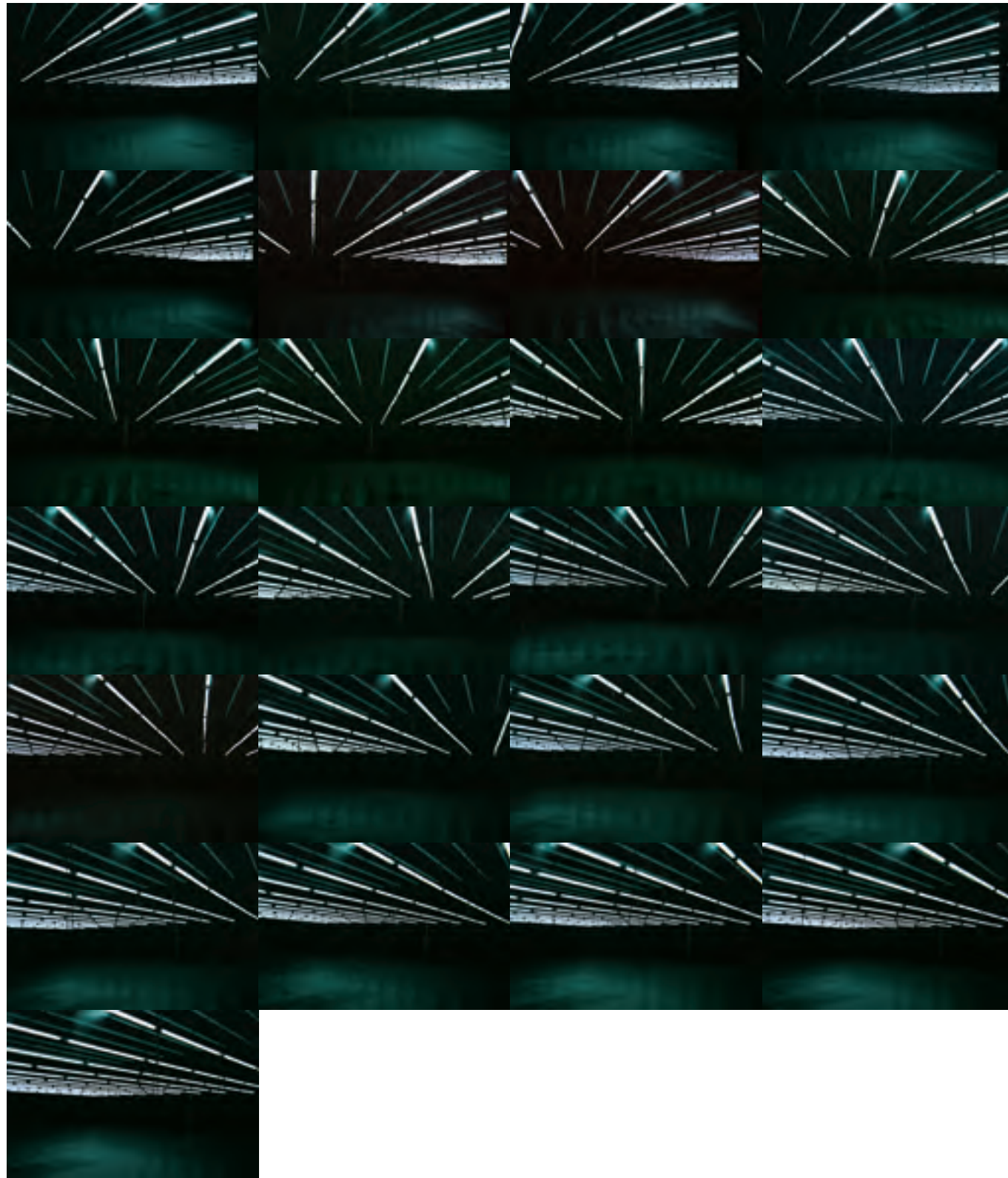
— *Secuencia Trama*. *Primer Proforma 2010*
Instalación | Installation
Fotografías sobre panel de cartón | Photographs on cardboard panel
2 paneles de 270 x 200 cm c/u | 2 panels; of 270 x 200 cm each
Colección MUSAC, León | MUSAC Collection, León

Vista de instalación en *Antes que todo*, CA2M, Madrid, 2010 | Installation view at *Before Everything*, CA2M, Madrid, 2010

— *Secuencia Timothy*. *Primer Proforma 2010*
Instalación | Installation
Fotografías sobre panel de cartón | Photographs on cardboard panel
2 paneles de 270 x 200 cm c/u | 2 panels; of 270 x 200 cm each

Colección MUSAC, León | MUSAC Collection, León

Vista de instalación en *Antes que todo*, CA2M, Madrid, 2010 | Installation view at *Before Everything*, CA2M, Madrid, 2010



IMÁGENES | IMAGES
 — *Secuencia Trama. Primer Proforma 2010*
 (detalle | detail)
 Instalación | Installation
 Fotografías sobre panel de cartón | Photographs on cardboard panel
 2 paneles de 270 x 200 cm c/u | 2 panels;
 of 270 x 200 cm each
 Colección MUSAC, León | MUSAC Collection, León



IMÁGENES | IMAGES
 — *Secuencia Timothy. Primer Proforma 2010*
 (detalle | detail)
 Instalación | Installation
 Fotografías sobre panel de cartón | Photographs on cardboard panel
 2 paneles de 270 x 200 cm c/u | 2 panels;
 of 270 x 200 cm each
 Colección MUSAC, León | MUSAC Collection, León

Wilfredo Prieto

Sancti-Spíritus, 1978

— Max Andrews

ES

El arte de Wilfredo Prieto funciona a menudo a través de la decepción y la futilidad, fusionando un propósito serio con un sentido casi ceremonial del absurdo. Su práctica puede leerse dentro del contexto —y los clichés— de su Cuba natal. Desde el hundimiento de la Unión Soviética en los años ochenta y la imposición de rigurosos embargos comerciales, muchos cubanos se han visto forzados a vérselas con un estado de inestabilidad fiscal, inseguridad energética e hipérbole política que sin lugar a dudas ha ejercido un fuerte influjo sobre el modo socarrón con que las obras de Prieto cuestionan, por ejemplo, la productividad y el valor económico.

Es frecuente que el esfuerzo que Prieto aplica a la producción artística parezca desproporcionado a sus resultados, y muchas veces el artista se complace en el derroche ostentoso y la palabrería y sátira burocráticas. En *Sin título (Grúa)* (2006), por ejemplo, una grúa intentaba elevarse a sí misma, y en *One* [Uno] (2008) se mostraba un montón de cientos de miles de pequeñísimos cristales —diamantes de imitación— entre los cuales había un verdadero diamante. *Biblioteca blanca* (2004) fue concebida originariamente para la galería NoguerasBlanchard de Barcelona y pudo verse más tarde en el Pabellón Latinoamericano de la Bienal de Venecia de 2007. Consta de seis mil libros encuadernados y con todas las páginas en blanco, ordenados en largas estanterías; al lado hay mesas y sillas para poder ojear unos periódicos carentes de tinta. Sin palabras, sin imágenes, sin historias. Las obras de Prieto procuran ser siempre directas y comprensibles visualmente o describir en palabras y estar al mismo tiempo abiertas a la crítica: su posible significado queda dispuesto a la propagación y ampliación a través de rumores y conjeturas. Su arte suele apostar por una generación de significados potenciales reduciendo al mínimo la evidencia de esfuerzo y el empeño formal.

En *Ángulo muerto* (2006) la apuesta forma literalmente parte del trabajo, realizado por Prieto durante su estancia como artista residente en la Kadist Art Foundation de París. Con el dinero destinado a la producción de su exposición allí, Prieto fue comprando al azar billetes de lotería en sus recorridos por la ciudad y otros lugares. Los premios obtenidos volvieron a destinarse a otros sorteos hasta que quedaron agotados los fondos. Enmarcados y expuestos, los billetes sin premio conforman la obra final. Como sugiere su título, el trabajo de Prieto —hondamente pesimista respecto al endeudamiento y las esperanzas vanas, y a la vez comentario punzante acerca de la incapacidad de la economía clásica para entender lo irracional— intenta visualizar algo

que no puede ser visto o entendido de forma inmediata. *Ángulo muerto* traspasaba el dinero de un particular a la hacienda estatal o a un hipotético enriquecimiento de sus ciudadanos. La obra participa adrede en una cadena de explotación, promesas y dispendio pactada entre el individuo y el Estado, poniendo asimismo irónicamente de relieve la modificación del estatus de los billetes inservibles, convertidos ahora en piezas artísticas y objetos de posible inversión y revalorización, tanto económica como conceptual.

EN

Wilfredo Prieto's art often functions through disappointment and futility, fusing serious intent with an almost ceremonial sense of the absurd. His practice can be read against the context, and the clichés, of his native Cuba. Since the collapse of the Soviet Union in the 1980s and the imposition of strict trade embargoes, many Cubans have been compelled to negotiate a state of fiscal volatility, energy instability and political hyperbole, and this has doubtless had a strong influence on his dryly humorous approach to, for example, his works' questioning of economic worth and productivity.

The effort involved in producing Prieto's art frequently appears inappropriate to the outcome, and he often delights in ostentatious wastefulness, and seeming charlatanism or bureaucratic satire. *Sin título (Grúa)* [Untitled (Crane)] (2006), for example, involved a crane which attempted to lift itself up, while *One* (2008) comprised a pile of hundreds of thousands of tiny sparkling crystals — imitation diamonds with a single real diamond amongst them. *Biblioteca blanca* [White library] (2004) was conceived originally for Galería NoguerasBlanchard in Barcelona and was recently seen at the Latin American Pavilion for the 2007 Venice Biennale. It consists of some six thousands blank-paged white bound books that sit on bookshelf stacks, with tables and chairs ready for browsing newspapers with no ink. No words, no pictures, no stories. As such, Prieto's works are always careful to be straightforward to comprehend visually or to describe in words while being critically open — their possible meaning is free to spread and amplify through rumors and conjecture. His art often gambles on generating potential meaning by reducing apparent effort and formal investment to a minimum.

Ángulo muerto [Dead angle] (2006) quite literally involves gambling, and was originally made as part of the artist's residency at the Kadist Art Foundation in Paris. Using the money allocated to the production of his exhibition there, Prieto randomly bought lottery tickets wherever he went throughout the city and elsewhere. Any prizes won were reinvested into further games until all the budget had vanished. The losing tickets, framed

and exhibited, comprise the final work. At once a deeply pessimistic reflection on debt and false hope, and a mischievous statement on classical economics' inability to understand the irrational, Prieto's work, as its title suggests, attempts to visualise something that cannot be directly seen or understood. *Ángulo muerto* transferred private money into potential government revenue, or possible future wealth for its citizens. It knowingly participates in a transactional chain of exploitation, promise and indulgence between the individual and the state, and furthermore, ironically highlights the worthless tickets' transformed status as art objects and potential investments of new value, both economic and conceptual.



IMAGEN | IMAGE

— *Ángulo muerto*, 2006
Instalación | Installation
Billetes de lotería sin premio | Losing lottery tickets
Dimensiones variables | Variable dimensions
Cortesía del artista, Martin Van Zomeren, Ámsterdam y NoguerasBlanchard, Barcelona | Courtesy of the artist, Martin Van Zomeren, Amsterdam and NoguerasBlanchard, Barcelona

Vista de instalación en la Kadist Art Foundation, París, 2006 | Installation view at Kadist Art Foundation, Paris, 2006

Tere Recarens

Arbúcies, 1967

— Marti Manen

ES

La distancia entre arte y vida en la obra de Tere Recarens es mínima. Recarens parte de su día a día, de sus experiencias vitales, para reaccionar casi en directo en sus obras. Se trata de momentos donde lo íntimo y lo auténtico parecen ocupar una parte importante del trabajo artístico. Tere Recarens salta al vacío para mostrar lo que siente y cómo lo siente, sean emociones, sea alegría o sea curiosidad. Tere Recarens juega con el alrededor que le acompaña en cada momento, buscando los límites de lo que se puede hacer para superarlos un poquito. La relación con el mundo parte siempre desde su individualidad: Recarens se buscará en distintos lugares, sea a través de las palabras o sea mediante los gestos. Los juegos de palabras, con la aparición fortuita de su nombre en otros idiomas, será también la base desde la que empezará algunos de sus trabajos, mostrando el deseo de investigar emocionalmente desde el azar y la coincidencia.

También los límites de lo que se puede y no se puede hacer dirigirán buena parte de su planteamiento artístico: romperlo todo en una sala de exposiciones, cerrar la puerta del espacio expositivo para que los visitantes tengan que salir por las ventanas, bajar corriendo unas escaleras para ver si se puede ser más rápido que el disparador automático de la cámara de fotos. La obra de Tere Recarens incorpora la diversión, el juego, las sonrisas y el coqueteo, pero también el miedo, las lágrimas, las luchas contra las trivialidades, la imposibilidad de controlarlo todo, y, por encima de todo, el deseo para comprender y compartir las experiencias vitales. Sus días, su ropa, sus experiencias emocionales terminarán en su obra, convirtiéndose ésta en algo así como un tiempo con el que reflexionar sobre lo vivido intensamente.

El paso del tiempo, sea un tiempo doméstico o algo monumentalizado, así como la imposibilidad de controlar todo lo que pasa lleva a Tere Recarens a crear dos enormes cápsulas temporales. Como si fuera un proyecto de la Nasa, pero sin lo espectacular que supone hacer cualquier cosa en el espacio, Recarens cierra dos enormes containers con algo que desconocemos dentro. Dentro de los containers algo mejora y algo empeora durante los años que estos enormes contenedores están cerrados. Y no tenemos más información. Conocemos el exterior y presuponemos la existencia de unos contenidos. Como en *Cubic Meter of Infinity* [Metro cúbico de infinito] de Michelangelo Pistoletto, un vacío creado mediante un cubo de espejos que miran al interior y que se rompería en caso de que se abriera, Tere Recarens controla la opción del vacío, del espacio cerrado, así como la posibilidad de abrir y vaciar los contenedores.

Al mismo tiempo, puede trabajar con el exterior de los containers: si el interior es invisible, pero está en un permanente proceso, el exterior sirve como membrana en la que aparecen conceptos como la dualidad: lo perenne y lo caduco, lo definido y lo flexible, lo separado que debe unirse, la suma de las partes, aparentes imposibilidades varias así como aquellos sistemas marcados por dos tiempos que definen nuestra realidad.

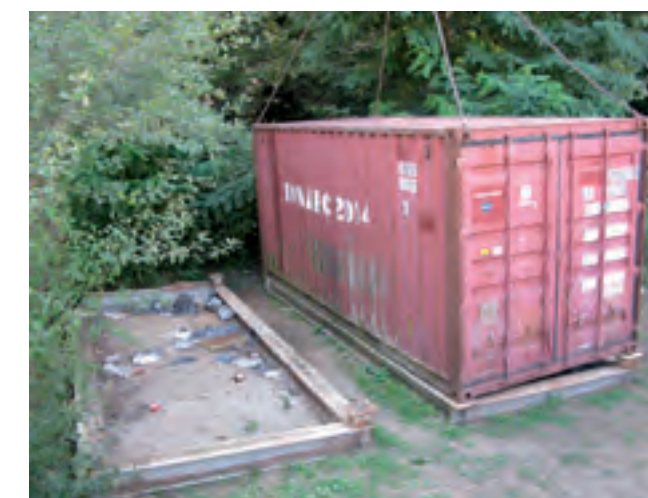
EN

In the work of Tere Recarens, the distance between art and life is minimal. Recarens works on the basis of her daily life, her vital experiences, to which she reacts almost directly in her work. The intimate and the authentic play an important role in her artistic practice. Tere Recarens takes a leap in the dark to show what she feels and how she feels it (as emotion, joy, curiosity). She dallies with her surroundings, pushing the limits of what can be done. Her relationship with the world is always based on her individuality: Through words or gestures, Recarens looks for herself in different places. Word plays in which her name in other languages appears by chance is a starting point for some of her work, evidencing the desire to embark on an emotional investigation based on chance and coincidence.

Her formulations are also informed by the limits of what can and cannot be done: breaking everything in an exhibition space; closing the door to such a space so that visitors have to crawl out through the windows; running down the stairs to see if she can get there faster than a camera's automatic shutter release. Tere Recarens's work makes use of fun, play, enjoyment and flirtation, as well as fear, tears, petty struggles, the impossibility of controlling everything and, mostly, the desire to understand and share vital experiences. Her days, her clothes, her emotional experiences are all present in her work, rendering it a time to reflect on intense experience.

The passage of time, whether that time is domestic or monumentalized, as well as the impossibility of controlling everything that happens, has led Tere Recarens to create two enormous time capsules. Like a NASA project, though without the spectacularity that things involving space are thought to entail, Recarens has closed two vast containers whose contents are unknown to us. Something will improve and something will deteriorate within the containers during the years that they are shut. That's all we know. We see the outside and assume that something is held inside. As in Michelangelo Pistoletto's *Cubic Meter of Infinity*, which consists of a vacuum created by means of a cube of inward-looking mirrors that would break if the cube were opened, Tere Recarens controls the option of emptiness, of the closed space,

as well as the possibility of opening and emptying the containers. At the same time, she can work on their exterior: if the outside is invisible but undergoing a permanent process, the exterior acts as a membrane that alludes to dualities like the perennial and the expired, the definite and the flexible, what is separated and must be brought together, the sum of the parts, apparent impossibilities like those systems determined by two tempos that define ours.



IMÁGENES | IMAGES

— 19 Mars 2014, 2010
Instalación | Installation
Vinilo adhesivo sobre pared | Adhesive vinyl on wall
Dimensiones variables | Variable dimensions
Cortesía de la artista y Galería Toni Tàpies, Barcelona | Courtesy of the artist and Galería Toni Tàpies, Barcelona

Vista de instalación en *Antes que todo*, CA2M, Madrid, 2010 | Installation view at *Before Everything*, CA2M, Madrid, 2010

Red Caballo

Maria Cavaller (Barcelona, 1981); Marc Roig Blesa (Madrid, 1981)

—Andrea Valdés

ES

Red Caballo es un dúo de artistas formado por Marc Roig y Maria Cavaller. Su trabajo abarca la representación del cuerpo en el espacio público, sin perder de vista que vivimos en un entorno totalmente mediatizado, en el que nuestros referentes, aquellos con los que tendemos a construir nuestra identidad, son cada vez más móviles y, por lo tanto, frágiles. Más aún, sus fotografías plantean lo siguiente: ¿cómo nos mostramos y se nos muestran los demás, cuando el territorio o la clase social tienden a homogeneizarse? En *Augustus* esta representación abarca a varios países de la Unión Europea y otros de reciente democratización, durante agosto, que es el mes en el que se nos supone más relajados porque nuestra rutina adopta una lógica distinta, de descanso. Vemos cuerpos que desfilan por la calle o posan en la playa, cuerpos que vienen y van, se giran y hacen tiempo, rara vez pendientes de la cámara. Hay una cierta reiteración y duplicidad en las imágenes. Nos hablan de un continente joven y en sintonía, plagado de estereotipos —pues la estética veraniega no varía mucho de Londres a Pompeya— y de un agosto que en realidad fueron cinco, y que sigue en curso, abriéndose hacia nuevos territorios.

De hecho, este *work in progress* plantea una segunda cuestión, pues *Augustus* no es sólo una disección del vaivén estival, es también un ensayo sobre cómo hacer fotografía documental en la actualidad. En este sentido retoma lo que Philip Geffer plantea en *Photography After Frank*. Según este autor, con Robert Frank la fotografía se liberó de su estrechez compositiva y del distanciamiento que tanto caracterizaba a la práctica documental. Así, de entrada, parecen buenas noticias, pero esta libertad es relativa porque además de abrir nuevos campos, trajo consigo un importante desafío. En palabras de Geffer, “la fotografía post-Frank ha dado pie a una paradoja”. Si por un lado la imagen fotográfica sigue siendo una evidencia de lo que es real y factual, no es menos cierto que la representación constante de lo que somos en términos visuales nos lleva a ser tan conscientes de nuestro propio cuerpo que ya es difícil ser auténtico o espontáneo. En este contexto se diría que la pose es casi un estado natural o un reflejo. Sabiéndolo, ¿qué puede hacer el fotógrafo al respecto?

Red Caballo juega a deslegitimar la fotografía, a quitarle peso, como diciéndonos “esto no es importante”. Su modo de hacerlo no tiene tanto que ver con la naturaleza misma de la imagen, como con el uso que le dan. Por ejemplo, no firman nunca sus fotografías, no necesitan distinguirse. Y cuando exponen recurren a la abundancia, en detrimento del “a un momento, una imagen”. A ve-

ces mezclan formatos, asignando a lo documental un carácter ficticio. Incluso su catálogo es ambiguo. En la portada las fotos aparecen pisadas por el texto y, en el interior, van variando de lugar y tamaño. Hay algo en su compaginación que nos remite a las revistas y catálogos de moda cuyas imágenes no existen para recordar nada sino para hacer patente lo efímero. Todo viene y se va. Nada permanece. Su trabajo, sin embargo, sobrevive a su propio juego y al hacerlo sale fortalecido porque por mucho que maltraten a sus imágenes, nos siguen transmitiendo algo fundamental: una actitud.

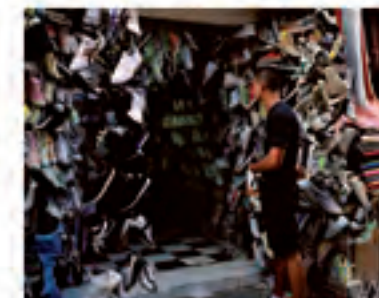
EN

Red Caballo is an artistic duo formed by Marc Roig and Maria Cavaller. Their work deals with the representation of the body in public space, without losing sight of the fact that we live in a wholly mediatized environment in which the referents we use to construct our identity are more and more mobile and, hence, fragile. Indeed, their photographs formulate the following question: how do we display ourselves, and how do others display themselves to us, when territory and social class are more and more homogenous? *Augustus* is a representation that encompasses several countries in the European Union and others with recent democracies during August, the month during which we are, supposedly, more relaxed since our routine has a different logic, a logic of rest. We see bodies walking down the street or lying on the beach, bodies rarely aware of the camera as they come and go, turn around, kill time. In these images, there is a certain repetition and duplicity. They speak of a young continent riddled with stereotypes — the summer aesthetic varies little from London to Pompeii —, and an August that, in fact, was five, and is still going on in new territories.

Indeed, this work-in-progress formulates another question, since *Augustus* is not only a close examination of the carefree movements of summer, but also an essay on how to make documentary photography in these times. In this sense, it looks to what Philip Geffer discusses in *Photography After Frank*. According to Geffer, starting with Robert Frank photography was released from the tight composition and distancing so characteristic of documentary practice. That would seem, initially, like good news, but that freedom is relative: it both opened new fields and presented a major challenge. In the words of Geffer, “post-Frank photography has made way for a paradox.” If, on the one hand, the photographic image still serves as evidence of what is real and factual, it is also true that the constant representation of what we are in visual terms makes us so aware of our own bodies that it is hard to be authentic or spontaneous. It could be said that in this context the pose is almost a natural state

or a reflex. What can the photographer, aware of this fact, do?

Red Caballo ventures to strip photography of its legitimacy, to remove its weight, as if to say, “this is not important.” It does so in a manner less related to the nature of the image itself than to the uses of the image in their work. They never sign their photographs, for instance; they don't need to stand out. And when they exhibit their work, they make use of abundance, in opposition to the notion of “one moment, one image.” On occasion, they mix formats, giving the documentary a fictional character. Their catalogue is even ambiguous, with text superimposed on the photographs on the cover, and varying layouts and sizes of the photographs inside. This design partakes of fashion magazines and catalogues, where the images do not exist to be remembered but rather to evidence the fleeting. Everything comes and goes. Nothing stays in one place. Their work, though, goes beyond this game and comes out stronger. No matter how much they mistreat their images, they continue to convey something fundamental: an attitude.



IMÁGENES | IMAGES

— *Augustus* (detalle | detail), 2004 - 2009
Instalación fotográfica | Photographic installation
Impresión Inkjet | Inkjet print
Dimensiones variables | Variable dimensions
Cortesía de los artistas | Courtesy of the artists

Alex Reynolds

Bilbao, 1978

— Andrea Valdés

Personajes suspendidos en el aire, a punto de caer o que se desorientan por falta de visibilidad. En la obra de Alex Reynolds, cómo nos ubicamos respecto al espacio y a los demás es un asunto importante pero también incómodo. O eso es lo que nos da a entender en *Oveja buey viento*, donde la vemos titubeando ante Virginia que la sigue con su cámara de camino a La Cerdaña. El motivo del viaje no puede ser más descabellado: ella, una joven artista, quiere aprender a entonar un canto pastoral de viejísima tradición con un coro masculino. Le toca a su acompañante documentar todo el proceso. Virginia la graba de cerca o de espaldas y mientras negocian dónde y cómo colocar la cámara, va tanteando el terreno, hasta que un importante imprevisto descoloca a los personajes, forzándoles a cambiar de posición.

De entrada cabe hacer una puntualización, y es que aquí ese imprevisto no es un recurso narrativo o un artefacto pensado a priori para desestabilizar la narración y cuestionar su veracidad. Quizá lo sea en el teatro de Luigi Pirandello, a quien tanto obsesionó la ficción y sus límites pero, en este caso, la narración “está por asentarse” o es lo que nos transmite la vaguedad de sus imágenes. Digamos que no son estables, así que lo que está en juego es mucho más inmediato, y es: ¿qué hacer cuando los acontecimientos desbaratan tu plan inicial justo cuando ibas a concretarlo?

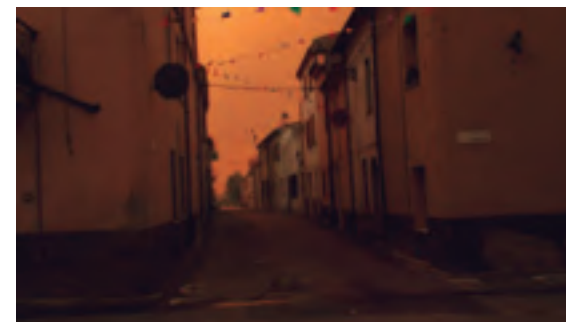
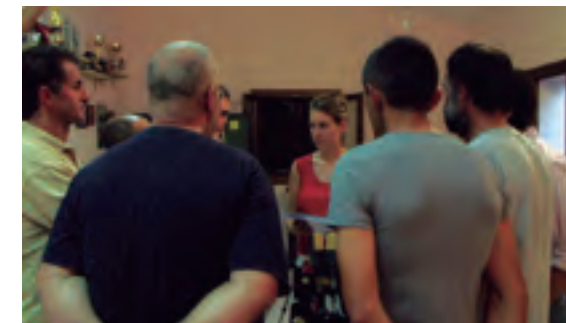
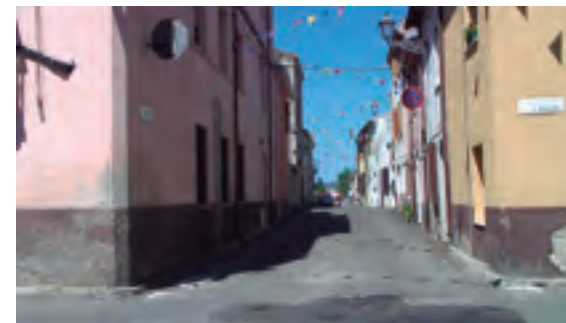
En un contexto en el que el artista tiende a formalizar su trabajo en una serie de proyectos, con un calendario y presupuesto determinado, la elección de Alex Reynolds no deja de ser significativa. Ella decide seguir adelante, sin tener a lo que aferrarse. O más bien se ve empujada a hacerlo aunque, en su caso, asumir el control de la cámara es admitir que hay algo fuera de lugar. Ahora, en seguida entendemos que esta aceptación forma parte del guión. El uso de la voz en *off*; los *flash forwards* y el calculado contraste que hay entre las imágenes que captura Alex y las de su acompañante, lo dejan claro. Si las cosas son así es porque así ha querido mostrarlas. Hay una construcción, un montaje, salvo que aquí el montaje no se emplea para resolver o tapar nada, sino para evidenciar lo que no está a nuestro alcance. Digamos que la narración se construye en torno a su propia fragilidad. Tiene su sentido pues sólo desde lo endeble, lo frágil, podemos entender ciertas cosas, como que ponerse en el lugar del otro no implica adoptar su punto de vista, o que ser uno mismo pasa por aceptar todo lo que no depende de nosotros, y lo que es más importante: que, a veces, las mejores obras son aquellas que no funcionan, porque al ser fallidas son más generosas. Y es que sin ser un proyecto frustrado, *Oveja buey viento* no sólo escenifica uno, sino que le saca partido.

EN

Characters hanging in the air, about to fall or disoriented due to a lack of vision. In Alex Reynolds's art, the way we position ourselves in relation to space as well as others is a central, if uncomfortable, issue. At least, that is the case in *Oveja buey viento* [Sheep Ox Wind], where we see the artist teetering before Virginia who follows her with her camera on the road to Sardinia. The reason for the trip could not be more ludicrous: a young artist, Reynolds, wants to learn an ancient pastoral chant and sing it with a male chorus. Her companion's task is to document the entire process, recording her from up close and behind. While they negotiate where and how to position the camera, they test the ground until a major obstacle derails the characters, forcing them to change position.

Significantly, here the obstacle is not a narrative resource or an artifact designed beforehand in order to destabilize the plot and challenge its veracity. That might be the case with the theater of Luigi Pirandello, so obsessed with fiction and its limits. Here, though, the narrative 'is about to shape', at least that is what the vagueness of its images conveys. Because the images are not stable, what's at stake is much more immediate: what to do when events shatter your initial plan at the very moment you were about to put it into effect.

In a context where the artist tends to formalize her work in a series of projects, with a specific schedule and budget, Alex Reynolds's choice to move ahead, though she has nothing to grasp onto, is significant. Or, rather, she is forced to do so even though, in her case, taking control of the camera means admitting that something has gone wrong. We quickly understand that her acceptance of this unexpected situation is part of the script. This is evident in the use of voice off and flash forward, and the calculated contrast between Alex's images and the ones taken by her companion. If this is the way things are, it's because she has decided to show them that way. There is a construction, a montage, but not at the service of resolving or covering anything. It operates, rather, to evidence what is out of reach. Reynolds's narrative is built around its own fragility. And that makes sense, since only in terms of the frail, the fragile, can we understand certain things: for instance, putting yourself in the place of the other does not imply taking on their point of view; being oneself means accepting everything that does not depend on us, and most importantly, sometimes the best pieces are the ones that don't work, as their failure renders them more generous. Though not a frustrated project, *Oveja buey viento* not only stages such a project, but also takes full advantage of it.



IMÁGENES | IMAGES

— *Oveja buey viento*, 2009
Vídeo monocanal | Single-channel video
HD transferido a DVD (color y sonido) | HD transferred to DVD (color and sound)
18'30"

Cortesía de la artista | Courtesy of the artist

Xavier Ribas

Barcelona, 1960

—Andrea Valdés

ES

En sus primeros trabajos, el fotógrafo Xavier Ribas nos mostraba a familias descansando en un descampado, junto a una autovía o bajo un puente. De este modo nos sugería que la libertad sólo podía darse en espacios residuales, ahí donde el ocio no es una actividad económica con sus horarios y restricciones, y donde la naturaleza se manifiesta salvajemente, junto a colillas y otros deshechos. No en vano, el residuo está muy presente en su obra, como también lo están las señales y huellas que dejamos a nuestro paso.

En el tríptico *MMDCCXXI A.V.C.* esos rastros son los restos arqueológicos que se conservan en un *parking* subterráneo de un centro comercial, en Tarragona. Salvo que aquí, la ruina en sí no interesa. Lo que interesa es su instrumentalización. Se diría que, arrasado el paisaje, esa industria que ha capitalizado el ocio, generando a su vez la demanda de espacios marginales, tomase conciencia de su propia agresividad y quisiera ser más amable. En este caso, la paradoja está servida porque al hacer del *parking* de un centro comercial un recinto arqueológico, lo que se supone un lugar transitorio, sin ninguna relevancia simbólica, pasa a ser un lugar histórico —con su inscripción y sus horas de visita—. De hecho, cuesta no ver en este gesto un intento por superar lo que para Marc Augé es un “no lugar”, pues al *parking* le sucede lo que a los supermercados, los aeropuertos y las habitaciones de hotel. Son espacios intercambiables con los que es difícil identificarse. En su interior, la interacción es mínima y se reduce a señales que están casi siempre orientadas a regular el tráfico. Aquí, los paneles que indican la salida o nos prohíben girar a la izquierda mientras nos animan a continuar por la derecha, contrastan con otra indicación, esa que nos pide justo lo contrario: detenernos, y que atestigua, entre rampas y curvas, lo que es permanente y estable, lo que no se mueve y de lo que formamos parte. Está claro que sin esa indicación pasaríamos de largo y que es en un garaje donde más vamos a tenerla en cuenta, pues ahí todo son señales.

Como apunta en uno de sus textos, en esta ocasión, Ribas hace uso de una estética fotográfica de la fealdad, con las dominantes verde y amarillo de la luz artificial del *parking* y del rastro que dejan los faros del coche al desplazarse. Con esta “*bad practice*” evidencia que en vez de dramatizar la ruina, él prefiere acentuar su ironía. No podía ser de otro modo, sobre todo si tenemos en cuenta un último detalle, quizás el más significante: y es que aquí preservar las ruinas implica recolocarlas unos veinte metros más abajo de su ubicación original, para no molestar o interrumpir el tráfico. Digamos que al reducir las a un elemento decorativo, pier-

den su credibilidad. Son sólo un escape. Ahora, está por ver, si al desvirtuar la noción de patrimonio histórico, no lo estamos colocando en su sitio. Después de todo, revalorizar un terreno es hacer un *parking* pero también declarar su interés patrimonial. Se ha abusado tanto de las ruinas. Ya lo decía Rilke respecto a Roma: “no, aquí no hay más belleza que en otros sitios y todos estos objetos que han sido mejorados y completados por manos de albañiles, no significan nada, no son nada y no tienen ningún corazón, ni ningún valor”. Es más, de no ser por su puesta en escena, da la sensación de que estas piedras bien podrían ser los escombros de unas obras. Una de las tantas de las que han ido modificando nuestro entorno, apropiándose de una manera tan salvaje que ahora buscan legitimarlo, aunque sea con un poco de maquillaje. Es como si este “no lugar” necesitara llenarse.

EN

In his early work, photographer Xavier Ribas showed us families resting in a clearing, beside a highway or under a bridge. Thus, he seemed to suggest that freedom could only be found in residual spaces, where leisure is not an economic activity with set a schedule and series of restrictions, places where nature is manifest in all its wildness amidst cigarette butts and other forms of waste. Residue, as well as the signs and traces we leave behind, are present throughout Ribas's work.

In the triptych *MMDCCXXI A.V.C.*, these remains are the archeological ruins kept in the underground parking lot of a shopping mall in Tarragona. But here, the ruin in and of itself is of no interest. What is its use. Once the landscape has been devastated, the mall industry that has capitalized leisure while producing the demand for marginal spaces has become aware of its own aggressiveness and wishes to be kinder. Here, the paradox is facile because making the parking lot of a shopping mall into an archeological site entails rendering a place of transit with no symbolic importance whatsoever into a historic place — with its signs and visiting hours —. One almost inevitably sees in this gesture an attempt to exceed what Marc Augé calls ‘non-places’: parking lots, like supermarkets, airports and hotel rooms, are interchangeable locations with which it is difficult to identify. Interaction inside them is minimal, just signals geared towards regulating transit. Here, the panels signaling the exit or prohibiting a left turn and indicating that we should swerve right contrast with another indication, which asks us to do just the opposite: stop amidst ramps and curves to bear witness to what is permanent and stable, to what does not move and of which we form part. Clearly, without that indication we would go right by; in a garage, a place where everything is signals, that is particularly clear.

As he says in one of his texts, the photographic aesthetic that Ribas uses in this work is ugliness, featuring glaring artificial green and yellow lights and the lines left by car headlights as they go by. With this ‘bad practice’, he evidence that rather than dramatizing the ruin, he wants to heighten its irony. And that’s how it must be, especially if we bear in mind a final, and extremely significant, detail: here, to keep from interrupting traffic, preserving the ruins meant moving them some twenty meters below their original site. And when they are reduced to a decorative element, the ruins lose credibility. They are just a display case. It remains to be seen if, by altering the notion of historical patrimony, we are not placing it in its proper site. After all, revalorizing a terrain is making it into a parking lot, but also declaring its interest as patrimony. Ruins have been so mistreated. Rilke said, in speaking of Rome, “No, there is not more beauty here than in other places, and all these objects, which have been mended and restored by the hands of workmen mean nothing, are nothing, and have no heart and no value.” Indeed, if it weren’t for the staging, one would have the feeling that these stones could easily be the rubble of a construction site, one of the many that has changed our environment, appropriating it so savagely and now attempting to legitimize it with a little makeup. It’s as if this ‘no place’ needed to be filled.



IMAGEN | IMAGE

— *MMDCCXXI A.V.C.*, 2008

Instalación | Installation

C-print y vinilo de corte | C-print and vinyl letter

3 elementos de 121 x 155 cm c/u | 3 elements; of 121 x 155 cm each

Cortesía del artista y ProjecteSD, Barcelona | Courtesy of the artist and ProjecteSD, Barcelona

Vista de instalación en *Antes que todo*, CA2M, Madrid, 2010 | Installation view at *Before Everything*, CA2M, Madrid, 2010

Carlos Rodríguez-Méndez

As Neves, 1968

— *Manuela Moscoso*

ES

Carlos Rodríguez-Méndez reflexiona sobre la naturaleza de la escultura, la problemática de la forma y la decadencia inevitable de los materiales, desde la ética del trabajo procesual. En los últimos diez años, el artista ha desplazado su interés de los objetos a lenguajes cercanos al campo ampliado de la escultura, y su obra se ha concretado en vídeos, fotografías e instalaciones. Interpretando algunos de los principios de la escultura minimal y conceptual, el artista quiere desafiar los límites de la producción, y destacar así el factor temporal del proceso artístico. Rodríguez-Méndez exalta la teatralidad de la práctica escultórica, y proporciona un territorio en el cual la obra existe siempre para un público, sea este público una tercera persona o él mismo.

Rodríguez-Méndez trabajó durante varios años en su estudio produciendo grandes esculturas que eran siempre repeticiones de tres únicas formas: columnas, prismas cuadrangulares y tubos flexibles-construidos siempre con tierra turba. Si bien la intención primera del artista era producir literalmente una pieza tras otra, el proceso de secado de la turba y la resina retrasaba el trabajo y frustraba cualquier posibilidad de continuidad. Esta "espera" creaba en el taller una alteración constante en la percepción del objeto escultórico. Así, el estímulo y las expectativas a la hora de comenzar una pieza nunca coincidían con el tempo de la propia obra, que imponía sus propias reglas y creaba una situación asimétrica y algo decepcionante. Como consecuencia, el artista decide llevar su lugar de trabajo más allá del estudio, a un nuevo marco en el que le resultará más fácil imponer sus ritmos compulsivos de trabajo y que le permitirá pensar la escultura desde nuevos márgenes temporales.

La ética de trabajo de Rodríguez-Méndez es extrema. Tomando el espacio urbano (aunque no exclusivamente) como su campo de acción, el artista realiza acciones escultóricas que le comprometen en el gesto y el esfuerzo, y produce condiciones temporales o rastros de vida que documenta con la cámara como único testigo circunstancial. Construye obras en serie a partir de ciertos parámetros iniciales que circunscriben las piezas a un diagrama constante, y reitera la acción sucesivas veces, a través de los meses, hasta "agotar" la pieza por su repetición.

Al mismo tiempo, en estos últimos años, el trabajo de Rodríguez-Méndez ha incluido otro tipo de estrategia, la de intervenir *in-situ* forzosa, casi agresivamente, el interior de lugares específicos con piezas previamente construidas que exceden en su longitud el tamaño del espacio que las ha de albergar. Estas piezas, tubos flexibles de turba, son violentamente obligadas a adaptarse a la

forma final dictada por el espacio. Este proceso de violencia deja su huella en las paredes y techos, haciendo visible el trabajo, así como el nexo que comparten la escultura y la acción. El artista implica al espectador en la experiencia del tiempo, aquel que supera lo cotidiano y se extiende a lo extraordinario. La escultura es, en este caso, una etapa, un momento en el espacio a la espera de su realización en el otro, el espectador. Paralelamente a la instalación, Rodríguez-Méndez presentó una publicación de nueve dibujos de propuestas de acciones en espacios públicos. De hecho, el título de la exposición ya anticipa una trayectoria de acciones simultáneas. Rodríguez-Méndez desafía los límites físicos de la escultura, además de forzar una relación con el lugar más allá de las paredes del espacio, proponiendo una dialéctica entre el interior y exterior de ella.

Para *Antes que todo* el artista realizó una obra específica para el edificio, situada en la fachada interior del museo. Una estructura de acero es encajada en este espacio, a modo de pared vertical, de techo a suelo, abarcando toda la vidriera del Museo por su cara interior. Una vez instalada la pieza Rodríguez-Méndez quema la parte inferior de la escultura que, al ascender, deja un rastro de humo en el techo superior del Museo. Como es habitual también en su trabajo, el artista realizará una acción en la ciudad de Móstoles, con el propósito de establecer una relación dialéctica entre el interior y el exterior de la institución.

EN

Carlos Rodríguez-Méndez reflects on the nature of sculpture, the problematic of form and the inevitable decay of materials in relation to the ethics of process-based work. In the last ten years, the interest of the artist has shifted from objects to languages close to the broader field of sculpture, and his work has focused on video, photography and installation. Interpreting some of the principles of minimalist and conceptual sculpture, he attempts to challenge the limits of production, thus unleashing the time factor in the artistic process. Rodríguez-Méndez extols the theatricality of the sculptural practice, and constructs a territory in which the work always exists for an audience, whether that audience is a third party or the artist himself.

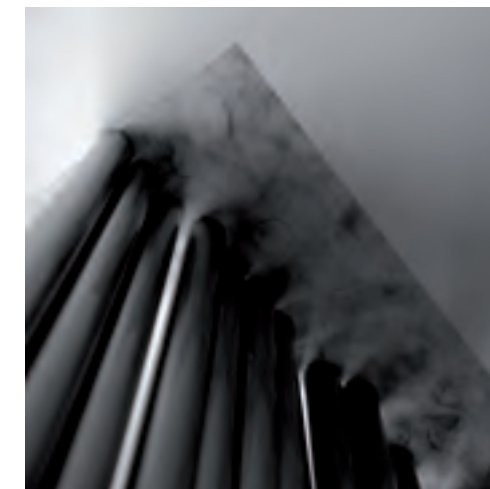
For a number of years, Rodríguez-Méndez worked in his studio producing large sculptures that were always repetitions of three unique column-forms, quadrangular prisms and flexible tubes always made from peat soil. While the artist's primary intention was to literally produce one piece after another, the drying of the peat and the resin delayed his work, making continuity impossible. This 'wait' meant that, in his studio, the perception of the sculptural object was constantly altered. When the time came

to begin working on a piece, the pace of the stimulus and expectation and the pace of the work itself never coincided; the work imposed its own rules and created an asymmetrical, and somewhat disappointing, situation. As a result, the artist decided to take his work outside the studio, into a new framework where he would have less trouble imposing his own compulsive work schedule and be able to conceive the sculpture in terms of new timeframes.

Rodríguez-Méndez's work ethic is extreme. His sphere of action is largely, though not exclusively, urban space, in which he carries out sculptural actions that demand gesture and effort. He produces temporary situations or traces of life which he then documents with his camera as the sole circumstantial witness. He constructs works in series on the basis of certain initial parameters that place those works within an unchanging scheme, and he repeats the action time and again over the course of months until 'exhausting' the piece by means of repetition.

At the same time, in recent years, Rodríguez-Méndez's work has turned to another strategy: intervening almost aggressively in specific interior spaces with previously built pieces that are physically longer than the spaces that house them. These pieces, which are flexible tubes of peat, are violently made to adapt to the final shape determined by the space. Traces of this violent process are left on the walls and ceiling, rendering visible the work process as well as what sculpture and action have in common. The artist implicates the viewer in the experience of time, that which exceeds the daily and extends into the extraordinary. Here, sculpture is a phase, a moment in space that awaits the action of another, the viewer. Along with the installation, Rodríguez-Méndez presented a publication of nine drawings of proposed actions in public spaces. Indeed, the title of the exhibition announced simultaneous actions. Rodríguez-Méndez challenges the physical limits of sculpture, as well as straining the relationship with space by taking it beyond space's confines, formulating a dialectic between interior and exterior.

For *Before Everything* the artist produced a piece specifically for the inner surface of the museum building's façade. A steel structure is inserted into the space as a sort of vertical wall that runs from the floor to the ceiling, encompassing the inner side of the museum's entire front window. Previous to the opening Rodríguez-Méndez burnt material on lower part of the sculpture. The action produced the smoke to travel through the tubes living a smoke stain on the museum's ceiling. As is also common in his work, the artist will also undertake an action in Móstoles in the interest of establishing a dialectical relationship between the inside and the outside of the institution.



IMÁGENES | IMAGES

— *Escultura y Horizontal en mujeres*, 2009
Site specific and acción | Site specific and action
Conducciones metálicas, aceite y hollín y mujeres sentadas levantan sus piernas hasta el máximo de su resistencia | Metal tubing, oil, soot and seated women lifting their legs as high as they can
Dimensiones variables | Variable dimensions
Cortesía del artista | Courtesy of the artist

Vista de instalación en *Antes que todo*, CA2M, Madrid, 2010 | Installation view at *Before Everything*, CA2M, Madrid, 2010

Francesc Ruiz

Barcelona, 1971

— Amanda Cuesta

ES

Francesc Ruiz opera como un insaciable rastreador urbano. En sus obras se produce un juego de espejos donde la realidad se inserta en la representación para rebotar de nuevo en los espacios donde se muestran. Por sus dibujos circulan masa humana y sujetos singularísimos, un repertorio subcultural que se enreda hasta el delirio, de lo político a lo escatológico, en un amalgama metaficcional de raíz autobiográfica. Desde que se aventuró en el marco formal del cómic sus publicaciones cuentan con presentaciones expandidas, casi escultóricas, para los contextos expositivos en los que se inscriben.

Comics de la Revolución es una maqueta arquitectónica de una ciudad utópica construida con pilas de libros y algún que otro *atrezzo*. La publicación, realizada ex profeso para la pieza, es una apropiación de *Reinventing Comics* (2000), traducido al español como *La revolución de los Cómic*, una de las obras más discutidas del autor y ensayista de cómic Scott McCloud, donde analiza el papel de los cómics en la sociedad y las perspectivas de futuro que este medio ofrece. En el libro, McCloud propone hasta doce revoluciones que en el mundo del cómic deberían triunfar para asegurar su ingreso en el panteón de la cultura oficial. Entre ellas, algunas tan sangrantes y necesarias como la diversificación de géneros: todo tipo de cómics para todo tipo de lectores. O la conservación de los derechos de las obras por parte de los autores, que les permita una mayor independencia creativa frente a las grandes editoriales. En el espejo de Francesc Ruiz la revolución, digamos, va en sentido opuesto, del arte a la calle, en un universo tan ficticio, que se cierra en sí mismo, proyectando un modelo social idealizado. Bien, hasta aquí todo claro, una instalación que le da la vuelta a un clásico contemporáneo de la teoría del cómic hecho cómic, que nos arroja una utopía urbana en clave metaficcional.

Pero el espejo es algo más enrevesado, las expectativas en las obras de Francesc Ruiz siempre van un paso más allá. Los dos mil ejemplares de la versión de Ruiz son un *détournement* del libro original, en el que el texto se ha cambiado sustancialmente, sustituyéndolo por una interpretación cargada de consignas revolucionarias de carácter panfletario en las que se aboga por un cambio social en el que los cómics juegan un papel muy especial. La instalación plantea diferentes cuestiones en relación a la manipulación de los contenidos, a la propaganda, a la idea de revolución y a la idolatría. En otro plano vincula de nuevo ciudad con cómic y lo hace a partir de la recuperación de diferentes estrategias situacionistas como son el propio *détournement* y el urbanismo utópico. Siguiendo fórmulas similares a la de proyectos anteriores como *Kiosk*

Downtown [Kiosko del centro] (2006), *Comic Brick* [Cómico ladrillo] (2008) o *La visita guiada* (2008), buena parte de la complejidad del trabajo permanece oculta. Todas estas instalaciones juegan formalmente con las portadas de una serie de publicaciones cuyos interiores, imaginados página a página, funcionan como auténticos pozos sin fondo. Un abismo de trazos acumulados que surgen de un vómito automatizado, cargado de humor negro, a través del cual el artista somatiza la realidad.

EN

Francesc Ruiz operates like an insatiable urban tracker. His works entail a mirror play where reality is placed within representation to then reflect the exhibition space. His drawings are inhabited by human masses and extremely rare subjects, a deliriously tangled sub-cultural repertoire that goes from the political to the scatological in a meta-fictional amalgam informed by autobiography. Since he first ventured into the comic book, the format of his publications has expanded to the point of being almost site-specific sculptures.

Comics de la Revolución [Comics of the Revolution] is an architectural model of a utopian city built from piles of books and other *atrezos*. The publication, created specially for the piece, is an appropriation of *Reinventing Comics* (2000), translated into Spanish as *La revolución de los Cómic*, one of the most controversial works by the comic-book author and essayist Scott McCloud. In that book, McCloud analyzes the role of comic books in society and the possible future of the medium. McCloud proposes at least twelve revolutions that the world of the comic book must undergo in order to ensure its place in the pantheon of official culture. Some of them are as bloody and necessary as the diversification of the genre: all sorts of comic books for all sorts of readers. Or authors' maintaining the rights to their work to afford them greater creative independence from major publishing houses. Through Francesc Ruiz's looking glass, so to speak, the revolution goes in the other direction: from art to the street in a universe so fictitious that it is self-enclosed, projecting an ideal social model. So far, it seems clear enough: an installation that turns around a contemporary classic of the theory of comics by making it a comic, placing us in a meta-fictional urban utopia.

But this looking glass is somewhat more intricate; the works of Francesc Ruiz always take it a little further. The two thousand copies of Ruiz's version are a *détournement* of the original book in which the text has been changed considerably; the new version is full of propagandistic revolutionary slogans that advocate a social change in which comic books play a very special role. The installation formulates different questions

regarding the manipulation of contents, propaganda, the idea of revolution and idolatry. At the same time, it reconnects the city with the comic by means of different situationist strategies like the aforementioned *détournement* and utopian urbanism. As with previous projects like *Kiosk Downtown* (2006), *Comic Brick* (2008) and *La visita guiada* [The Guided Tour] (2008), much of the complexity of Ruiz's work is hidden. On a formal level, all of these installations play with the covers of a series of publications whose contents, which are imagined page by page, are truly endless pits, abysses of accumulated lines that come from an automated vomit steeped in dark humor through which the artist somatizes reality.



IMÁGENES | IMAGES

— *Los Cómic de la Revolución*, 2009

Instalación
Publicaciones y mesa de madera | Publications and wooden table
Dimensiones variables | Variable dimensions
Cortesía del artista y galería Estrany-De la Mota, Barcelona | Courtesy of the artist and Estrany-De la Mota gallery, Barcelona

Vista de instalación en *Big Boom*, Centre d'Art La Panera, Lleida, 2009 | Installation view at *Big Boom*, Centre d'Art La Panera, Lleida, 2009

Xabier Salaberria

Donostia-San Sebastian, 1969

— Aimar Arriola

ES

Max Bill definía la categoría de función como la resultante de la relación entre un mínimo de dos variables interdependientes, como pueden ser la forma o el material de un objeto. Esta relación representaría a su vez una “demanda hecha a algo”, es decir, la proyección de una necesidad o un deseo por parte de un sujeto en otro sujeto u objeto (como sucede, por ejemplo, en el proceso de definición de la función de un artista en la sociedad o la función de una silla). Esto vendría a decir que al igual que las formas están sobredeterminadas culturalmente, las funciones que soportan estas formas lo están también. Extrapolando esta argumentación al ámbito de las obras de arte, la función estética de una forma se podría caracterizar desde dos puntos de vista: por la presencia de determinadas estructuras internas que la sustentan y por un conjunto de receptores que le dan un determinado valor.

Dicho esto, no todas las formas se prestan de igual manera a la asignación de una función. La obra *Part II of an Unbuilt Project* [Parte II de un proyecto no construido] del artista Xabier Salaberria, con su proximidad tanto al vocabulario formal moderno como al ámbito de los entornos diseñados que habitamos —en cuyo cruce opera la práctica general de Salaberria—, se resiste a toda demanda externa. Por un lado, su apariencia —con sus dimensiones antropométricas y su gramática utilitaria— anuncia una relación de funcionalidad con nosotros, sus interlocutores, que es suspendida por su presencia dentro del connotado espacio de “la exposición”. Por el otro, la relación interna entre sus propios componentes —material, forma, técnica—, y los medios de producción que la constituyen (contrachapado de pino, tirafondos) —que son revelados en la cartela que acompaña a la obra—, devalúan su “función estética pura” y la convierten en una forma altamente ambivalente.

Incluso su título, *Part II of an Unbuilt Project*, en la que la pieza se proclama como sucesora de un otro “algo” que en realidad nunca fue, encierra no poca contradicción. Este alude a un proyecto anterior desarrollado en 2003 en colaboración con D.A.E.², finalmente no realizado; una construcción también de madera, con aires de pabellón de Estilo Internacional, ideado para la ciudad de Donostia-San Sebastian, que funcionaba a modo de comentario sobre la política municipal de entonces en relación al papel del arte en el espacio público. Asimismo, la pieza es también producto de la necesidad del artista de negociar con el legado histórico-cultural de Weimar, centro del movimiento Bauhaus y cuna del movimiento moderno —parte habitual del repertorio del artista—, donde el proyecto fue desarrollado.

Expuesta en el contexto de *Antes que todo, Part II of an Unbuilt Project* despliega sus desajustes de manera productiva. Instalada en la zona del lobby del Museo, la obra resuelve las restricciones impuestas (una ubicación dada por los comisarios, la presencia cercana de otras piezas, el propio carácter de no-lugar del emplazamiento, etc.) entablando un diálogo a varias voces con el entorno. Más que relacionarse con la arquitectura a nivel formal, la pieza establece un diálogo con el espacio en el sentido de los usos que este contiene; mediando entre una zona de servicios (donde se sitúan taquillas para el visitante, la entrada a una sala de actos, una zona de bar desactivada), y otras obras de arte esparcidas por la planta, *Part II of an Unbuilt Project* tensiona el espacio circundante con su simple presencia. Es como si la pieza solicitara ser percibida como una “bad form”, una forma extranjera de sí misma, que se interroga y al tiempo hace cuestionarnos nuestros impulsos de proyección.

¹ Max Bill, “Function and gestalt” (1958), en *Architecture Words 5. Max Bill: Form, Function, Beauty = Gestalt*, London, Architectural Association, 2010, p. 107.

² D.A.E - Donostiako Arte Ekinbideak fue una estructura flexible para la producción de proyectos en y desde Donostia, activa entre 1999 y 2004 (y co-dirigida por Peio Aguirre y Leire Vergara).

EN

Max Bill defined function as the result of the relationship between a minimum of two interdependent variables,¹ for instance the form and material of an object. This relationship would also represent a ‘demand made on something,’ that is, one subject projecting a need or desire onto another subject or object (as in, for instance, the process of defining the function of an artist in society or the function of a chair). That means that just as forms are culturally overdetermined, the functions that support those forms are as well. To extrapolate this argument onto the realm of artworks, the aesthetic function of a form can be described, on the one hand, in terms of the presence of certain internal structures that uphold it and, on the other, in terms of a group of receptors that endow it with a certain value.

That said, not all forms are equally available to function. Like much of his work, Xabier Salaberria’s *Part II of an Unbuilt Project* operates at the intersection of the formal vocabulary of modernism and the sphere of habitat design, and it resists all external demand. With anthropometric dimensions and utilitarian grammar, the work’s appearance announces a functional relationship with us, its interlocutors; that relationship is suspended, though, due to the work’s presence in the highly connotative space of ‘exhibition.’ At the same time, the inner relationships between the work’s compo-

nents — material, form, technique —, and the means of production used to make it (pine plywood, screws) — which are disclosed in the label that accompanies the work — undermine its ‘pure aesthetic function’, rendering it a highly ambivalent form.

The work’s very title, *Part II of an Unbuilt Project*, declares it a successor to ‘something else’ that, in fact, never existed and, as such, encloses no small measure of contradiction. Specifically, the title refers to an earlier (2003), and ultimately unrealized, project by the artist in collaboration with D.A.E.²: another wooden structure, with airs of an International Style pavilion, conceived for the city of Donostia-San Sebastian. That work was to function as a commentary on that city’s public policy on art in public space. This current work is also born of the artist’s need to engage the historical-cultural legacy of Weimar, center of the Bauhaus and cradle of modernism — a recurring concern of this artist —, where the project was developed.

Exhibited in the context of the show *Before Everything, Part II of an Unbuilt Project* productively displays its imperfections. The work, which is installed in the lobby of the museum, resolves the restrictions imposed by its location (a sort of non-place assigned by the curators with other works nearby, etc.), establishing a multi-voiced dialogue with the setting. Rather than engaging the architecture on a formal level, the work establishes a dialogue with the space in terms of the uses thereof. Mediating between a service area (that contains the self-service lockers for the visitors, the entrance to a conference room, a non-functioning cafeteria area) and other works scattered throughout the level, the mere presence of *Part II of an Unbuilt Project* serves to create a tension with the surrounding space. It is as if the piece wanted to be perceived as a ‘bad form,’ a form foreign to itself that questions our impulses to project as well as the form as such.

¹ Max Bill, “Function and gestalt” (1958), in *Architecture Words 5. Max Bill: Form, Function, Beauty = Gestalt*, London, Architectural Association, 2010, p. 107.

² D.A.E - Donostiako Arte Ekinbideak was a flexible structure for the production of projects in and from Donostia (Basque Country). Active from 1999 to 2004, D.A.E was co-directed by Peio Aguirre and Leire Vergara.



IMAGEN | IMAGE

— *Part II of an Unbuilt Project*, 2007
Escultura | Sculpture
Contrachapado de pino y tirafondos | Pine plywood and screws
184,8 x 500 x 40 cm
Cortesía del artista y galería Carreras Mugica, Bilbao | Courtesy of the artist and Carreras Mugica gallery, Bilbao

Jorge Satorre

México DF, 1979

— Mariana Cánepa Luna

ES

La práctica artística de Jorge Satorre parte de referencias diversas tales como el Land Art, el Minimal o la literatura y el cine absurdista, recuperando citas y mezclándolas con su propia experiencia. En ambos casos, Satorre se sirve principalmente del dibujo como una herramienta que le permite que hechos reales o imaginarios, o bien dispares en el tiempo y el espacio, puedan ensamblarse bajo una misma narrativa.

El proyecto *My Dolmen* [Mi dolmen] (2007-2008) por ejemplo, ilustra su dilatado interés en el megalitismo y el proceso de aculturación comúnmente ligado a estas construcciones, al tiempo que conecta con otros intereses recurrentes como la microhistoria, los rumores o la entropía. Durante un viaje a Córcega, Satorre realizó una intervención temporal en el dolmen de Fontanaccia de aproximadamente cuatro mil años de antigüedad. Meses después documentó el evento con un dibujo sobre dicha intervención realizado de memoria y otro a modo de “mapa mental” en el que se entremezclaban anotaciones del viaje con referencias de arte contemporáneo.

Recientemente Satorre ha cuestionado las expectativas que recaen sobre él como artista al encarar una nueva situación o contexto específico. A menudo invierte un gran esfuerzo y energía en el planteamiento de situaciones o experimentos y los resultados que obtiene determinan su presentación final, lo que le lleva a tener que cambiar de rumbo a medida que avanza el proyecto y a no exhibir su punto de partida con el fin de desviar el foco de atención. Éste es el caso de *The erratic. Measuring compensation* (2009-2010) realizado en el contexto de la ampliación del puerto de Róterdam, Holanda. En una granja al norte del país Satorre encontró un bloque errático de 3 toneladas que se desplazó hasta allí durante la última glaciación. Después de un largo y complejo proceso de trámites y análisis geológicos, Satorre lo devolvió al sur de Suecia, de donde vino originalmente. Este “gesto geológico al inverso” se convierte en un acto de restitución simbólica dadas las complejas medidas de compensación medioambiental que se están implementando, así como el uso de cinco millones de toneladas de piedras escandinavas para la construcción de nuevos diques. En la exposición del proyecto Satorre presentó dos dibujos a modo de *storyboards* del viaje de la piedra a su nuevo emplazamiento, y un dibujo a modo de guión con “gestos compensatorios” que han tenido lugar en la historia.

La visita (2010) es un nuevo proyecto que surge de una entrevista que Satorre realizó al artista norteamericano Lawrence Weiner en la que, partiendo del tatuaje como medio artístico, tuvieron

oportunidad de intercambiar opiniones acerca de cómo el contexto afecta o no al objeto de análisis. Weiner, quien desde los sesenta ha desarrollado una práctica artística como escultor que trabaja con el lenguaje, defiende que su obra permanece inalterable aunque el contexto mute y Satorre cuestionaba esa neutralidad. Partiendo de ese diálogo, Satorre propone invitar a una serie de tatuadores a que realicen diseños representando dos estrellas, un anillo y un corazón, elementos que supuestamente Weiner tiene tatuados en su cuerpo. Satorre no informó a los tatuadores sobre el motivo de su invitación con el fin de que sus diseños “no se viesen viciados por el hecho de saber que es un proyecto artístico.” Su presentación final está pues determinada según la respuesta de sus participantes.

EN

Jorge Satorre's art practice embraces a variety of references, such as Land Art, Minimalism and absurdist literature and film, combining quotes and the artist's own experience. Drawing is Satorre's preferred tool for joining real and imaginary events, or events disparate in terms of time and place, in a single narrative.

The project *My Dolmen* (2007-2008), for instance, illustrates his longstanding interest in megaliths and the process of acculturation commonly associated with these constructions. It is also linked to his recurring interest in microhistory, rumors and entropy. During a trip to Corsica, Satorre realised a temporary intervention on the dolmen of Fontanaccia, which is approximately four thousand years old. Months later, he documented the work with one drawing based on his memory of the event and another conceived as a 'mental map' that combined travel notes with references to contemporary art.

Recently, Satorre has questioned the expectations of him as an artist by confronting new situations or specific contexts. He often invests a great deal of energy and effort in formulating situations or experiments; the nature of the final exhibition of these undertakings depends on the outcome of the initial formulations. This means that he often has to change course as the project moves ahead, and not reveal his point of departure, thus deviating the focus of attention. This is the case in *The erratic. Measuring compensation* (2009-2010), a work made in the context of the expansion of the port of Rotterdam, The Netherlands. In a farm in the north of that country, Satorre found a three-ton glacial erratic boulder that had moved there during the last glaciación. After a long and complex process involving both bureaucracy and geological analysis, Satorre returned the glacial erratic to southern Sweden, where it had originally come from. This 'reverse geological gesture' is rendered an act of symbolic res-

titution given the complex environmental compensation measures currently being enacted as well as the use of five million tons of Scandinavian stone being used to build the new dikes. In the exhibition of the project, Satorre presented two drawings as a storyboard of the journey of the stone to its new location, and a drawing as a sort of script with 'compensatory gestures' that have occurred throughout history.

A new project, *La visita* [The Visit] (2010) arose from an interview between Satorre and the American artist Lawrence Weiner. During the interview, they spoke of tattoos as an artistic medium and exchanged opinions about how a context affects — or does not affect — the object of analysis. Weiner, whose artistic practice in sculpture has, since the 1960s, entailed working with language, maintained that his work is unchanged though the context may vary; Satorre questioned that neutrality. On the basis of this dialogue, Satorre invited a series of tattoo-makers to make designs depicting two stars, a ring and a heart, elements supposedly tattooed on Weiner's body. Satorre did not tell the tattoo-makers the reason for the assignment so that their designs would “not be corrupted by the knowledge that this was an artistic project.” The form of the final presentation of this work is determined, then, by the responses of the participants.



IMÁGENES | IMAGES

— *La visita*, 2010

Instalación | Installation

4 proyecciones de diapositivas | 4 slide projections

Dimensiones variables | Variable dimensions

Cortesía del artista, galería Labor, México y galería Xippas, París | Courtesy of the artist, Labor gallery, Mexico City and Xippas gallery, Paris

Vista de instalación en *Antes que todo*, CA2M, Madrid, 2010 | Installation view at *Before Everything*, CA2M, Madrid, 2010



Javi Soto

St. Gallen, 1975

— Tania Pardo

ES

La obra de Javier Soto explora, fundamentalmente, el lenguaje pictórico a través de su propia experiencia personal. En muchos de sus lienzos mezcla diferentes materiales, entre ellos papeles, que da como resultado una especie de *collage* donde la figuración se mezcla con un trazo del gesto, incluso, visceral. En sus acrílicos sobre lienzo y madera utiliza un procedimiento pictórico basado en la acumulación de capas de pintura que concluyen en imágenes de una lírica belleza. Los trazos borrosos de muchas de sus pinturas evidencian esa sucesión de capas y la violencia de gesto en una especie de rectificación y trazo borroso, que denotan la “sinceridad”—a la que el mismo artista ha hecho alusión en alguna ocasión— de la que hace uso al enfrentarse a la pintura.

Una especie de trazo descarnado, impulsivo, que da como resultado extraños paisajes y escenas de una complejidad inquietante pobladas de una iconografía de híbridos animales o naturalezas muertas. Una pintura, en cualquier caso, abierta a la interpretación del propio espectador, ya que los códigos utilizados por el artista no están sometidos a ninguna regla establecida. El imaginario personal de Javier Soto se pone al servicio del espectador a través de imágenes fantasmagóricas extraídas de un mundo onírico, incluso los títulos de algunas de sus exposiciones —*Euforias y demonias* o *El Río de la rabia*— nos— dan la pista sobre cómo se enfrenta al lenguaje pictórico desde una concepción arriesgadamente personal. De hecho, dos han sido los momentos decisivos en su trayectoria: su estancia temporal en Los Ángeles y su traslado de Bilbao a Navia (Asturias), por tanto las referencias a su propia experiencia vital se traducen en su pintura.

Parece que la obra de Javier Soto está influenciada exclusivamente por su propio universo, así refleja estados psicológicos, traducidos en complejas relaciones visuales, que forman parte de una narrativa que suponen el conjunto de sus obras. Una especie de gesto liberador que se manifiesta en las líneas y, a su vez, en las manchas delicadas que aparecen en la superficie de sus obras. Una pintura intuitiva y al mismo tiempo formal al hacer uso de diferentes técnicas como *collage*, pintura sobre tela o la instalación mural. Una especie de improvisación enérgica donde plasma gestos liberadores que denotan la intimidad de su pintura. Y es que estas escenas remiten además a una prolifera tradición de la pintura que va desde las relaciones oníricas y surrealistas de Goya hasta la figuración contemporánea.

En las tres obras que forman parte de esta exposición *Aguila superclasse* (2008), *Joven y salvaje* (2009) y *Aguila blanca* (2009) vuelve a incidir en ese lenguaje íntimo que denota su obra. Y

es que, como afirmaba en su diario Janos Lavin, protagonista del libro *Un pintor de hoy* de John Berger, “en el arte todo está justificado, pero todo debe estar en relación con algo” así la pintura de Javier Soto habla precisamente de los procesos personales, íntimos y silenciosos que se plasman en una desgarrada muestra de sinceridad, puesta en escena para ser entendida desde diferentes prismas.

EN

In his work, Javier Soto explores pictorial language through his personal experience. His canvases often mix different materials, including pieces of paper that give rise to a sort of *collage* where figuration and even visceral gesture combine. In his acrylics on canvas and wood, he uses a pictorial technique based on layers of paint that ultimately produce lyrically beautiful images. The blurry strokes of many of his paintings evidence multiple layers as well as a violent gesture in a sort of rectification and blurry stroke that suggest the ‘sincerity’—of which the artist himself has spoken—with which he confronts painting.

This crude, impulsive stroke gives rise to strange landscapes and complex, disturbing scenes peopled by an iconography of hybrid animals and still lifes. Paintings open to the viewer’s interpretation, since the codes used by the artist do not obey any established rule. Javier Soto’s personal imaginary, with its phantasmagoric images taken from a world of dreams, is at the service of the viewer: even the titles of some of his exhibitions — *Euforias y demonias* [Euphorias and Demons] and *El Río de la rabia* [The River of Rage]— hint at his deeply personal way of confronting pictorial language. There have been two decisive moments in his career: his stay in Los Angeles and his move from Bilbao to Navia (Asturias), vital personal experiences translated in his painting.

It seems that the sole influence on Javier Soto’s work is his own universe. In his painting, psychological states are rendered complex visual relations that form part of an overarching narrative in his work as a whole. A sort of liberating gesture is manifest in both the lines and the delicate splotches on the surface of his paintings. Both intuitive and formal, his painting makes use of a range of techniques such as *collage*, paint on canvas and mural installation. Through liberating gestures, the artist, in a sort of energetic improvisation, denotes intimacy. These scenes also make reference to the history of painting, from Goya’s dream-like and surrealist work to contemporary figuration.

The three works in this exhibition *Aguila superclasse* [Superclasse Eagle] (2008), *Joven y salvaje* [Young and Wild] (2009) and *Aguila blanca* [White Eagle] (2009) return to the intimate language that characterizes his work. Janos

Lavin, protagonist of John Berger’s *A Painter of Our Time*, states “In art today everything is justified, but everything must be related to something.” Thus, Javier Soto’s painting speaks of very personal, intimate and silent processes in a wrenching show of sincerity, staged to be understood through different prisms.



Julia Spínola

Madrid, 1979

— Alberto Sánchez Balmisa

ES

“No trabajo en la extensión de cualquier dominio. Trabajo en la duración única.”¹

Apenas iluminada, la mesa, sigue en desorden, indiferente a nuestra presencia. Sobre ella, como dejados al albur, se acumulan los objetos. Unos recortes de periódico, algunos pinceles, ciertos libros y revistas, un cenicero... Esencias, al fin y al cabo, que en su contigüidad parecen esbozar la posibilidad de un hábitat autónomo; impenetrable, a priori, para una mirada convencional.

Poco a poco, en su demorarse, nuestra mirada se transforma en algo más. Una mirada profunda, al decir de Bataille, sin cabeza, sin razón. Pura emoción material, una relación física, de dependencia, que trasciende los límites del objeto.

Mutados en cuerpos deseados, probamos a recorrer de nuevo la escena; anhelando un relato, un sistema, capaz de organizar este *tableaux*. Una línea brota del papel. La línea crea un lugar. La línea dispone un espacio. La mano, su mano, comienza a avanzar: ojos, cuerpo, movimiento y pensamiento, unidos para conformar una totalidad administrada por la duración del gesto. Un gesto condensado a una duración efímera; lleno de errores, repleto de ensayos. Un gesto intrascendente, estúpido desde su nacimiento... Tal vez, pero no por ello, menos importante.

Las imágenes, las formas, los fragmentos, comienzan a proyectarse. Mirada, objeto, imagen, emoción..., convertidos ahora en fuerza, en potencia afectiva. La estructura espacial, el cuerpo y la trama, se hacen interdependientes. No hay salida. Volvemos a caer, apresados por esa gravedad que nos devuelve, una y otra vez, al punto de partida. A la línea.

La línea es la herida, el desgarramiento esencial donde instaurar la forma-cuerpo. Allí figura y fondo se disuelven, y negándose, mutan en geometrías. Los ángulos se intensifican, los cuerpos se rozan, las imágenes trascienden su contenido. Se acarician entre sí, y agitando, componen un diagrama que traza líneas de fuerza con una energía propia, brutal, ajena al discurso. Una energía con la que desestabilizar, aunque sólo sea por unos instantes, todas las jerarquías. Sin prescripciones.

El cuerpo, nuestro cuerpo, se inscribe en el mundo, en lo real, como una dinámica más en el universo de los modos inertes. Pensar *el* cuerpo, desde el cuerpo, decía Nietzsche. Explorar las condiciones de esa nueva ontología, que difiere eternamente, en el abismo que media entre la razón y la emoción, entre el intelecto y el cuerpo. Porque sólo así, desprovisto de la eterna necesidad del conocimiento, perdido en esa búsqueda perpetua

de *otra* unidad, el cuerpo, nuestro cuerpo, como ya expresara Spinoza, recuperará su posibilidad.

¹ Antonin Artaud, *El pesa-nervios*, Madrid, Visor, 2002, p. 86.

EN

“I do not work in the expense of any random domain. I work in duration, the one and only.”¹

Barely lit, the table is messy, indifferent to our presence. On it, as if left to chance, objects accumulate. Some newspaper clippings, paintbrushes, books and magazines, an ashtray... Essences whose proximity would seem to suggest an autonomous habitat, one a priori impenetrable to conventional vision.

Gradually, our delayed vision turns into something else. A deep looking without head, without sense, as Bataille would say. Pure material emotion, a physical relation, one of dependence that goes beyond the limits of the object.

Transformed into desiring bodies, we try to explore the scene again; we long for a story, a system, capable of organizing this *tableaux*. A line springs forth from the page. The line creates a place. The line lays out a space. The hand, her hand, moves forward: eyes, body, movement and thought, bound to form a whole administered for the length of the gesture. A gesture doomed to be brief; full of errors, teeming with trials. An intranscendent gesture, dull from its inception... Perhaps, though not for that reason, less important.

The images, the forms, the fragments are now projected. Vision, object, image, emotion... now rendered force, affective power. The spatial structure, the body and its weave, become interdependent. No way out. We fall down again, captured by that gravity that takes us back to the starting point time and again. To the line.

The line is wound, essential tear in which to instill body-form. Here, figure and background meld and, denying each other, mutate into geometries. The angles intensify, the bodies rub up against each other, the images transcend their content. They caress one another and, stirred, make up a diagram that draws out lines of force with a brutal energy of their own, removed from discourse. An energy with which to destabilize, if only for a few moments, all hierarchies. No prescriptions.

The body, our body, within the world, in the real, like just another dynamic in the universe of inert modalities. Think *the* body from the body, said Nietzsche. Explore the nature of this new eternally different ontology in the abyss between reason and emotion, between intellect and body. Only then, bared of the

eternal need for knowledge, lost in that endless search for *another* unity, will — as Spinoza said — the body, our body it regain its possibility.

¹ Antonin Artaud, *El pesa-nervios*, Madrid, Visor, 2002, p. 86.

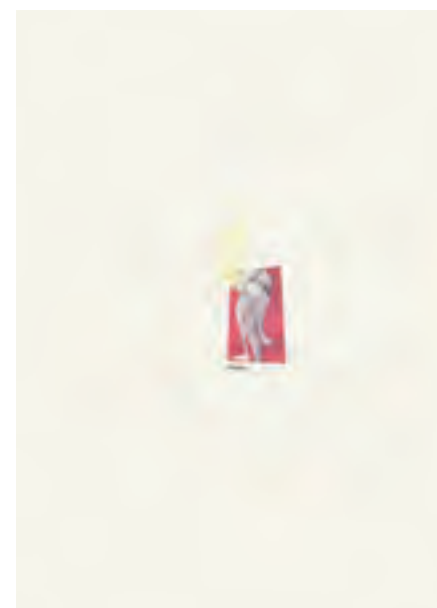
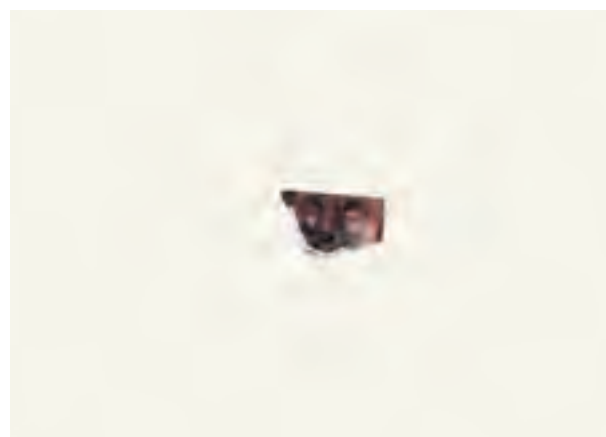


IMÁGENES | IMAGES

— *Vertical. Lapse*, 2010
Video monocanal | Single-channel video
DV transferido a DVD (b/n y sin sonido) | DV transferred to DVD (b/w and no sound)
1'29" (loop)
Cortesía de la artista | Courtesy of the artist

— *Lapse II*, 2010
Video monocanal | Single-channel video

DV transferido a DVD (color y sonido) | DV transferred to DVD (color and sound)
1'11'05" (loop)
Cortesía de la artista | Courtesy of the artist



IMÁGENES | IMAGES

— *Leftovers*, 2009

Dibujo | Drawing

Collage sobre papel | Collage on paper

4 elementos de 21 x 29,7 cm c/u y 1 elemento de 29,7 x 21 cm c/u | 4 elements;

of 21 x 29.7 cm each and 1 element of 29.7

x 21 cm each

Cortesía de la artista | Courtesy of the artist

Sra. Polaroidka

Alaitz Arenzana (Bilbao, 1976); María Ibarretxe (Bilbao, 1976)

— Marti Manen

ES

Alaitz Arenzana y María Ibarretxe son Sra. Polaroidka. En el cruce entre la danza y el cine, entre la experimentación y la emoción, Sra. Polaroidka investiga los mejores sistemas para aproximarse a las dudas. Su trabajo sigue el devenir de la performance, la sinuosidad de la danza sin olvidar, en ningún caso, el valor de la imagen en movimiento. Su obra fílmica bebe de fuentes cinematográficas en la imagen, pero el tipo de narración que ofrecen se aleja diametralmente del clásico guión cinematográfico: las emociones, las conexiones psicológicas y la imagen como lenguaje, sin necesidad de referir a nada más, sirven de base discursiva en la que investigar, preguntarse y merodear respuestas sin la voluntad de dar nada por cerrado.

Sus vídeos, películas y trabajos basados en el paso del tiempo pueden entenderse como coreografías visuales en las que el cuerpo tiene una importancia vital. Un cuerpo político, un cuerpo consciente que sirve de detonador para cuestionarse ideas de representación en una sociedad organizada mediante dualismos. El cuerpo, como base comunicativa y de interacción, será un punto de partida en la definición de los ritmos y las estructuras que se encuentran bajo los trabajos fílmicos de Sra. Polaroidka. Ritmos y estructuras propios que sirven como plataforma desde la que trabajar ideas en relación con la identidad y el lugar para, al mismo tiempo, estar extremadamente alerta frente lo preconcebido.

En su obra destaca la presencia de personajes femeninos fuertes, de actitudes de posicionamiento frente a una estructura social que limita la capacidad de acción. En la película *Exhibition 19* [Exposición 19], Sra. Polaroidka ofrece otro tipo de representación de aquellas a quien la sociedad les da un papel supuestamente secundario y pasivo. La construcción del film ofrece salidas más allá de la organización social tradicionalista y el juego con el poder; vías de escape desde la subjetividad y la acción poética para ocupar un lugar desde la propia individualidad. En este trabajo destaca un uso de la narración fuera de lo común; mediante retazos, mediante miradas fugaces, mediante gestos voluntarios se teje un recorrido emocional complejo y visualmente cargado de significados, donde los detalles, las repeticiones y las miradas a los lugares se convierten en un proceso de investigación con la voluntad de comunicar, de construir y hasta destruir de otro modo. Los detalles dejan de ser nimiedades para convertirse en elementos cargados de significado, las pausas son momentos previos a una acción que estallará en cualquier momento, balanceándose la capacidad de acción entre el gesto poético y la actividad vandálica. Las relaciones y las conexiones ocultas que

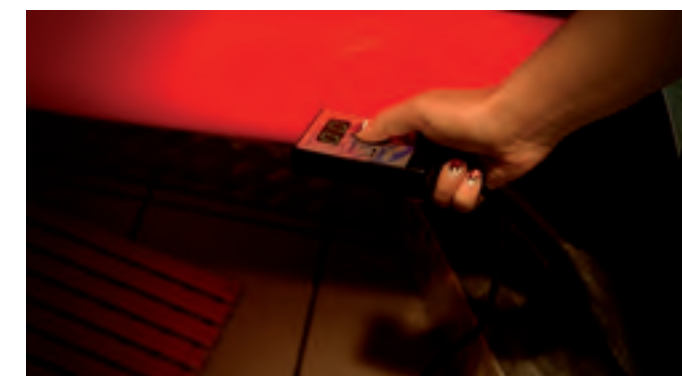
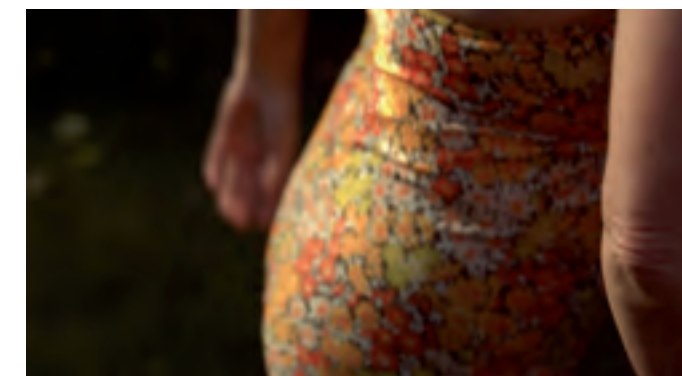
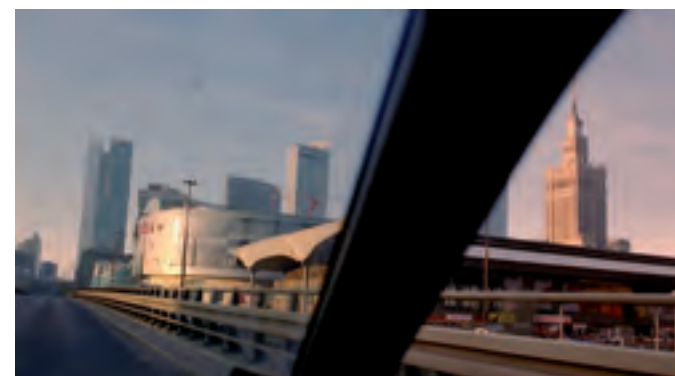
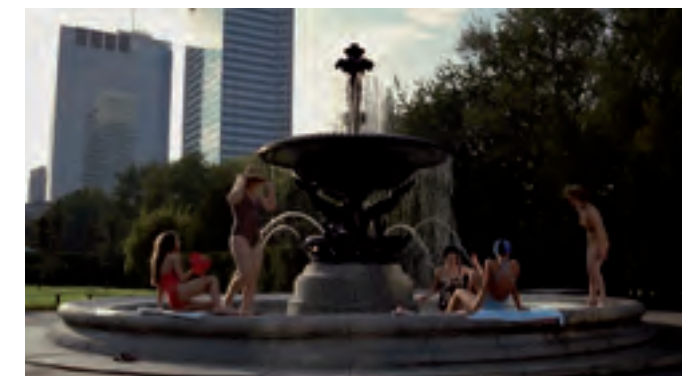
rigen la sociedad quedan desmembradas mediante la posibilidad del gesto, al definirse otros códigos de comunicación más físicos que los marcados por el lenguaje que nos ciñe.

EN

Alaitz Arenzana and María Ibarretxe are Sra. Polaroidka. At the intersection of dance and film, of experimentation and emotion, Sra. Polaroidka investigates the best systems to confront doubt. Their work ensues like performance, like sinuous dance, not once forgetting the value of the moving image. While at the level of image their film work partakes of cinematographic references, its narrative is diametrically opposed to classic film: emotions, psychological connections and image as language without further references are the discursive basis for investigating, formulating questions and positing always partial, open answers.

Their videos, films, and works based on the passage of time can be seen as visual choreographies in which the body plays a crucial role. A political body, a body aware that it is a catalyst that sets off questions about representation in a society organized around dualisms. A basis for communication and interaction, the body is the starting point for defining the paces and structures that underlie Sra. Polaroidka's film work. Indeed, these paces and structures are a platform from which to develop ideas about identity and place while being extremely vigilant against pre-conceived ideas.

Their work is characterized by strong female characters who take a stance in the face of a social structure that limits their ability to act. In the film *Exhibition 19* Sra. Polaroidka offers a different type of representation of those supposedly relegated to a secondary or passive role. The construction of the film offers alternatives to traditional social organization and power plays, ways out based on subjectivity and poetic action as a means to occupy a place of individuality. This work makes use of an uncommon narrative; through scraps, fleeting glances and voluntary gestures a complex emotional exploration takes shape. On a visual level, the work is laden with meaning, where details, repetitions and visions of places become a process of investigation that aims to communicate, construct and even destroy differently. Here, details are by no means petty, but highly meaningful; pauses are moments prior to an action that might explode at any second, balancing action's poetic and vandalistic potentials. As other codes of communication, ones more physical than the language that surrounds us, are defined, the hidden relations and connections that govern society are dismembered by gesture and its possibility.



IMÁGENES | IMAGES

— *Exhibition 19*, 2009
Videoproyección | Video projection
35mm transferida a DVD (color y sonido) |
35mm transferred to DVD (color and sound)
9'33"
Cortesía de las artistas | Courtesy of the artists

Alain Urrutia

Bilbao, 1981

— Tania Pardo

ES

No es la técnica pictórica en sí misma lo que preocupa a Alain Urrutia, sino la necesidad de investigar a través de la imagen. Uno de los rasgos característicos de su obra es la utilización, la mayoría de las veces, de grandes formatos y gamas cromáticas delimitadas (grises, negros y blancos) que muestran una composición basada en la representación figurativa. Las imágenes que componen sus pinturas son referentes cotidianos y escenas rescatadas de su propia experiencia o de su realidad circundante —periódicos, televisión, etc.— en alusión a una memoria colectiva descodificada, incluso, nada nostálgica que, a su vez, aparecen como secuencias sacadas de un largometraje. Una metáfora sobre la propia representación. Historias que se entrecruzan y forman un conjunto de escenas fragmentadas, indisolubles unas de otras pero, a su vez, independientes; al fin y al cabo, sus grandes instalaciones pictóricas son asumidas como un conjunto ininterrumpido de imágenes.

Escenas que parecen desdibujadas, veladas —a través de una pincelada barrida— como si el artista hiciera, precisamente, referencia a esos recuerdos borrados por el paso del tiempo. La evocadora belleza que reside en estos lienzos se debe, precisamente, a la condición fragmentaria que nos remite a la concepción pictórica de la que hace uso el artista belga Luc Tuymans: primeros planos, encuadres aislados, escenas entrecortadas, al fin y al cabo, alusiones al mundo del cine, la televisión y la fotografía. Incluso esto se hace evidente en la serie *Stalker* (2007), en la que el título hace referencia a un film de Tarkovski.

A partir de esta figuración, el artista hace visible cómo la representación sólo puede ser parcial y subjetiva una vez que reconstruye su significado. De este modo, trata de enmascarar —a través del borrado de imágenes y la superposición de pintura— los motivos representados, dificultando la visión parcial, generando, de este modo, implícitamente, una inquietante y misteriosa violencia. En su afán por desdibujar las imágenes, parece que no importa tanto lo representado sino cómo es representado, contraponiendo, incluso, la supuesta lentitud de la técnica pictórica a la inmediatez de la fotografía y la repetición de la fotocopia. En realidad hay algo de melancolía en todas ellas y de irrealidad, porque en esa especie de desenfoque aparece la transmisión de esa, supuesta, cotidiana experiencia. Y es que ya no se trata de reivindicar una estética de clásica belleza en el resultado, que recuerda a la pintura de Marcel van Eeden, sino de reconstruir una atmósfera de irrealidad y de ensoñación en la propia concepción de las imágenes.

Para este artista los encuadres fragmentados no dejan de ser

queiebros emocionales, rupturas, al fin y al cabo de alguien que se ha convertido en un observador de su propia cotidianidad contaminada por multitud de estímulos que se evidencian en algunas de su obras donde inserta otros colores que no son los habituales, como en el cuadro en el que introduce dos grandes planos de color rojo o en el que muestra a una masa de gente en blanco y negro sobre un fondo azulado. También Alain juega con esa concepción del instante filmico que bien podríamos relacionar con la imagen dentro de la imagen, cuando muestra, en algunas de sus superficies, colecciones que parecen fotografías amontonadas a modo de narraciones parceladas.

En cualquier caso la pintura de Alain Urrutia es más una idea que una técnica ya que no utiliza la pintura sólo en términos de procesos operativos implícitos, ni a partir de las nociones heredadas de la historia del arte, ni siquiera, a partir de las tendencias del mercado actual, si no que su obra pasa por un complejo proceso al que somete a estas imágenes borradas, cargadas de infinitas e inacabadas historias, reinventado una realidad, otra.

EN

It is not pictorial technique in itself that concerns Alain Urrutia, but rather investigating through image. His figurative compositions often make use of large formats and limited chromatic spectra (grays, blacks and whites). With their references to the daily and scenes taken from Urrutia's own experience or surrounding reality (newspapers, television, etc.), his images suggest a de-codified, and wholly non-nostalgic, collective memory that look like extracts from feature films. They constitute a metaphor for representation itself. Intersecting stories that form a group of fragmented scenes both intrinsically linked and independent. In the end, his major pictorial installations are understood as an uninterrupted set of images.

The scenes he depicts have been blurred and veiled with sweeping brushstrokes, as if the artist were in fact referring to memories erased with the passage of time. The evocative beauty of these canvases is due to their very fragmentedness, suggestive of the pictorial conception of the Belgium artist Luc Tuymans: close-ups, isolated frames, discontinuous scenes, that is, references to the world of film, television and photography. This is evident, for instance, in the series *Stalker* (2007), whose title makes reference to a film by Tarkovski.

Through this figuration, the artist shows how representation is necessarily partial and subjective once its meaning has been reconstructed. Hence, by means of erasing image and superimposing paint, he attempts to mask the motifs represented, encumbering always partial vision and implicitly generating a disturbing and mysterious violence. In

his eagerness to blur images, he seems less concerned with what is represented than how it is represented, contrasting the supposed slowness of painting with the immediacy of photography and repetition in photocopies. There is something of melancholy and irreality in all of these works: in the midst of this sort of blurring, supposed daily experience is conveyed. It is no longer a question of vindicating classic beauty in the final paintings, which are reminiscent of the work of Marcel van Eeden, but rather of constructing an unreal, dreamlike atmosphere in the very conception of the images.

For this artist, fragmented frames are also emotional breaking points, the ruptures of someone who has become an observer of a daily life contaminated by countless stimuli. In works where he inserts colors other than those expected — like the painting with two large red planes or the one with a mass of people in black and white on a bluish background — these stimuli are particularly evident. When his surfaces contain what look like photographs piled up like divided narratives, Alain also plays with the notion of the filmic moment that could well be related to the image within the image.

In any case, Alain Urrutia's painting is more an idea than a technique; he does not paint only in terms of implicit operative processes, art history and its notions, or even current tendencies in the art market; instead, his erased images laden with endless unfinished stories undergo a complex process, inventing another reality.



IMÁGENES | IMAGES

— Sin título, 2009

Pintura | Painting

Estructura de metal y óleo sobre tela | Metal structure and oil on canvas

2 elementos de 220 x 500 cm c/u | 2 elements; of 220 x 500 cm each

Cortesía del artista | Courtesy of the artist

Vista de instalación en Goldman Capital

Arts, Madrid, 2009 | Installation view at Goldman Capital Arts, Madrid, 2009



IMÁGENES | IMAGES

— *Katamalo*, 2010
Dibujo | Drawing
Carboncillo sobre papel | Charcoal on paper
12 elementos de 50 x 70 cm c/u | 12 elements; of 50 x 70 cm each
Cortesía del artista | Courtesy of the artist

Isidoro Valcárcel Medina

Murcia, 1937

— Maite Garbayo Maeztu

ES

— ¿Existe un arte que no sea institucional?

— Pues claro, el arte.¹

En su libro *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972* (1973) Lucy R. Lippard comenta que el fervor anti-establishment en los años sesenta se centraba en la desmitificación y la desmercantilización del arte. A través de un arte no objetivo, se dejaría de alimentar la voracidad del sistema de mercado con nueva materia. “Ahora eso resulta utópico”. El nuevo arte conceptual terminaría siendo fagocitado por el mercado y convertido en valor de cambio, asimilado por la institución hasta devenir objeto de repetitiva retrospectiva.

Definiré a Valcárcel Medina como un artista en fuga, transeúnte de la duda y la incerteza, alejado del cinismo posmoderno y atrincherado en la más subversiva de las resistencias artísticas: la anar-tisticidad². Aunque no se pueda definir una producción, un accionar, que encuentra sentido en huir de toda certeza para buscar en la incertidumbre la creación de un algo. La única verdad parece ser la autoexclusión, que Valcárcel Medina utiliza para fugarse de la institución, del sistema del arte, de la sociedad del espectáculo.

...el arte es acción ¡por fuerza! y solo acción.

La participación en los *Encuentros de Pamplona* en 1972 supone un punto de inflexión importante dentro de su trayectoria creativa. A partir de entonces deja de producir objetos susceptibles de ser asimilados por la institución artística. Para Valcárcel Medina el arte no es un residuo matérico, sino un producto vivo que parte de la creatividad del ser y que no necesariamente debe adquirir el formato de “objeto muerto” y pasar así a engrosar las morgues museísticas. Por eso sus obras no son coleccionables, ni el conjunto de su producción se presta a ser pensada como material de exposición retrospectiva. El arte es acción, ejercicio, no producto que deviene mercancía en el interior del ya saturado engranaje artístico.

Valcárcel Medina, creador coherente, se aferra a los escasos subterfugios que quedan para escapar de la asimilación constante de toda propuesta con potencialidad de ser arte.

Su intervención en los *Encuentros de Pamplona*, la pieza *Estructuras tubulares*, situada en una avenida de la ciudad, fue reiteradamente destruida por el público. El artista se refiere a este suceso como “una gran lección”, “de lo más importante que me ha pasado en la vida”, pues le sirvió para entender que no puede uno obstaculizar el espacio público para hacer lo que le de la gana.

...una obra de arte sólo es tal cuando resulta generadora de otras obras de arte..., las cuales han de surgir, cómo no, de los espectadores (en cuyo caso ya no serían tales).

¿Puede existir el espectador pasivo? Quizá no, la contemplación genera al menos un pensamiento, un efecto de ida y vuelta que altera al observador y a lo observado. El problema está en qué espectadores y por qué. En sí elegimos lo que vemos o vemos aquello que debemos ver.

En su ensayo *El autor como productor* Walter Benjamin analiza el teatro épico de Bertolt Brecht como ejemplo del accionar del espectador-lector a través de la puesta en escena de situaciones que posibilitan su implicación en la trama. Brecht logra subvertir el rol “pasivo” del espectador, y con él la experiencia escenográfica, a través de un cambio que no es de discurso sino de forma y que permite que el público entre en contacto con el proceso de producción.

La obra de Valcárcel Medina subvierte la forma y se sitúa en un lugar de fuga dentro de las relaciones de producción circundantes. A través del juego, y no del discurso, posibilita un accionar que resitúa al espectador como autor, al mismo tiempo que impide la asimilación sistémica de su producción.

¹ Citas a Isidoro Valcárcel Medina extraídas de Isidoro Valcárcel Medina, *Ir y venir de Valcárcel Medina*, Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, 2002.

² David Pérez se refiere a Valcárcel Medina como “practicante de la anar-tisticidad”.

EN

— Is there such a thing as non-institutional art?

— But of course. Art.¹

In her book *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972* [1973], Lucy R. Lippard states that the anti-establishment fervor of the 1960s revolved around the demystification and de-commercialization of art. Non-object art ceased to feed new material to the voracious art market. “Now that is utopian”. Conceptual art would end up being phagocytized by the market and turned into an exchange value, assimilated by the art institution until rendered object of countless retrospectives.

I would define Valcárcel Medina as an artist in flight; conversant in doubt and uncertainty, he is removed from postmodern cynicism and entrenched in the most subversive sort of artistic resistance: anti-artisticness.² It is, though, impossible to define a production, an action whose meaning lies in fleeing all certainty to look to doubt for the creation of something. The only truth seems to be self-exclusion, which Valcárcel Medina uses to flee the art institution and system, as well as the society of spectacle.

... art is, of necessity, action. And just action.

Valcárcel Medina's participation in the *Encuentros de Pamplona* [Pamplona encounters] in 1972 was a turning point in his creative work. At that moment, he ceased to produce objects that could be absorbed by the art institution. For Valcárcel Medina, art is not a material residue, but a living product based on the creativity of a being; it needn't take the form of a 'dead object' that supplies morgue — like museums. That's why his works are not collectable, and the whole of his production cannot readily be conceived for a retrospective exhibition. Art is action, exercise, not a product rendered merchandize within the already saturated art machine.

A coherent creator, Valcárcel Medina grasps onto the few subterfuges that remain to elude the constant absorption of anything that could potentially be art.

Located on an avenue in Pamplona, *Estructuras tubulares* [Tubular Structures], his intervention at the Encuentros de Pamplona, was repeatedly destroyed by the public. The artist speaks of this as “a great lesson,” one of “the most important things that has ever happened to me”: it taught him that you cannot block public space to do whatever strikes your fancy.

...a work of art only exists as such when it generates other works of art..., which should come from the viewers (in which case, they would cease to exist as such).

Does the passive viewer actually exist? Maybe not: looking generates at least one thought, a back-and-forth that changes the observer as well as what is observed. The problem resides in what we view and why, in whether we choose what we see or see what we must.

In his essay *The Author as Producer*, Walter Benjamin analyzes Brecht's epic theater as an example of the action of the viewer-reader through the staging of situations that serve to implicate him or her in the plot. Brecht subverts the 'passive' role of the viewer, and with it the theater experience, by means of a shift at the level of form, not discourse, one that affords the public contact with the production process.

From a place of flight within circulating relations of production, Valcárcel Medina's work subverts form. Through play, and not discourse, it facilitates a mode of action that relocates the viewer as author, while also impeding the systematic assimilation of his production.

¹ Quotes from Isidoro Valcárcel Medina taken from Isidoro Valcárcel Medina, *Ir y venir de Valcárcel Medina*, Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, 2002.

² David Pérez refers to Valcárcel Medina as “a practitioner of anti-artisticness”.



IMAGEN | IMAGE

— El espectador suspenso | *The Viewer in Suspense*, 1997

Texto | Text
Fotocopia sobre papel | Photocopy on paper
3 elementos de 21 x 29,7 cm c/u | 3 elements of 21 x 29,7 each
Cortesía del artista y Fundació Antoni Tàpies, Barcelona | Courtesy of the artist and Fundació Antoni Tàpies, Barcelona

{La participación de Isidoro Valcárcel Medina en *Antes que todo* se ha concretado en la publicación de su texto *El espectador suspenso* (1997) en el reader *Lecturas de verano* (2010). Posteriormente el texto fue fotocopiado y puesto a disposición del público para consulta como parte de la exposición | The participation of Isidoro Valcárcel Medina in *Before Everything* culminated in the publication of his text

The Viewer in Suspense in the book *Summer Reader* (2010). The text was later photocopied and made available to the public as part of the exhibition}

Azucena Vieites

Hernani, 1967

— Mariano Mayer

ES

Entre la preocupación encubierta sobre cómo desactivar el proceso que transforma en moneda normativa aquello que un día se presentó como “subversivo” o “alternativo” y la resistencia a estructurar un espacio de narración lineal Azucena Vieites dialoga desde una distancia corta, con toda una trama no oficial, donde la palabra comunidad aparece antes que minoría. Utilizando el dibujo, el collage, las plantillas y más recientemente la serigrafía no como lenguajes meramente ilustrativos sino como los elementos de un medio interventor. Capaz de intervenir en los distintos campos referenciales con los que dispone su trabajo y también en la construcción de un entorno desde el cual interpretar aquello que sucede “aquí y ahora”, en una voluntad por entender el presente y comprender la dimensión discursiva y los modos de hacer de ciertas prácticas.

Azucena Vieites subraya el hecho de seguir una línea, que permite reconocer, si utilizamos una palabra un tanto fuera de circulación, un estilo. Su línea es directa, fragmentaria e igualitaria. Tanto la superposición de papeles recortados como la disposición de los dibujos en el muro apelan a una inmediatez estructural en la que las imágenes se resisten a la totalidad. Estos huecos, fisuras e intersticios señalan la desconfianza que la artista mantiene hacia la homogeneidad de las narraciones blindadas, diseñando un modo plural de relación con las imágenes, atendiendo no tanto al contenido como a las cualidades transversales o táctiles que las constituyen, en un guiño directo hacia las vinculaciones entre materia y cuerpo. Pero esta línea no siempre es idéntica, matices de orden conceptual aparecen de una detención a la siguiente, conformando una cadena de interpretaciones ascendentes. Donde los *fanzines* feministas (*zine* o *femzine*), las portadas de CDs de agrupaciones de *punk-rock* con vinculaciones feministas y diversas agrupaciones cuya doxa periodística reconoce como *Bad Girls* o *riot grrrl* permiten no sólo cuestionar la vigencia de ciertos modelos y huir de toda convención sino también conectar con los modos de producción del “hazlo tu mismo” (DIY).

Un señalamiento de intereses que responde al hecho de ofrecer visibilidad a tales sinergias y no a una exacerbación subjetiva o gesto de distinción. El ademán político se vuelve experiencia y funciona a modo de llamamiento, en un intento consciente por acrecentar los vínculos entre las personas que comparten intereses similares. A menudo, la artista parece lanzar preguntas no sólo sobre cómo constituir un yo, aunque también, sino sobre cómo hacerlo crecer, siendo la música y la canción en general uno de los lenguajes capaz de ubicar en una primera persona que se comunica un plural hipotético, tan individual como masiva. El hecho de lograr

alejarse de las convenciones desde el interior de las mismas responde en parte a estas observaciones y al hecho de no temer a la señalización estilística o al lugar común del repertorio, permitiendo que las versiones conocidas reboten sin encontrar asidero. Inventar este modo de hablar polimórfico donde el sentido, lejos de resultar abstracto, ingresa en la “caja negra” de la cita y la apropiación, refuerza la comunicación.

La serie de serigrafías, dibujos y *collages* *Break Out of your Shell* proyecta idénticos modos de hacer sobre un nuevo campo de atención, que si bien mantiene un aire de familia, su aproximación resulta novedosa. La serie continúa la toma de contacto con plataformas activistas como el archivo *Grrrl Zines* dirigido por Elke Zobl, las publicaciones *Girls Like Us* o *Soapzine* y *DJs* y productoras musicales como Cindy Wonderful o *Scream Club*. Iniciada en proyectos expositivos para la Galería Fúcares de Madrid y luego para el Centro Cultural Montehermoso de Vitoria-Gasteiz, esta tercera parada, al igual que las precedentes, subraya el hecho de “compartir en la distancia”, insistiendo en el hecho de que es únicamente lo que la artista realiza, aquello que le muestra lo que desea ver.

EN

Tacitly concerned with deactivating the process whereby that which was once ‘subversive’ or ‘alternative’ becomes standard currency and with resisting the tendency to structure a linear narrative, Azucena Vieites engages in a dialogue, from close up, with a non-official plot, where the word ‘community’ is emphasized over ‘minority.’ The artist uses drawing, collage, stencil and more recently silk screen not merely as illustrative languages but as elements for invention. She intervenes in the various fields of reference available to her work and in the construction of an environment from which to interpret what happens ‘here and now’; she is determined to understand the present as well as the discursive nature and specific modalities of certain practices.

Azucena Vieites emphatically follows a certain line that — to use a term somewhat out of fashion — allows us to recognize a style. That line is direct, fragmentary and egalitarian. Both the layering of cut pieces of paper and the layout of drawings on the wall appeal to a structural immediacy by which the images resist any totality. The empty spaces, fissures and interstices indicate the artist’s mistrust of the homogeneity of ironclad narratives, devising a plural mode of relating to the images that attends less to their content than to the transversal or tactile qualities that construct them, a direct reference to the connections between matter and body. But her line is not always the same: conceptual nuances arise in a pause before what comes next, creating an ascending chain of interpretations. Feminist *fanzines* (*zine* or *femzine*), CD covers of punk rock

groups with feminist leanings and other groups that journalists often call *Bad Girls* or *riot grrrl* not only serve to question the relevance of certain models and to elude all convention but also to connect to DIY production modalities.

The signaling of these interests serves to render these synergies visible, rather than to exacerbate subjectivity or proffer distinction. The political gesture becomes experience and operates by summing in a conscious attempt to heighten the connections between persons with shared interests. The artist often seems to ask questions not only about how to constitute a self — though she does ask those questions — but also about how to make that self grow, and music and song are one of the languages available to a first person who communicates a hypothetical plural as individual as it is massive. Being able to create distance from conventions from within them reflects these observations as well as a fearless attitude towards stylistic signaling and the commonplace, allowing known versions to collide limitlessly. Inventing this polymorphic mode of speaking where meaning, by no means abstract, enters into the ‘black box’ of quote and appropriation serves to reinforce communication. The series of silk screens, drawings and collages entitled *Break Out of your Shell* brings identical modes of operating onto a new field, one somehow familiar though the artist’s approach is novel.

The series continues her contact with activist platforms like the *Grrrl Zines* archive directed by Elke Zobl, the publications *Girls Like Us* or *Soapzine*, and *DJs* and music producers like Cindy Wonderful and *Scream Club*. It began with exhibition projects for Fúcares gallery in Madrid and then for the Centro Cultural Montehermoso in Vitoria-Gasteiz. This third instance, like the earlier ones, emphasizes the notion of ‘sharing in the distance,’ insisting that what the artist makes is the only thing that shows her what she wants to see.



IMÁGENES | IMAGES

— *Break Out of Your Shell / Coloring Book* (detalle | detail), 2010
Intervención mural | Mural intervention
Técnica mixta sobre papel | Mixed media on paper
Dimensiones variables | Variable dimensions
Cortesía de la artista | Courtesy of the artist



■■■ IMÁGENES | IMAGES ■■■
 — *Break Out of Your Shell/Coloring Book*, 2010
 Intervención mural | Mural intervention
 Técnica mixta sobre papel | Mixed media
 on paper
 Dimensiones variables | Variable dimen-
 sions
 Cortesía de la artista | Courtesy of the artist
 Vista de instalación en *Antes que todo*,

CA2M, Madrid, 2010 | Installation view
 at *Before Everything*, CA2M, Madrid, 2010

Oriol Vilanova

Manresa, 1980

— Haizea Barcenilla

ES

Pekín 2008: Michael Phelps, joven prodigio de la natación mundial, consigue ocho medallas de oro en unos únicos juegos olímpicos, convirtiéndose en el deportista más laureado en un evento semejante. La fama llega a raudales, su imagen toma las portadas de periódicos y revistas, y con esa falsa humildad directamente unida al sueño americano, Phelps declara que “cualquiera que realmente lo desee y trabaje duro podría conseguirlo”. Pero, como en el mejor de los dramas, el éxito dura poco: seis meses después, una fotografía en la que aparece fumando marihuana en una fiesta provoca que sea suspendido durante tres meses, además de retirado como imagen publicitaria de Kellogg’s, puesto que ya no transmite los valores que la marca de cereales considera fundamentales.

Y es que el éxito es efímero, relativo y pasajero; y a pesar de todo, el ser humano se lanza en su persecución cual bestia descarriada. Lo verdaderamente importante es ser más que los demás en algo, triunfar aunque sólo sea por un instante: “tuvo su minuto de gloria” podría ser el epitafio de gran parte de la población mundial.

Oriol Vilanova no sólo es consciente de este fenómeno, sino que se siente fascinado por él. Es capaz de analizarlo con una mirada irónica, casi cínica; de desmembrar lo que se presenta en forma de pasión popular como si nada tuviera que ver con él mismo. O tal vez sea la imposibilidad de escapar de esa espiral, fundamental (aunque soterrada por la retórica) en el mundo del arte, lo que le impulsa a querer comprenderla en profundidad. Sus ediciones e instalaciones, hermosas, simples, minimalistas, destrozán con un toque de gracia conceptual la supuesta grandeza del deseo del éxito, que por demasiado exagerado se torna decadente. Como en el *Diccionario-museo del éxito*, una sutil colección de términos relacionados con el medrar y el decrecer en sociedad que, con una fineza incontestable, no deja títere con cabeza; o en *Waiting for the moment* [Esperando el momento], la transcripción del capítulo de un *reality show* de negocios en el que triunfar en el mundo del arte se convierte en objetivo para la supervivencia en el programa.

World Record Guinness Collection [Colección del Libro Guinness de los récords] es, según su propio título indica, el compendio de lo más de lo más: como rey, el Guinness de los Récords, toda una institución que crea más angustia que seguridad, pues estipula la excelencia por doce cortísimos meses (¿dónde queda el sueño de la eternidad?), e inculca que cada segundo podemos ser desbancados de nuestro codiciado podio. Un podio en el que debemos, cueste lo que cueste, encontrarnos en el más alto escalón. Lo primordial no es la absurdidad de coronarse la mujer con el mostacho más grande o el

hombre que llena más vasos de leche expulsada por los ojos, sino destacar, ser diferentes, sobresalir en algo. El interés o la utilidad de las cualidades es secundaria: lo fundamental es estar.

Mirado de otra manera, el Guinness y todo lo que Vilanova construye a su alrededor, desde las imágenes de la *Arqueología singular* hasta la estridente versión superlativa de *La Risa* de Bergson, podrían incluso presentarse en este espectáculo de mundo nuestro como el culmen irrisorio de la democracia: ante el pueblo, el cociente intelectual más alto y las uñas más largas ocupan el mismo escalafón de lo exitoso. Y siempre queda la posibilidad y la alegría inquebrantable de, al menos, hacer una paella aún más grande.

EN

Peking 2008: Michael Phelps, young world swimming champion, wins eight gold medals in the Olympic Games, becoming the athlete to win the most awards ever at such an event. Copious fame; his image appears on the covers of newspapers and magazines. With that false modesty so bound to the American dream, Phelps states that, “anyone who really wants it and works hard can get it.” But, as with all great dramas, success is short lived: six months later, a photograph of him smoking marijuana at a party is released; he is suspended from competition for three months and removed as the advertising image of Kellogg’s since he no longer conveys the values that the brand holds dear.

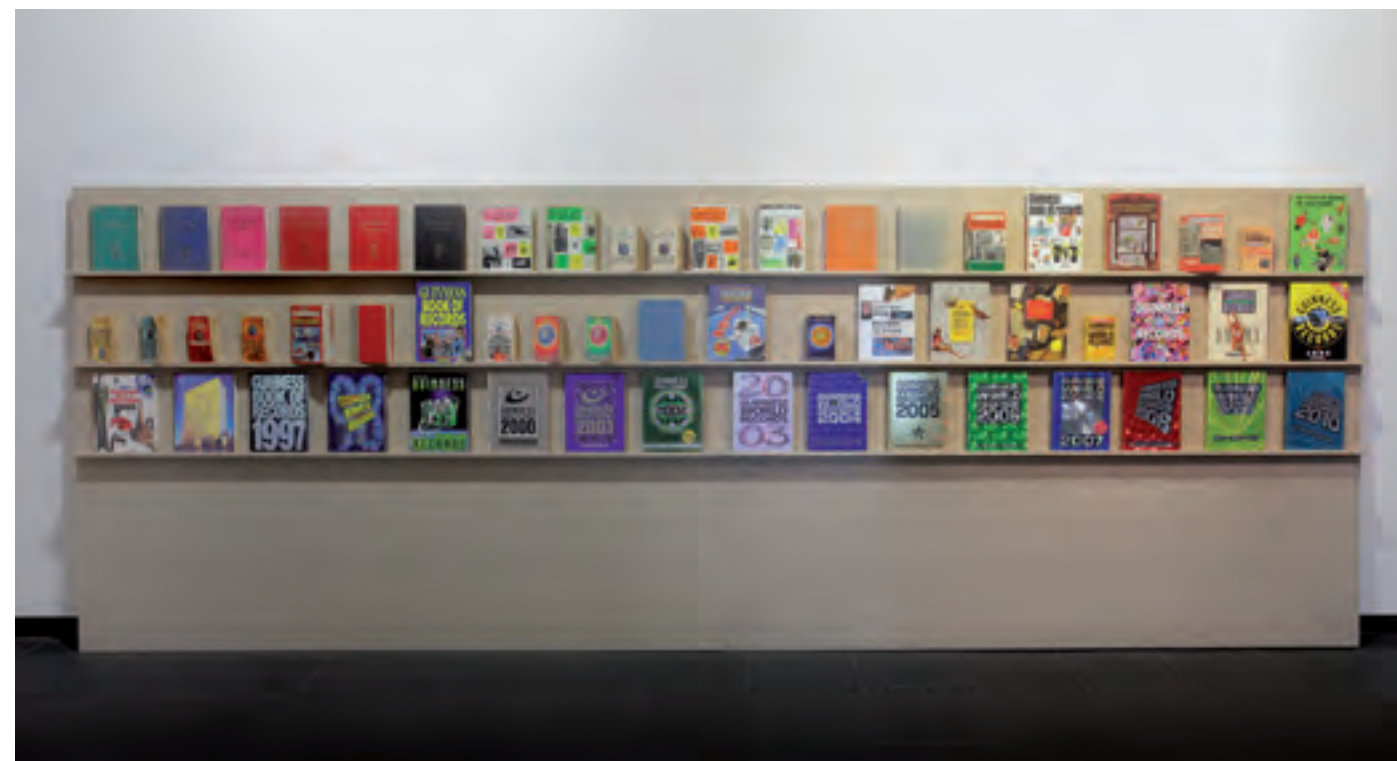
Though success is fleeting and relative, the human being pursues it like a stray beast. What really matters is to be more than others in something, to triumph if just for a moment: “He had his moment of glory,” could be the epitaph of much of the world’s population.

Oriol Vilanova is aware of, indeed fascinated by, this phenomenon. He analyzes it ironically, almost cynically, dismembering this apparent popular passion as if it had nothing to do with him. Or perhaps it is the impossibility of escaping this spiral of success so fundamental (if buried in rhetoric) to the art world that leads him to want to grasp it. With their flawless conceptualism, his beautiful, simple, minimalist editions and installations shatter the supposedly grand desire for success rendered decadent by exaggeration. Indisputably refined, his *Diccionario-museo del éxito* [Dictionary-Museum of Success], a subtle collection of terms related to expansion and contraction in society, spares no one; or *Waiting for the moment*, the transcription of an episode of a business-oriented reality show where triumphing in the art world is the means of staying on on the program.

As its title suggests, *World Record Guinness Collection* is the compendium of the best and the brightest, like Guinness World Records, an institution that creates more anxiety than security: it proffers excellence for twelve brief months (what happened to the dream of the eter-

nal?), and instigates the sense that at any second we might be removed from our cherished place at the top of the ladder, the place we must be, at any cost. What really matters is not being named the woman with the bushiest moustache or the man who can fill the most glasses with milk from his eyes, but rather standing out, being different, remarkable at something. The interest or usefulness of those qualities is secondary: what matters is making it to the top.

From another perspective, the Guinness and everything that Vilanova constructs around it — from the images of the *Arqueología singular* [Singular Archeology] to his strident, superlative version of Bergson’s *Laughter* — could be seen, in this spectacle world of ours, as the ridiculous height of democracy: before the people, the highest IQ and the longest nails are on the same scale of success. And there is always the possibility and unwavering joy of making an even bigger paella.



IMÁGENES | IMAGES

— *World Record Guinness Collection*, 2010

Instalación | Installation

Libros y estructura de madera | Books and wooden structure

Dimensiones variables | Variable dimensions

Cortesía del artista | Courtesy of the artist

Vista de instalación en *Antes que todo*,

CA2M, Madrid, 2010 | Installation view at *Before Everything*, CA2M, Madrid, 2010

WeareQQ

Usue Arrieta (Arrasate, 1979); Vicente Vázquez (Tarragona, 1976)

— Amanda Cuesta

ES

Uno de los ejes fundamentales del trabajo de WeareQQ es la implicación con personas, lugares y comunidades. En sus proyectos se da una voluntad expresa de ahondar en los espacios sociales. Por un lado focalizan los contextos económicos, políticos e ideológicos que propician el ámbito de las relaciones humanas. Por otro lado se recrean en los procedimientos que les permiten formalizar su obra, especialmente como excusa para ampliar su red social. Sus proyectos son artificios, que se pliegan entre ficción y realidad, donde arte y vida se solapan. Y así, sus producciones se tambalean entre la naturalidad y la argucia, dando lugar a pequeños accidentes singulares de significación mutante y autónoma.

Canedo es un proyecto realizado en Galicia, en el pueblo de Quintela de Canedo. Arranca con la toma de un retrato de la familia Vázquez Peleteiro, frente a un árbol de su propiedad que posteriormente es talado y procesado en industrias próximas hasta convertirse en hojas de papel. Una vez obtenido el papel, éste sirve para imprimir, por métodos artesanales, el retrato familiar original, hasta que la impresión, al desgastarse el molde, pierde progresivamente su valor figurativo. Tras su encuadernación, el libro es devuelto a la familia para ser enterrado en el lugar que ocupó el árbol, con honores de fiesta. Ésta es la sinopsis que sirve a WeareQQ de punto de partida para desarrollar un proceso relacional complejo, que tiene como eje la familia de Vicente y el tejido productivo, pasado y presente, del pueblo en el que se encuentran sus casas familiares.

El film avanza en una secuencia pormenorizada de todo el proceso mecánico de transformación del árbol en libro, y acaba con la verbena póstuma del objeto, en la que Vicente interpreta, acompañado por la banda de su padre, Los Flavia, una versión en gallego del tema *El árbol* de Hydrogenesse (2007). Más allá de documentarse a sí mismo, el proyecto genera un registro que pone en suspensión el concepto tradicional de familia, de territorio y que supera mediante multitud de insertos y guiños esa evocación mítica del pasado originario propia de las narrativas nacionalistas. Un paisaje desfigurado por la industria y las infraestructuras, unos personajes cuyas aficiones se alejan de casticismos folklóricos para beber de fuentes más globales, y buena parte de los procesos que ayudan a definir, si no la historia de la evolución industrial de los últimos sesenta años, parte de un modelo de actuación productiva que adoptaron un buen número de gallegos.

Canedo se nutre, como su anterior proyecto *El Enemigo*, de las estructuras narrativas y estrategias de verosimilitud puestas en práctica por la *Nouvelle Vague*: la espontaneidad, grandes dosis de improvisación, tanto en el guión como en

la actuación, con preferencia por las localizaciones naturales, bajos presupuestos y cámara en mano. Como aquellos films, *Canedo* rebosa entusiasmo y se deja atravesar por el momento histórico, con un relato vitalista y antinostálgico que refleja un modo de asumir la adultez desde la óptica de un espíritu joven.

EN

Essential to the work of WeareQQ is the way it implicates persons, places and communities; their projects expressly delve into social spaces. On the one hand, they focus on the economic, political and ideological contexts conducive to human relations. On the other, the procedures that they use to give shape to their work are an excuse to broaden their social network. Their projects are artifices that unfold between fiction and reality, where art and life overlap. Their productions doder between naturalness and contrivance, allowing for unique small accidents with mutating and autonomous meanings.

Canedo is a project carried out in Galicia, in the town of Quintela de Canedo. It begins with the taking of a portrait of the Vázquez Peleteiro family in front of a tree on their property. The tree is later chopped down and processed by neighboring industries until it becomes paper. The original family portrait is printed, using traditional methods, on the paper yielded by this process. As the printing mold wears away, the print loses its figurative quality. Once bound, the book is returned to the family to be buried, with attendant ceremony, where the tree once was. This is WeareQQ's point of departure for a complex relational process that revolves around Vicente's family, and the past and present productive fabric of the town where his relatives' homes are located.

The film shows in detail the mechanical process by which the tree is turned into a book; it ends with the posthumous celebration of the object, in which, accompanied by his parent's band, Vicente performs Los Flavia, a version in Galician of the Hydrogenesse song *El árbol* [The Tree] (2007). In addition to the self-documentation it entails, the project creates a register that suspends the traditional concepts of family and territory, avoiding by means of countless inserts and knowing winks references to an originary, mythical past typical of nationalist narratives. A landscape disfigured by industry and infrastructure; some characters whose inclinations are not bound to the purity of folklore but partake of other, more global sources; and processes that help to define if not the history of industrial progress in the last sixty years, at least a portion of a model for productive activity adopted by a good number of Galicians.

Like the WeareQQ's earlier project *El Enemigo* [The Enemy], *Canedo* draws on the narrative structures and realistic strategies employed by the *Nouvelle Vague*: spontaneity, improvisation in terms

of the script and the acting, preference for natural locations, low budgets and the use of hand-held camera. Like those films, *Canedo* overflows with enthusiasm; steeped in the historical moment, this work's vital and anti-nostalgic story reflects a way of assuming adulthood from the perspective of youth.



IMÁGENES | IMAGES

— *Canedo*, 2010
Vídeo monocanal | Single-channel video
HD (color y sonido) | HD (color and sound)
38'00"

Cortesía de los artistas | Courtesy of the artist



— Antes que — *— textos español* todo — Before — *— english texts* Everything

— Piezas en exposición | Works on Display

— *artistas | artists*

— *piezas en exposición
works on display*

— *biografías | biographies*

Todas las imágenes de esta sección son vistas de instalación en *Antes que todo*, CA2M, Madrid, 2010
All images in this section are installation views at *Before Everything*, CA2M, Madrid, 2010

— piezas en exposición

P ■■■ IGNASI ABALLÍ ■■■■

79— *Sonido* de la serie *Tomar medidas*, 2009
Objeto de medición
Decibelímetro PCE-318
26,4 x 6,8 x 2,7 cm
Cortesía del artista y galería Estrany-De la Mota, Barcelona

79— *Radiaciones* de la serie *Tomar medidas*, 2009
Objeto de medición
Medidor de campo eléctrico PCE-EM 29
23 x 6 x 6 cm
Cortesía del artista y galería Estrany-De la Mota, Barcelona

79— *Partículas* de la serie *Tomar medidas*, 2009
Objeto de medición
Medidor de partículas KM 3887
10,8 x 19,6 x 6,8 cm
Cortesía del artista y galería Estrany-De la Mota, Barcelona

80— *Presión atmosférica* de la serie *Tomar medidas*, 2009
Objeto de medición
Barómetro PCE-DB 2
15 x 8 x 3 cm
Cortesía del artista y galería Estrany-De la Mota, Barcelona

80— *Velocidad viento* de la serie *Tomar medidas*, 2009
Objeto de medición
Anemómetro Digital AM-4826
14,1 x 7,2 x 3,1 cm
Cortesía del artista y galería Estrany-De la Mota, Barcelona

80— *Tiempo* de la serie *Tomar medidas*, 2009
Objeto de medición
Cronómetro, Oregon Scientific, Model C-510
7 x 5,7 x 1,8 cm
Cortesía del artista y galería Estrany-De la Mota, Barcelona

81— *Temperatura* de la serie *Tomar medidas*, 2009
Objeto de medición
Termómetro y logger de datos para temperatura PCE-T 100
9,2 x 5,5 x 2,2 cm
Cortesía del artista y galería Estrany-De la Mota, Barcelona

81— *Humedad* de la serie *Tomar medidas*, 2009
Objeto de medición
Higrómetro PCE-310
2,5 x 4,9 x 17,8 cm
Cortesía del artista y galería Estrany-De la Mota, Barcelona

81— *Gas* de la serie *Tomar medidas*, 2009
Objeto de medición
Medidor de gas IAQ910 / Medidor de calidad de aire para CO2
24,4 x 8,4 x 4,4 cm
Cortesía del artista y galería Estrany-De la Mota, Barcelona

■■■ LOREA ALFARO ■■■■

83— *Pegada*, 2006
Instalación
Impresión sobre papel
6 elementos de 90 x 130 cm c/u
Cortesía de la artista

■■■ ANOREXIA MENTAL ■■■■

— *Sin título*, 2010
Concierto
Sonido electrónico y voz
Duración variable
Cortesía de los artistas

■■■ TXOMIN BADIOLA ■■■■

88— *Maquina L (Bondage)*. *Primer Proforma* 2010
Videoinstalación de tres canales
Pantallas de plasma e impresión sobre papel
Vídeo de 36'00" y 5 elementos de 21 x 29,7 cm c/u
Cortesía del artista y Galería Soledad Lorenzo, Madrid

Producido por el MUSAC Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, para *Primer Proforma* 2010.

87— *Maquina L (el lugar del hijo)*. *Primer Proforma* 2010
Instalación

Tubular de aluminio, estructuras de madera y lonas impresas
320 x 312 x 300 cms
Cortesía del artista y Galería Soledad Lorenzo, Madrid

Producido por el MUSAC Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, para *Primer Proforma* 2010.

■■■ ANTONIO BALLESTER MORENO ■■■■

91— *Mariposas*, 2010
Instalación de pintura
Acrílico sobre lienzo
10 elementos de 130 x 162 cm c/u y 48 elementos de 81 x 100 cm c/u
Cortesía del artista

Producido por el CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid

■■■ ERICK BELTRÁN ■■■■

93— *Reglas de cálculo circulares*, 2010
Múltiple
Impresión Offset b/n sobre cartón
2 elementos de 26 cm de diámetro cm c/u
Cortesía del artista y galería Joan Prats, Barcelona

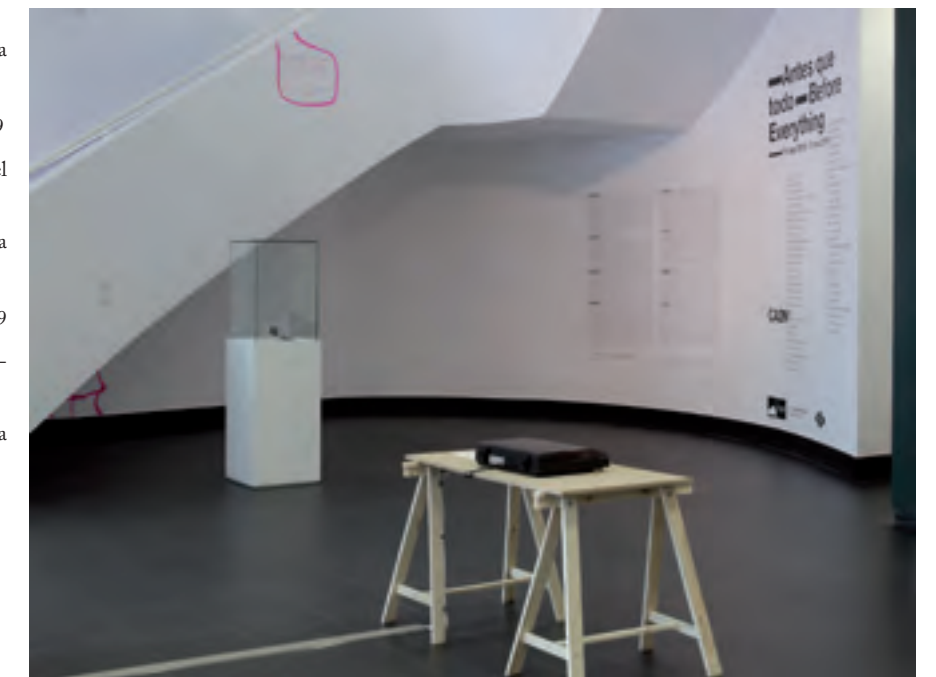
Producido por el CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid

■■■ BESTUÉ/VIVES ■■■■

95— *Valla abollada por Iker Casillas*, 2010
Acción
Valla metálica abollada
Dimensiones variables
Cortesía del artista y galería Estrany-De la Mota, Barcelona

Producido por el CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid

95— *Diccionario de lengua española leído por Christian Gálvez*, 2010





Acción
Lectura de diccionario
Duración variable
Cortesía del artista y galería Estrany-De la Mota, Barcelona

Producido por el CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid

2 elementos de 100 x 70 cm c/u
Cortesía de la artista

¹⁰⁴— *Escanografías*, 2010
Fotografía
Impresión Lambda y ollaos metálicos
4 elementos de 100 x 70 cm c/u
Cortesía de la artista

⁹⁷— *La bandera en la cima*, 2007 - 2010
Instalación
Dibujos, proyección de diapositivas y documentación
Dimensiones variables
Cortesía del artista y NoguerasBlanchard, Barcelona

Producido por la Fundación Marcelino Botín, Santander

¹⁰²— *Y el último vestigio que destruye la memoria*, 2008
Objeto intervenido
Acrílico sobre alfombra econtrada
390 x 270 cm
Colección CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, Comunidad de Madrid

¹⁰⁷— *El mundo será traicionado*, 2008
Objeto intervenido

¹⁰¹— *We are Tomorrow*, 2007 - 2010
Video monocal
DVD (color y sonido)
29'16"
Cortesía del artista

Producido por Fundación Arte y Derecho, Madrid

¹⁰³— *Plegadas*, 2010
Instalación
Ampliación fotográfica, plástico, spray, tela y ollaos metálicos

Acrílico sobre alfombra econtrada
156 x 91 cm
Colección CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, Comunidad de Madrid

¹⁰⁷— *Mobiliario sin memoria*, 2008
Objeto intervenido
Acrílico sobre alfombra econtrada
80 x 147 cm
Colección CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, Comunidad de Madrid

¹⁰⁹— *The Future Was When?*, 2009
Video monocal
DVD (color y sonido)
20'00"
Cortesía de la artista y galería Murray Guy, Nueva York

¹¹⁰— *A partir de mañana todo*, 2007
Póster
Impresión Offset sobre papel
40 x 60 cm
Cortesía de la artista

¹¹³— *Notas para una dirección - Modelo para un almacenamiento. Primer Proforma 2010*
Instalación
Técnica mixta sobre madera
30 paneles de 2,10 x 1,22 m c/u
Cortesía del artista

Producido por el MUSAC Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, para *Primer Proforma 2010*.

¹¹⁵— *Juguetes educativos (Detournement de la pornographie au service de l'art)*, 1970 - ACT.
Escultura
Objetos intervenidos
21 elementos de dimensiones variables
Cortesía de la artista



— *En el marco del arte político de la serie Juguetes educativos (Detournement de la pornographie au service de l'art)*, DÉCADA 1980
Escultura
Objeto intervenido
29 x 25 x 32 cm
Cortesía de la artista y Galería Trinta, Santiago de Compostela

¹¹⁷— *Oficios subterráneos*, 2009
Instalación
Madera, metal y patatas
240 x 225 x 400 cm
Cortesía de la artista y Galería Marta Cervera, Madrid

¹¹⁹— *No es el pasado, sino el futuro, lo que determina el presente de la serie Frases de Oro*, 2003 - 2009
Instalación
Letras de pan de oro sobre pared
Dimensiones variables
David Roberts Collection, Londres

¹²¹— *Validation of the structural resistance of Alvar Aalto's buildings in the city of Jyväskylä: testing performed by the human body*, 2009
Video monocal
DVD (b/n y sin sonido)
26'22"
Cortesía del artista y de la Galería Aanant and Zoo, Berlín

— *Kunnianosoitus Ex-Juopille / Memorial tribute to ex-drinks*, 2009
Instalación
Fotografía, marco antiguo y 7 discos de vinilo con impresión
Dimensiones variables
Cortesía del artista y de la Galería Aanant and Zoo, Berlín

¹²³— *Untitled (Waiting for Title - Spanish Magazines)*, 2009 - 2010
Instalación
13 revistas españolas, estantes de madera y cristal
Dimensiones variables
Cortesía del artista y Maribel López Gallery, Berlín

— *For Sure Vagueness Does Make It Real (Misreading Tomislav Gotovac's «Showing Elle Magazine» in the Form of a Single Picture Projected Every Time On a Different Surface)*, 2010
Instalación
Diapositiva 6 x 6 cm, proyector y superficie variable



Dimensiones variables
Cortesía del artista, Maribel López Gallery, Berlín y Colección Dirk Lachmann, Berlín

¹²⁵— *Sense cannot be given it needs to be found del proyecto At the end of the World...*, 2009
Instalación
Técnica mixta
Dimensiones variables
Cortesía de la artista y Galería Moriarty, Madrid

— *Una persona feliz, una persona muy feliz y una persona extraordinariamente feliz se encuentran...*, 2009
Instalación sonora
Grabación de voz y fotografía
Audio de 1'58" e imagen de 15 x 11 cm
Cortesía de la artista

¹²⁷— *Should auld acquaintance be forgot*, 2010
Video monocal
DVCPRO-HD transferido a BD (color y sonido)
95'18"
Cortesía del artista y Galería Toni Tapies, Barcelona

Producido por el CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid

¹³¹— *Répétitions*, 2009
Video monocal

DV transferido a DVD (color y sonido)
7'17"
Cortesía de los artistas

Producido por Le CENTQUATRE, París

¹³⁰— *Répétitions*, 2008-2009
Dibujos
Gouache sobre papel
1 elemento de 21 x 29,7 cm, 1 elemento de 35 x 210 cm, 1 elemento de 42 x 30 cm, 1 elemento de 105 x 75 cm, 1 elemento de 65 x 50 cm y 1 elemento de 105 x 75 cm
Cortesía de los artistas

Producido por Le CENTQUATRE, París

¹³⁰— *Rock My Religion Annoté*, 2009
Publicación
Impresión digital sobre papel
21 x 29,7 cm (36 pp.)
Cortesía de los artistas

Producido por Le CENTQUATRE, París

— *Répétitions anotado*, 2010
Publicación
Impresión digital sobre papel
21 x 29,7 cm (84 pp.)
Cortesía de los artistas

Producido por el CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid

¹²⁹— *Répétitions anotado*, 2010
Instalación
Mesas con documentación y vídeo
Dimensiones variables
Cortesía de los artistas

Producido por el CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid

■ FERMÍN JIMÉNEZ LANDA ■

¹³³ *Aceleración de muebles de interior*, 2009
Instalación
Fotografías encontradas, dibujos y libros
Dimensiones variables
Cortesía del artista

— *No muy a menudo, ni muy poco*, 2010
Graffiti
Pintura en spray sobre pared
Dimensiones variables
Cortesía del artista

■ ADRIÀ JULIÀ ■

¹³⁵ *La Reunión*, 2008
Videoinstalación
Película 16MM transferida a DVD (b/n y sonido)
13'34" (loop)
Cortesía del artista y Galería Soledad Lorenzo, Madrid

■ DAI K. S. ■

¹³⁷ *Sin título (bajorrelieves de sombras)*, 2008
Dibujo
Grafito sobre papel
9 elementos de 50 x 50 cm c/u
Cortesía del artista

¹³⁸ *Sin título (cuadrado respecto a cuadrado)*, 2008
Dibujo
Técnica mixta sobre papel
300 x 300 cm
Cortesía del artista

¹³⁹ *Eclipses geométricos (a. y b.)*, 2008
Dibujo

Técnica mixta sobre papel
2 elementos de 100 x 70 cm c/u
Cortesía del artista

■ TAMARA KUSELMAN ■

¹⁴¹ *Mucho, poco o nada*, 2009
Instalación
Audio y letraset sobre pared
Dimensiones variables
Cortesía de la artista

¹⁴¹ *Me llamo Claudio*, 2010
Performance
Treinta maneras de abordar
Duración variable
Cortesía de la artista

■ DANIEL LLARÍA ■

¹⁴³ *Como enseñan a / como partirse en*, 2007
Video-instalación
DVD (color y sonido)
4'04"
Cortesía del artista

■ ERLEA MANEROS ZABALA ■

¹⁴⁷ *Untitled*, 2008
Instalación
Fotocopia sobre papel
6 elementos de 91,5 x 122 cm c/u
Cortesía de la artista y Redling Fine Art, Los Ángeles

■ PABLO MARTE ■

¹⁴⁹ *Dialéctica de la felicidad a comienzos del siglo XXI*, 2010

Vídeo monocal
DVD (color y sonido)
24'00"
Cortesía del artista

Producido por el CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid

■ FRAN MEANA ■

¹⁵¹ *Una línea de D a D*, 2010
Instalación fotográfica
Técnica mixta
Dimensiones variables
Cortesía del artista y NogueraBlanchard, Barcelona

■ ASIER MENDIZABAL ■

¹⁵³ *CBS/FSLN-1*, 2004 - 2007
Instalación
Moqueta
Dimensiones variables
Cortesía del artista

■ JORDI MITJÀ ■

¹⁵⁵ *Floating Lines (Second Cabinet)*, 2010
Instalación
Cortina y 7 collages
Dimensiones variables
Cortesía del artista

■ MOMU & NO ES ■

¹⁵⁷ *Le confit de la cosa rara*, 2006
Vídeo monocal
DVD (color y sonido)
3'10"
Cortesía de las artistas

■ JULIA MONTILLA ■

¹⁵⁹ *Danza solar (2, 3, 5, 7, 10 y 11)*, 2009
Fotografía
Impresión lambda
6 elementos de 110 x 80 cm c/u
Cortesía de la artista y Galería Toni Tàpies, Barcelona

■ ITZIAR OKARIZ ■

¹⁶³ *Aplauso (16 de octubre de 2007, Museo Guggenheim Bilbao)*, 2008
Instalación
Vinilo, altavoces, trípodes, giradiscos, ecualizador, mesa de mezclas y etapa de potencia
Dimensiones variables
Cortesía de la artista y galería Carreras Mugica, Bilbao

¹⁶⁵ *Si tú eres tú y yo soy yo, ¿quién es más tonto de los dos?*, 2010
Vídeo monocal
DV transferido a DVD (color y sonido)



28'34"
Cortesía de la artista y galería Carreras Mugica, Bilbao

— *Si tú eres tú y yo soy yo, ¿quién es más tonto de los dos?*, 2010
Performance
Lectura de texto
Duración variable
Cortesía de la artista y galería Carreras Mugica, Bilbao

■ ANTONIO ORTEGA ■

¹⁶⁷ *The Ten Best Tips Ever In Alphabetical Order*, 2009
Obra de teatro
Compañía de teatro Kaddish
55'00"
Cortesía del artista

— *Respetar la palabra* extracto de *The Best Ten Tips Ever. In Alphabetical Order*, 2009
Vídeo monocal
DVD (color y sonido)
9'30"
Cortesía del artista

■ JUAN PÉREZ AGIRREGOIKOA ■

¹⁶⁹ *Citations pour le président Sarkozy*, 2008 - 2009
Dibujos y texto
Acuarela y tinta sobre papel
20 elementos de 35 x 50 cm c/u (textos compilados por Gilles Grelet)
Cortesía del artista y de Éditions Matière, Montreuil

Producido por el CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid

Vídeo monocal
DV transferido a DVD (color y sin sonido)
8" (loop)
Cortesía del artista

¹⁷⁵ *Epitogo*, 2009
Fotografía
Impresión lambda
10 x 13 cm
Colección particular

■ PALOMA POLO ■

¹⁷⁷ *Enough Redundancy in the System*, 2010
Videoinstalación de dos canales
HD transferido a DVD (color y sin sonido) e impresión duratrans en caja de luz
20'00", 13'00" y 60 x 40 cm
Cortesía de la artista y Maisterravalbuena Galería, Madrid

Producido por el Centro Cultural Montehermoso, Vitoria

■ SERGIO PREGO ■

¹⁷⁹ *Secuencia Timothy. Primer Proforma* 2010
Instalación
Fotografías sobre panel de cartón
2 paneles de 270 x 200 cm c/u
Colección MUSAC, León

Producido por el MUSAC Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, para *Primer Proforma* 2010.

¹⁷⁹ *Secuencia Trama. Primer Proforma* 2010
Instalación
Fotografías sobre panel de cartón
2 paneles de 270 x 200 cm c/u
Colección MUSAC, León

Producido por el MUSAC Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, para *Primer Proforma* 2010.

■ KIKO PÉREZ ■

¹⁷² *Superpuestos 6*, 2008
Dibujo
Esmalte sobre papel
6 elementos de 86 x 61 cm c/u
Cortesía del artista

¹⁷³ *Sin título*, 2010
Mural
Esmalte sintético sobre pared
392 x 1664 cm
Cortesía del artista

■ GABRIEL PERICÀS ■

¹⁷⁵ *Trabajar o caballo describiendo un círculo*, 2009

■ WILFREDO PRIETO ■

¹⁸³ *Ángulo muerto*, 2006
Instalación





4 proyecciones de diapositivas
Dimensiones variables
Cortesía del artista, galería Labor, México
y galería Xippas, París

Producido por el CA2M Centro de Arte
Dos de Mayo, Madrid

■ JAVI SOTO ■

²⁰¹— *Águila superclase*, 2009
Pintura
Técnica mixta sobre madera
162 x 130 cm
Colección particular

²⁰²— *Águila blanca*, 2009
Pintura
Técnica mixta sobre madera
100 x 81 cm
Colección particular

²⁰³— *Joven y salvaje*, 2009
Pintura
Técnica mixta sobre madera
162 x 130 cm
Cortesía del artista y galería ATM Con-
temporary, Gijón

Billetes de lotería sin premio
Dimensiones variables
Cortesía del artista, Martin Van Zomeren,
Ámsterdam y NoguerasBlanchard, Barcelona

3 elementos de 121 x 155 cm c/u
Cortesía del artista y ProjecteSD, Barcelona

■ JULIA SPÍNOLA ■

— *Loosening* de la serie *Geológicos*, 2009
Dibujo
Óleo y collage sobre papel
29,7 x 21 cm
Cortesía de la artista

— *Strong in Warm* de la serie *Geológicos*, 2009
Dibujo
Óleo, cinta y collage sobre papel
29,7 x 21 cm
Cortesía de la artista

— *Response. With* de la serie *Geológicos*, 2009
Dibujo
Óleo y collage sobre papel
29,7 x 21 cm
Cortesía de la artista

— *Alfabeto* de la serie *Geológicos*, 2009
Dibujo
Óleo sobre papel
21 x 29,7 cm
Cortesía de la artista

— *Calor* de la serie *Geológicos*, 2009
Dibujo
Óleo sobre papel
29,7 x 21 cm
Cortesía de la artista

— *Landside. Dura* de la serie *Geológicos*, 2009
Dibujo
Óleo, cinta y collage sobre papel
29,7 x 21 cm
Colección Rafa Sendín, Cáceres

— *Here. Consecuencia* de la serie *Geológicos*, 2009
Dibujo

¹⁹³— *Escultura y Horizontal en mujeres*, 2009
Site specific y acción
Conducciones metálicas, aceite y hollín y
mujeres sentadas levantan sus piernas hasta
el máximo de su resistencia
Dimensiones variables
Cortesía del artista

Producido por el CA2M Centro de Arte
Dos de Mayo, Madrid

■ FRANCESC RUIZ ■

¹⁹⁵— *Los Cómicos de la Revolución*, 2009
Instalación
Publicaciones y mesa de madera
Dimensiones variables
Cortesía del artista y galería Estrany-De la
Mota, Barcelona

¹⁹⁷— *Part II of an Unbuilt Project*, 2007
Escultura
Contrachapado de pino y tirafondos
184,8 x 500 x 40 cm
Cortesía del artista y galería Carreras Mu-
gica, Bilbao

¹⁹⁹— *La visita*, 2010
Instalación

¹⁸⁵— *19 Mars 2014*, 2010
Instalación
Vinilo adhesivo sobre pared
Dimensiones variables
Cortesía de la artista y Galería Toni Tàpies,
Barcelona

Producido por el CA2M Centro de Arte
Dos de Mayo, Madrid

■ RED CABALLO ■

¹⁸⁷— *Augustus*, 2004 - 2009
Instalación fotográfica
Impresión Inkjet
Dimensiones variables
Cortesía de los artistas

■ ALEX REYNOLDS ■

¹⁸⁹— *Oveja buey viento*, 2009
Video monocanal
HD transferido a DVD (color y sonido)
18'30"
Cortesía de la artista

■ XAVIER RIBAS ■

¹⁹¹— *MMDCCXXI.A.V.C.*, 2008
Instalación
C-print y vinilo de corte

Óleo, cinta y collage sobre papel
29,7 x 21 cm
Colección Tatjana Pieters, Bélgica

²⁰⁶— *Leftovers*, 2009
Dibujo
Collage sobre papel
4 elementos de 21 x 29,7 cm c/u y 1 ele-
mentos de 29,7 x 21 cm c/u
Cortesía de la artista

²⁰⁵— *Vertical. Lapsó*, 2010
Video monocanal
DV transferido a DVD (b/n y sin sonido)
1'29" (loop)
Cortesía de la artista

²⁰⁵— *Lapsó II*, 2010
Video monocanal
DV transferido a DVD (color y sonido)
1'05" (loop)
Cortesía de la artista

■ SRA. POLAROISKA ■

²⁰⁹— *Exhibition 19*, 2009
Videoproyección
35MM transferida a DVD (color y sonido)
9'33"
Cortesía de las artistas

■ ALAIN URRUTIA ■

²¹¹— *Sin título*, 2009
Pintura
Estructura de metal y óleo sobre tela
2 elementos de 220 x 500 cm c/u
Cortesía del artista

²¹²— *Katamalo*, 2010
Dibujo
Carboncillo sobre papel
12 elementos de 50 x 70 cm c/u
Cortesía del artista

■ ISIDORO VALCÁRCEL MEDINA ■

²¹⁵— *El espectador suspenso*, 1997
Texto
Fotocopia sobre papel
3 elementos de 21 x 29,7 cm c/u
Cortesía del artista



{Fragmento del texto de la conferencia
pronunciada el 27 de septiembre de 1997
en Castelló de la Ribera, Alicante, dentro
del ciclo *Distància: art espectador*, Castelló
de la Ribera, Alicante, 27 de septiembre de
1997. Publicado originalmente en *Ànimes
de Cànter*, Castelló de la Ribera, septiem-
bre, 1997, n.º 1 y reeditado en *Ir y venir de
Valcárcel Medina*, Fundació Antoni Tàpies,
Barcelona, 2002}

■ AZUCENA VIEITES ■

²¹⁷— *Break Out of Your Shell /Coloring Book*,
2010
Intervención mural
Técnica mixta sobre papel
Dimensiones variables
Cortesía de la artista

Producido por el Centro Cultural Mon-

tehermoso, Vitoria y el CA2M Centro de
Arte Dos de Mayo, Madrid

■ ORIOL VILANOVA ■

²²¹— *World Record Guinness Collection*, 2010
Instalación
Libros y estructura de madera
Dimensiones variables
Cortesía del artista

■ WEAREQQ ■

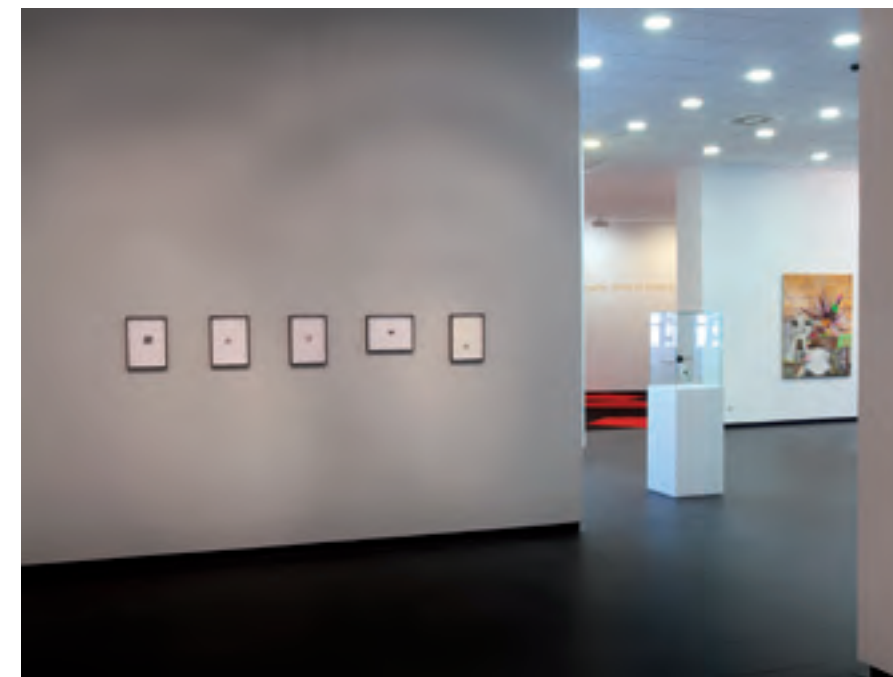
²²³— *Canedo*, 2010
Video monocanal
HD (color y sonido)
38'00"
Cortesía de los artistas

Producido por la Axencia Galega das In-
dustrias Culturais (AGADIC), Santiago de
Compostela

— *S/T (Canedo)*, 2010
Fotografía
Impresión de tintas pigmentadas sobre pa-
pel baritado
3 elementos de 75 x 45 cm c/u y 1 elemen-
to de 45 x 75 cm
Cortesía de los artistas

— *Canedo*, 2010
Libro de artista
impresión Offset sobre papel
24 x 16,5 cm (33 pp.)
Cortesía de los artistas

Producido por la Deputación Provincial de
Ourense, Ourense





— works on display

IGNASI ABALLÍ

⁷⁹ *Sonido* from the *Tomar medidas* series, 2009
Measurement objects
PCE-318 decibel meter
26.4 x 6.8 x 2.7 cm
Courtesy of the artist and Estrany-De la Mota gallery, Barcelona

⁷⁹ *Radiaciones* from the *Tomar medidas* series, 2009
Measurement objects
PCE-EM 29 electronic field meter
23 x 6 x 6 cm
Courtesy of the artist and Estrany-De la Mota gallery, Barcelona

⁷⁹ *Partículas* from the *Tomar medidas* series, 2009
Measurement objects
KM 3887 dust particle analyzer
10.8 x 19.6 x 6.8 cm
Courtesy of the artist and Estrany-De la Mota gallery, Barcelona

⁸⁰ *Presión atmosférica* from the *Tomar medidas* series, 2009
Measurement objects
PCE-DB 2 barometer
15 x 8 x 3 cm
Courtesy of the artist and Estrany-De la Mota gallery, Barcelona

⁸⁰ *Velocidad viento* from the *Tomar medidas* series, 2009
Measurement objects
AM-4826 digital anemometer
14.1 x 7.2 x 3.1 cm
Courtesy of the artist and Estrany-De la Mota gallery, Barcelona

⁸⁰ *Tiempo* from the *Tomar medidas* series, 2009
Measurement objects
Model C-510 Oregon Scientific stopwatch
7 x 5.7 x 1.8 cm
Courtesy of the artist and Estrany-De la Mota gallery, Barcelona

⁸¹ *Temperatura* from the *Tomar medidas* series, 2009
Measurement objects
PCE-T 100 thermometer and temperature information logger
9.2 x 5.5 x 2.2 cm

Courtesy of the artist and Estrany-De la Mota gallery, Barcelona

⁸¹ *Humedad* from the *Tomar medidas* series, 2009
Measurement objects
PCE-310 Hygrometer
2.5 x 4.9 x 17.8 cm
Courtesy of the artist and Estrany-De la Mota gallery, Barcelona

⁸¹ *Gas* from the *Tomar medidas* series, 2009
Measurement objects
IAQ910 Gas Meter / Indoor CO2 Air Quality Meter
24.4 x 8.4 x 4.4 cm
Courtesy of the artist and Estrany-De la Mota gallery, Barcelona

LOREA ALFARO

⁸³ *Pegada*, 2006
Installation
Print on paper
6 elements; of 90 x 130 cm each
Courtesy of the artist

ANOREXIA MENTAL

— *Sin título*, 2010
Concert
Electronic sound and voice
Variable length
Courtesy of the artists

TXOMIN BADIOLA

⁸⁸ *Maquina L (Bondage)*. *Primer Proforma* 2010
Three-channel video installation
Plasma screens and prints on paper
36'00" video and 5 elements; of 21 x 29.7 cm each
Courtesy of the artist and Galería Soledad Lorenzo, Madrid

Produced by MUSAC Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, for *Primer Proforma* 2010.

⁸⁷ *Maquina L (el lugar del hijo)*. *Primer Proforma* 2010
Installation
Aluminum tube, wooden structures and printed canvas
320 x 312 x 300 cms
Courtesy of the artist and Galería Soledad Lorenzo, Madrid

Produced by MUSAC Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, for *Primer Proforma* 2010.

ANTONIO BALLESTER MORENO

⁹¹ *Mariposas*, 2010
Painting installation
Acrylic on canvas
10 elements; of 130 x 162 cm each and 48 elements; of 81 x 100 cm each
Courtesy of the artist

Produced by CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid

ERICK BELTRÁN

⁹³ *Reglas de cálculo circulares*, 2010
Multiple
b/w offset print on cardboard
2 elements; of 26 cm in diameter each
Courtesy of the artist and Joan Prats gallery, Barcelona

Produced by CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid

BESTUÉ/VIVES

⁹⁵ *Valla abollada por Iker Casillas*, 2010
Action
Battered metal fence
Variable dimensions
Courtesy of the artist and Estrany-De la Mota gallery, Barcelona

Produced by CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid



⁹⁵ *Diccionario de lengua española leído por Christian Gálvez*, 2010
Action
Dictionary reading
Variable length
Courtesy of the artist and Estrany-De la Mota gallery, Barcelona

Produced by CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid

RAFAEL G. BIANCHI

⁹² *La bandera en la cima*, 2007 - 2010
Installation
Drawings, slide projection and documentation
Variable dimensions
Courtesy of the artist and NoguerasBlanchard, Barcelona

Produced by Fundación Marcelino Botín, Santander

CARLES CONGOST

¹⁰¹ *We are Tomorrow*, 2007 - 2010
Single-channel video
DVD (color and sound)
29'16"
Courtesy of the artist

Produced by Fundación Arte y Derecho, Madrid

JUNE CRESPO

¹⁰³ *Plegadas*, 2010
Installation
Photography, plastic, spray, fabric and metallic rivets
2 elements; of 100 x 70 cm each
Courtesy of the artist

¹⁰⁴ *Escanografías*, 2010
Photography
Lambda Print and metallic rivets
3 elements; of 100 x 70 cm each
Courtesy of the artist



DISCOTECA FLAMING STAR

PATRICIA ESQUIVIAS

¹⁰⁷ *Y el último vestigio que destruye la memoria*, 2008
Altered object
Acrylic on found rug
390 x 270 cm
CA2M Centro de Arte Dos de Mayo collection, Region of Madrid

¹⁰⁷ *El mundo será traicionado*, 2008
Altered object
Acrylic on found rug
156 x 91 cm
CA2M Centro de Arte Dos de Mayo collection, Region of Madrid

¹⁰⁷ *Mobiliario sin memoria*, 2008
Altered object
Acrylic on found rug
80 x 147 cm
CA2M Centro de Arte Dos de Mayo collection, Region of Madrid

¹⁰⁹ *The Future Was When?*, 2009
Single-channel video
DVD (color and sound)
20'00"
Courtesy of the artist and Murray Guy gallery, Nueva York

A partir de mañana todo, 2007
Poster
Offset print on paper
40 x 60 cm
Courtesy of the artist

JON MIKEL EUBA

¹¹³ *Notas para una dirección - Modelo para un almacenamiento. Primer Proforma* 2010
Installation
Mixed media on wood
30 elements; of 2.10 x 1.22 m each
Courtesy of the artist

Produced by MUSAC Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, for *Primer Proforma* 2010.

ESTHER FERRER

¹¹⁵ *Juguetes educativos (Detournement de la pornographie au service de l'art)*, 1970 - CURRENTLY
Esculpture
Altered objects
21 elements; variable dimensions
Courtesy of the artist

En el marco del arte político de la serie Juguetes educativos (Detournement de la pornographie au service de l'art), 1980's



Esculpture
Altered object
29 x 25 x 32 cm
Courtesy of the artist and Galería Trinta, Santiago de Compostela

NURIA FUSTER

¹¹⁷ *Oficios subterráneos*, 2009
Installation
Wood, metal and potatoes
240 x 225 x 400 cm
Courtesy of the artist and Galería Marta Cervera, Madrid

DORA GARCÍA

¹¹⁹ *No es el pasado, sino el futuro, lo que determina el presente* from the *Frasas de Oro* series, 2003 - 2009
Installation
Gold leaf on wall
Variable dimensions
Colección David Roberts, Londres

FERNANDO GARCÍA

¹²¹ *Validation of the structural resistance of Alvar Aalto's buildings in the city of Jyväskylä: testing performed by the human body*, 2009
Single-channel video
DVD (b/w and no sound)
26'22"
Courtesy of the artist and Aanant and Zoo gallery, Berlín

Kunnianosoitus Ex-Juopille / Memorial tribute to ex-drinks, 2009
Installation
Photograph, Antique frame and 7 vinyl disks with prints
Variable dimensions
Courtesy of the artist, and Aanant and Zoo, gallery, Berlín

RUBÉN GRILLO

¹²³ *Untitled (Waiting for Title - Spanish Magazines)*, 2009 - 2010
Installation
13 Spanish magazines, wooden and glass shelves
Dimensiones variables
Courtesy of the artist and Maribel López Gallery, Berlín

For Sure Vagueness Does Make It Real (Misreading Tomislav Gotovac's «Showing Elle Magazine» in the Form of a Single Picture Projected Every Time On a Different Surface), 2010
Installation
6 x 6 cm slide, projector and variable surface
Variable dimensions
Courtesy of the artist, Maribel López Gallery, Berlín and the Dirk Lachmann collection, Berlín

LILLI HARTMANN
¹²⁵ *Sense cannot be given it needs to be found* from the show *At the end of the World...*, 2009
Installation
Mixed media
Variable dimensions
Courtesy of the artist and Moriarty Gallery, Madrid

Una persona feliz, una persona muy feliz y una persona extraordinariamente feliz se encuentran..., 2009
Sound installation
Voice recording and photograph
1'58" audio and 15 x 11 cm image
Courtesy of the artist

DANIEL JACOBY

¹²⁷ *Should auld acquaintance be forgot*, 2010
Single-channel video
DVCPRO-HD transferred to BD (color and sound)
95'18"
Courtesy of the artist and Toni Tapies Gallery, Barcelona

Produced by CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid

JELETON

¹³¹ *Répétitions*, 2009
Single-channel video
DV transferred to DVD color and sound)

7'17"
Courtesy of the artists
Produced by Le CENTQUATRE, Paris

¹³⁰ *Répétitions*, 2008-2009
Drawings
Gouache on paper
1 element of 21 x 29.7 cm, 1 element of 35 x 210 cm, 1 element of 42 x 30 cm, 1 element of 105 x 75 cm, 1 element of 65 x 50 cm y 1 element of 105 x 75 cm
Courtesy of the artists

Produced by Le CENTQUATRE, Paris

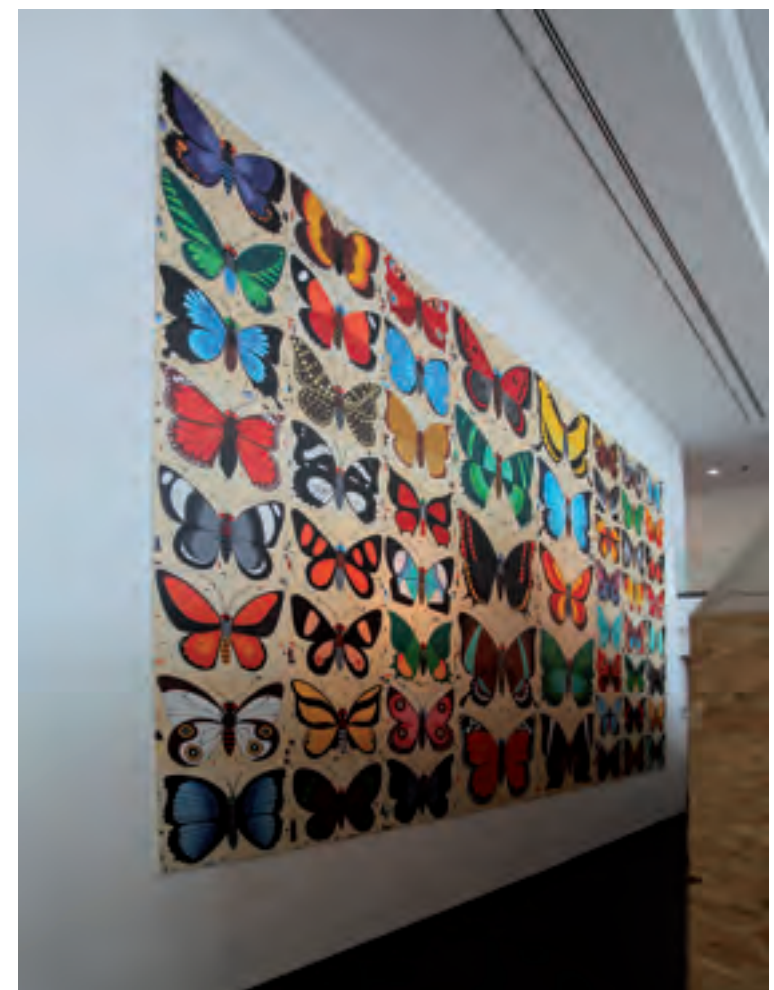
¹³⁰ *Rock My Religion Annoté*, 2009
Publication
Digital print on paper
21 x 29.7 cm (36 pages)
Courtesy of the artists

Produced by Le CENTQUATRE, Paris

Répétitions anotado, 2010
Publication
Digital print on paper
21 x 29.7 cm (84 pages)
Courtesy of the artists

Produced by CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid

¹²⁹ *Répétitions anotado*, 2010
Installation
Table with documentation and video
Variable dimensions
Courtesy of the artists



Produced by CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid
300 x 300 cm
Courtesy of the artist

FERMÍN JIMÉNEZ LANDA
¹³³ *Aceleración de muebles de interior*, 2009
Installation
Found photographs, drawings and books
Variable dimensions
Courtesy of the artist

— *No muy a menudo, ni muy poco*, 2010
Graffiti
Spray paint on wall
Variable dimensions
Courtesy of the artist

ADRIÀ JULIÀ
¹³⁵ *La Réunion*, 2008
Video installation
16MM film transferred to DVD (b/w and sound)
13'34" (in loop)
Courtesy of the artist and Galería Soledad Lorenzo, Madrid

DAI K. S.
¹³⁷ *Sin título (bajorrelieves de sombras)*, 2008
Drawing
Graphite on paper
9 elements; of 50 x 50 cm each
Courtesy of the artist

¹³⁸ *Sin título (cuadrado respecto a cuadrado)*, 2008
Drawing
Mixed media on paper

¹³⁹ *Eclipses geométricos (a. y b.)*, 2008
Drawing
Mixed media on paper
2 elements; of 100 x 70 cm each
Courtesy of the artist

TAMARA KUSELMAN
¹⁴¹ *Mucho, poco o nada*, 2009
Installation
Audio and letter set on wall
Variable dimensions
Courtesy of the artist

¹⁴¹ *Me llamo Claudio*, 2010
Performance
Thirty ways of approaching
Variable length
Courtesy of the artist

DANIEL LLARÍA
¹⁴³ *Como enseñan a / como partirse en*, 2007
Video installation
DVD (color and sound)
4'04"
Courtesy of the artist

ERLEA MANEROS ZABALA
¹⁴⁷ *Untitled*, 2008
Installation
Photocopy on paper
6 elements; of 91.5 x 122 cm each
Courtesy of the artist and Redling Fine Art, Los Angeles

PABLO MARTE
¹⁴⁹ *Dialéctica de la felicidad a comienzos del siglo XXI*, 2010
Single-channel video
DVD (color and sound)
24'00"
Courtesy of the artist

Produced by CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid

FRAN MEANA
¹⁵¹ *Una línea de D a D*, 2010
Photographic installation
Mixed media
Variable dimensions
Courtesy of the artist and NoguerasBlanchard, Barcelona

ASIER MENDIZABAL
¹⁵³ *CBS/FSLN-1*, 2004 - 2007
Installation
Moquette
Variable dimensions
Courtesy of the artist

JORDI MITJÀ
¹⁵⁵ *Floating Lines (Second Cabinet)*, 2010
Installation
Curtain and 7 collages
Variable dimensions
Courtesy of the artist

MOMU & NO ES
¹⁵⁷ *Le conflit de la cosa rara*, 2006
Single-channel video
DVD (color and sound)
3'10"
Courtesy of the artists

JULIA MONTILLA
¹⁵⁹ *Danza solar (2, 3, 5, 7, 10 y 11)*, 2009
Photography
Lambda print
6 elements; of 110 x 80 cm each
Courtesy of the artist and Galería Toni Tàpies, Barcelona

ITZIAR OKARIZ
¹⁶³ *Aplauso (16 de octubre de 2007, Museo Guggenheim Bilbao)*, 2008
Installation
Vinyl, table, speakers, tripods, turntable, equalizer, mixing console and amplifier
Variable dimensions
Courtesy of the artist and Carreras Mugica gallery, Bilbao



¹⁶⁵ *Si tú eres tú y yo soy yo, ¿quién es más tonto de los dos?*, 2010
Single-channel video
DV transferred to DVD (color and sound)
28'34"
Courtesy of the artist and Carreras Mugica gallery, Bilbao

— *Si tú eres tú y yo soy yo, ¿quién es más tonto de los dos?*, 2010
Performance
Text reading
Variable length
Courtesy of the artist and Carreras Mugica gallery, Bilbao

ANTONIO ORTEGA
¹⁶⁷ *The Ten Best Tips Ever In Alphabetical Order*, 2009
Theater piece
Kaddish theater company
55'00"
Courtesy of the artist

— *Respetar la palabra* extracto de *The Best Ten Tips Ever. In Alphabetical Order*, 2009
Single-channel video
DVD (color and sound)
9'30"
Courtesy of the artist

JUAN PÉREZ AGIRREGOIKOA
¹⁶⁹ *Citations pour le président Sarkozy*, 2008 - 2009
[texts compiled by Gilles Grelet]
Drawings and text
Watercolor and ink on paper
20 elements; of 35 x 50 cm each

Courtesy of the artist and Éditions Matière, Montreuil

Produced by CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid

KIKO PÉREZ
¹⁷² *Superpuestos 6*, 2008
Drawing
Enamel on paper
6 elements; of 86 x 61 cm each
Courtesy of the artist

¹⁷¹ *Sin título*, 2010
Wall
Synthetic enamel on wall
392 x 1664 cm
Courtesy of the artist

Produced by CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid



GABRIEL PERICÀS
¹⁷⁵ *Trabajar o caballo describiendo un círculo*, 2009
Single-channel video
DV transferred to DVD (color and no sound)
8" (in loop)
Courtesy of the artist

¹⁷⁵ *Epílogo*, 2009
Photography
Lambda print
10 x 13 cm
Private collection

PALOMA POLO
¹⁷⁷ *Enough Redundancy in the System*, 2010
Two-channel video installation
HD transferred to DVD (color and no sound) and duratrans print in lightbox
20'00", 13'00" and 60 x 40 cm
Courtesy of the artist and Maisterravalbuena Galería, Madrid

Produced by Centro Cultural Montehermoso, Vitoria

SERGIO PREGO
¹⁷⁹ *Secuencia Timothy. Primer Proforma 2010*
Installation
Photographs on cardboard panel
2 panels; of 270 x 200 cm each
MUSAC collection, León

Produced by MUSAC Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, for *Primer Proforma 2010*.

¹⁷⁹ *Secuencia Trama. Primer Proforma 2010*
Installation
Photographs on cardboard panel
2 panels; of 270 x 200 cm each
MUSAC collection, León

Produced by MUSAC Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, for *Primer Proforma 2010*.



WILFREDO PRIETO

¹⁸³— *Ángulo muerto*, 2006
Installation
Losing lottery tickets
Variable dimensions
Courtesy of the artist, Martin Van Zomeren, Amsterdam and NoguerasBlanchard, Barcelona

TERE RECARENS

¹⁸⁵— *19 Mars 2014*, 2010
Installation
Adhesive vinyl on wall
Dimensiones variables
Courtesy of the artist and Galeria Toni Tàpies, Barcelona

Produced by CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid

RED CABALLO

¹⁸⁷— *Augustus*, 2004 - 2009
Photographic installation
Inkjet print
Variable dimensions
Courtesy of the artists

ALEX REYNOLDS

¹⁸⁹— *Oveja buey viento*, 2009
Single-channel video
HD transferred to DVD (color and sound)
1'30"
Courtesy of the artist

JORGE SATORRE

¹⁹⁹— *La visita*, 2010
Installation
4 slide projections
Variable dimensions
Courtesy of the artist, Labor gallery, Mexico City and Xippas gallery, París

Produced by CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid

JAVI SOTO

²⁰¹— *Águila superclase*, 2009
Painting
Mixed media on wood
162 x 130 cm
Private collection

²⁰²— *Águila blanca*, 2009
Painting
Mixed media on wood
100 x 81 cm
Private collection

²⁰³— *Joven y salvaje*, 2009
Painting
Mixed media on wood
162 x 130 cm
Courtesy of the artist and ATM Contemporary gallery, Gijón

JULIA SPÍNOLA

— *Loosening* de la serie *Geológicos*, 2009
Drawing
Oil and collage on paper
29.7 x 21 cm
Courtesy of the artist

— *Strong in Warm* de la serie *Geológicos*, 2009
Drawing
Oil, tape and collage on paper
29.7 x 21 cm
Courtesy of the artist

— *Response. With* de la serie *Geológicos*, 2009
Drawing
Oil and collage on paper
29.7 x 21 cm
Courtesy of the artist

— *Alfabeto* de la serie *Geológicos*, 2009
Drawing
Oil on paper
21 x 29.7 cm
Courtesy of the artist

— *Calor* de la serie *Geológicos*, 2009
Drawing
Oil on paper
21 x 29.7 cm
Courtesy of the artist

— *Landside. Dura* de la serie *Geológicos*, 2009
Drawing
Oil, tape and collage on paper

XAVIER RIBAS

¹⁹¹— *MMDCCLXI A.V.C.*, 2008
Installation
C-print and vinyl letter
3 elements; of 121 x 155 cm each
Courtesy of the artist and ProjecteSD, Barcelona

CARLOS RODRÍGUEZ-MÉNDEZ

¹⁹³— *Escultura y Horizontal en mujeres*, 2009
Site specific and action
Metal tubing, oil, soot and seated women lifting their legs as high as they can
Variable dimensions
Courtesy of the artist

Produced by CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid

FRANCESC RUIZ

¹⁹⁵— *Los Cómics de la Revolución*, 2009
Installation
Publications and wooden table
Variable dimensions
Courtesy of the artist and Estrany-De la Mota gallery, Barcelona

XABIER SALABERRIA

¹⁹⁷— *Part II of an Unbuilt Project*, 2007
Sculpture
Pine plywood and screws
184.8 x 500 x 40 cm
Courtesy of the artist and Carreras Mugica gallery, Bilbao

29.7 x 21 cm
Rafá Sendín collection, Cáceres

— *Here. Consecuencia* de la serie *Geológicos*, 2009
Drawing
Oil, tape and collage on paper
29.7 x 21 cm
Tatjana Pieters collection, Belgium

²⁰⁶— *Leftovers*, 2009
Drawing
Collage on paper
4 elements; of 21 x 29.7 cm each and 1 element of 29.7 x 21 cm each
Courtesy of the artist

²⁰⁵— *Vertical. Lapsó*, 2010
Single-channel video
DV transferred to DVD (b/w and no sound)
1'29" (in loop)
Courtesy of the artist

²⁰⁵— *Lapsó II*, 2010
Single-channel video
DV transferred to DVD (color and sound)
1'05" (in loop)
Courtesy of the artist

SRA. POLAROISKA

²⁰⁹— *Exhibition 19*, 2009
Video projection
35MM transferred to DVD (color and sound)
9'33"
Courtesy of the artists

ALAIN URRUTIA

²¹¹— *Sin título*, 2009
Painting
Metal structure and oil on canvas
2 elements; of 220 x 500 cm each
Courtesy of the artist

²¹²— *Katamalo*, 2010
Drawing
Charcoal on paper
12 elements; of 50 x 70 cm each
Courtesy of the artist



ISIDORO VALCÁRCEL MEDINA

²¹⁵— *El espectador suspenso*, 1997
Text
Photocopy on paper
3 elements; of 21 x 29.7 cm each
Courtesy of the artist

{Fragment of the lecture given on September 27, 1997 in Castelló de la Ribera, Alicante, as part of the series *Distància: art espectador*, Castelló de la Ribera, Alicante, September 27 1997. Published originally in *Animes de Cànter*, Castelló de la Ribera, September, 1997, n.º 1 and then in *Ir y venir de Valcárcel Medina*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 2002}

AZUCENA VIEITES

²¹⁷— *Break Out of Your Shell/Coloring Book*, 2010
Mural intervention

Mixed media on paper
Variable dimensions
Courtesy of the artist

Produced by the Cultural Montehermoso, Vitoria and CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid

ORIOI VILANOVA

²²¹— *World Record Guinness Collection*, 2010
Installation
Books and wooden structure
Variable dimensions
Courtesy of the artist

WEAREQQ

²²³— *Canedo*, 2010
Single-channel video
HD (color and sound)
38'00"
Courtesy of the artist

Produced by the Axencia Galega das Industrias Culturais (AGADIC), Santiago de Compostela

— *S/T (Canedo)*, 2010
Photography
Pigmented ink print on barite paper
3 elements; of 75 x 45 cm each and 1 element of 45 x 75 cm
Courtesy of the artist

— *Canedo*, 2010
Artist's book
Offset print on paper
24 x 16.5 cm (33 pp.)
Courtesy of the artist

Produced by the Deputación Provincial de Ourense, Ourense







— Antes que — *— textos español* todo — Before — *— english texts* Everything

— Biografías | Biographies

— artistas | artists

— piezas en exposición
works on display

— biografías | biographies

CAAM, Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria (2007), *Arqueologías del futuro*, sala rekalde, Bilbao (2007), y *Asier Mendizabal*, MACBA, Museu d'Art Contemporani Barcelona (2008). Es autor de numerosos textos sobre artistas como Philippe Parreno, Ibon Aranberri, Annika Eriksson, Liam Gillick o Susan Philipsz, y ha publicado en revistas como *Flash Art*, *Afterall*, *A Prior Magazine* o *ExitExpress*. Escribe "crítica y metacomentario" en su blog www.peioaguirre.blogspot.com

■ Peio Aguirre (Elorrio, Spain, 1972) lives and works in Donostia-San Sebastian. An art critic, curator and freelance editor. He has curated the following projects (among others): *Images From the Other Side*, CAAM, Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria (2007); *Archaeologies of the Future*, sala rekalde, Bilbao (2007); and *Asier Mendizabal*, MACBA, Barcelona (2008). He has written numerous texts on artists such as Philippe Parreno, Ibon Aranberri, Annika Eriksson, Liam Gillick and Susan Philipsz. His writings have been published in magazines such as *Flash Art*, *Afterall*, *A Prior Magazine* and *ExitExpress*. He writes "criticism and meta-commentary" in his blog www.peioaguirre.blogspot.com

■ LOREA ALFARO ■

■ Lorea Alfaro (Estella, Navarra, 1982) vive y trabaja en Bilbao. Ha expuesto individualmente en el Museo Gustavo de Maeztu, Estella (2008) y de manera colectiva en: *Guest Star - La estrella invitada*, Palacio Condestable, Pamplona (2009); *Gure Artea 2008*, sala rekalde, Bilbao (2008); y *Elena Aitzkoa*, Lorea Alfaro, Javi Soto, June Crespo, Kiko Pérez, Nadia Barkate, Galería Carreras Mugica, Bilbao (2008). Asimismo, obtuvo el primer premio en los concursos *Pamplona Jóvenes Artistas* (2006) y *Ertibil Bizkaia* (2007), y en 2009 participó en la Residencia para artistas MA Studio Beijing (Beijing, China, 2009).

■ Lorea Alfaro (Estella, Spain, 1982) lives and works in Bilbao. A solo exhibition of her work have been held at the Museo Gustavo de Maeztu, Estella (2008), and she has participated in group exhibitions including: *Guest Star - La estrella invitada*, Palacio Condestable, Pamplona (2009); *Gure Artea 2008*, sala rekalde, Bilbao (2008), and *Elena Aitzkoa*, Lorea Alfaro, Javi Soto, June Crespo, Kiko Pérez, Nadia Barkate, Galería Carreras Mugica, Bilbao (2008). She was awarded the first prize in the competitions *Pamplona Jóvenes Artistas* (2006) and *Ertibil Bizkaia*

■ IGNASI ABALLÍ ■

■ Ignasi Aballí (Barcelona, 1958) vive y trabaja en Barcelona. Entre sus exposiciones individuales de la última década destacan las realizadas en Pinacoteca do Estado, São Paulo, Brasil (2010); Galería Elba Benítez, Madrid (2009); Galería Estrany-De la Mota, Barcelona (2008); Meessen de Clercq, Bruselas (2008); Museo Serralves, Oporto (2006); ZKM, Karlsruhe (2006); Ikon Gallery, Birmingham (2006) o MACBA, Barcelona (2005). Asimismo, ha participado en certámenes como la 8 Bienal de Sharjah, Emiratos Árabes (2007), la 52 Bienal de Venecia (2007) o la 11 Bienal de Sidney (1998).

■ Ignasi Aballí (Barcelona, Spain, 1958), lives and works in Barcelona. In the last decade, he has held numerous exhibitions, including solo exhibitions at Pinacoteca do Estado, São Paulo, Brazil (2010); Galería Elba Benítez, Madrid (2009); Galería Estrany-De la Mota, Barcelona (2008); Meessen de Clercq, Brussels (2008); Museo Serralves, Oporto (2006); ZKM, Karlsruhe (2006); Ikon Gallery, Birmingham (2006); and MACBA, Barcelona (2005). He participated in the 8th Sharjah Biennial, United Arab Emirates (2007), the 52ND Venice Biennial (2007) and the 11TH Sidney Biennial (1998).

■ PEIO AGUIRRE ■

■ Peio Aguirre (Elorrio, Vizcaya, 1972) vive y trabaja en Donostia-San Sebastián. Es crítico de arte, comisario y editor independiente. Ha comisariado, entre otros proyectos, *Imágenes del otro lado*,

(2007), and she has participated in the residency MA Studio, Beijing, China (2009).

MAX ANDREWS

Max Andrews (Bath, Inglaterra, 1975) vive y trabaja en Barcelona. Desde el 2005 co-dirige la oficina curatorial Latitudes junto a Mariana Cánepa Luna, entre cuyos proyectos se incluyen: *Portscapes*, proyectos públicos en el puerto de Róterdam y exposición en el Museum Boijmans van Beuningen, Róterdam, Holanda (2009-2010) o *Lawrence Weiner: LA CRESTA DE UNA OLA*, Fundació Suñol, Barcelona (2008). Escribe regularmente en *Frieze* y ha contribuido a catálogos como *Day for Night*, Whitney Biennial 2006; *Life on Mars*, 55TH Carnegie International 2008 y *Haegue Yang: symmetric inequality* (2009).

Max Andrews (Bath, England, 1975) lives and works in Barcelona. Since 2005, he has co-directed Latitudes, a curatorial office, with Mariana Cánepa Luna. Their projects include: *Portscapes*, a series of public projects in the Rotterdam port and an exhibition at the Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam, The Netherlands (2009-2010); and *Lawrence Weiner: THE CREST OF A WAVE*, Fundació Suñol, Barcelona (2008). He is a regular contributor to *Frieze* and has written for catalogues such as *Day for Night*, Whitney Biennial 2006; *Life on Mars*, 55TH Carnegie International 2008 and *Haegue Yang: symmetric inequality* (2009).

DAVID ARMENGOL

David Armengol (Barcelona, 1974) vive y trabaja en Barcelona. Es comisario independiente. Entre otros proyectos, ha comisariado las exposiciones *La gesta imposible*, como parte del circuito de arte de *La Noche en Blanco*, varias sedes, Madrid (2010); *Obsesiones*, en el escaparate del Museu Joan Abelló, Mollet del Vallès (2008-2009) o *Euforia. Casos de optimismo extremo*, en Espai Montcada, Barcelona (2007-2008). Asimismo, ha realizado proyectos sonoros como *Casino Lights*, sala rekalde, Bilbao (2005); *Sound and me*, CASM, Barcelona (2004) o *Sons secundaris*, Galería T4, Barcelona (2003). Desde 2008, forma parte del equipo gestor del Concurs d'Arts Visuals Premi Miquel Casablanques de Barcelona.

David Armengol (Barcelona, Spain, 1974) lives and works in Barcelona. A freelance cura-

tor. He has curated the following exhibitions (among others): *La gesta imposible*, as part of *La Noche en Blanco* art circuit, various locations, Madrid (2010); *Obsesiones*, in the front window of the Museu Joan Abelló, Mollet del Vallès (2008-2009); and *Euforia. Casos de optimismo extremo*, at Espai Montcada, Barcelona (2007-2008). He has also curated sound projects like *Casino Lights*, sala rekalde, Bilbao (2005); *Sound and me*, CASM, Barcelona (2004); and *Sons secundaris*, Galería T4, Barcelona (2003). Since 2008, he has formed part of the team that organizes the Concurs d'Arts Visuals Premi Miquel Casablanques in Barcelona.

AIMAR ARRIOLA

Aimar Arriola (Markina, Vizcaya, 1976) vive y trabaja en Bilbao. Es comisario, crítico e investigador. Sus proyectos en el 2010 incluyen: *La gran sacudida*, EspaiDos - Sala Muncunill, Terrassa; *Regard: Subversive Actions in Normative Space*, The Studio / Moderna Museet, Estocolmo y *Peligrosidad social. Minorías deseantes, lenguajes y prácticas en los 70-80 en el Estado español*, PEI-MACBA, Barcelona. Anteriormente, ha desarrollado trabajos de comisariado y/o educación para instituciones como sala rekalde, Bilbao (2009); Centre d'Art Santa Mónica, Barcelona (2008); Festival MEM, Bilbao (2006) y Visible Knowledge Program / New Museum, Nueva York (2000). Entre 2006 y 2009 fue miembro de Espacio Abisal (Bilbao). En el mismo periodo publicó crítica en Mugalari y entre 2008-2009 en A*Desk. Ha compaginado estos quehaceres de manera alterna con trabajo en el área curatorial del Museo Guggenheim Bilbao. Junto a Manuela Moscoso, ha co-comisariado *Antes que todo*.

Aimar Arriola (Markina, Spain, 1976) lives and works in Bilbao. A curator, critic and researcher. His projects in the year 2010 include: *La gran sacudida*, EspaiDos - Sala Muncunill, Terrassa; *Regard: Subversive Actions in Normative Space*, The Studio / Moderna Museet, Stockholm and *Peligrosidad social. Minorías deseantes, lenguajes y prácticas en los 70-80 en el Estado español*, PEI-MACBA, Barcelona. Previously, he has worked on curatorial and/or educational projects for institutions like sala rekalde, Bilbao (2009); Centre d'Art Santa Mónica, Barcelona (2008); Festival MEM, Bilbao (2006) and Visible Knowledge Program / New Museum, New York (2000). From 2006 to 2009, he was a member of Espacio Abisal (Bilbao). On the same period, he pub-

lished criticism in Mugalari, and in 2008 and 2009 in A*Desk. He has alternately combined these projects with work in the curatorial area of the Guggenheim Museum Bilbao. He and Manuela Moscoso are the co-curators of *Antes que todo*.

TXOMIN BADIOLA

Txomin Badiola (Bilbao, 1957) vive y trabaja en Bilbao. Entre sus exposiciones individuales recientes se encuentran: *Goodvibes/lo que el signo esconde*, Galería Soledad Lorenzo, Madrid (2010); *La Forme Qui Pense*, Musée d'Art Moderne, Saint-Etienne Metropole (2007); *Una cantidad exacta de fracasos*, Galería Moisés Pérez de Albéniz, Pamplona (2006); *Imaginar es Malinterpretar*, Salas del BBVA, Bilbao (2006); *Rêve sans fin (la técnica)*, Galería Soledad Lorenzo, Madrid (2006); *Family Plot*, galería Chelouche, Tel Aviv, Israel (2005); *Script*, Centro social y cultural de la Fundación "la Caixa", Lleida (2005) o *Malas Formas 1990-2002*, MACBA, Barcelona y Museo de Bellas Artes, Bilbao (2002). Junto a los artistas Jon Mikel Euba y Sergio Prego ha desarrollado el *Primer Proforma 2010* (MUSAC Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León).

Txomin Badiola (Bilbao, Spain, 1957) lives and works in Bilbao. His recent solo exhibitions include: *Goodvibes/lo que el signo esconde*, Galería Soledad Lorenzo, Madrid (2010); *La Forme Qui Pense*, Musée d'Art Moderne, Saint-Etienne Metropole (2007); *Una cantidad exacta de fracasos*, Galería Moisés Pérez de Albéniz, Pamplona (2006); *Imaginar es Malinterpretar*, Salas del BBVA, Bilbao (2006); *Rêve sans fin (la técnica)*, Galería Soledad Lorenzo, Madrid (2006); *Family Plot*, Chelouche gallery, Tel Aviv, Israel (2005); *Script*, social and cultural center of the Fundación "la Caixa", Lleida (2005); *Malas Formas 1990-2002*, MACBA, Barcelona and the Museo de Bellas Artes, Bilbao (2002). Along with the artists Jon Mikel Euba and Sergio Prego, he developed the project *Primer Proforma 2010* (MUSAC Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León).

ANTONIO BALLESTER MORENO

Antonio Ballester Moreno (Madrid, 1977) vive y trabaja en Madrid. Ha realizado exposiciones individuales a nivel nacional e internacional, como las celebradas en Maesterravalbuena, Madrid (2009); RMK International Art, Seoul, Korea (2009);

MUSAC, León (2008); Peres Projects Berlín y Los Ángeles (2008 y 2010). También ha participado en distintas exposiciones colectivas, entre las que destacan *Get Behind Me Satan and Push*, Peres Projects Berlín (2010); *La Liberación Cómica*, MasArt, Barcelona (2009) o *Creador de Dueños*, Offlimits, Madrid (2008). Ha recibido la Beca de Creación Artística MUSAC (2006) y la Beca Propuestas 2004 de la Fundación Arte y Derecho.

Antonio Ballester Moreno (Madrid, Spain, 1977) lives and works in Madrid. Solo exhibitions of his work have been held in Spain and elsewhere, at venues such as Maesterravalbuena, Madrid (2009); RMK International Art, Seoul, Korea (2009); MUSAC, León (2008); Peres Projects Berlin and Los Angeles (2008 and 2010). He has also participated in group exhibitions, including: *Get Behind Me Satan and Push*, Peres Projects Berlin (2010); *La Liberación Cómica*, MasArt, Barcelona (2009); and *Creador de Dueños*, Offlimits, Madrid (2008). He has received the Beca de Creación Artística from MUSAC (2006) and the Beca Propuestas 2004 from the Fundación Arte y Derecho.

HAIZEA BARCENILLA

Haizea Barcenilla (Donostia-San Sebastián, 1981) vive y trabaja en Bilbao. Es crítica y comisaria independiente. Ha comisariado exposiciones en el Centro Cultural Montehermoso, Vitoria-Gasteiz (2010); Centre d'Art Contemporain de Chamarande, Chamarande (2010); Instituto Cervantes, Estocolmo (2009); sala rekalde, Bilbao (2008); CAPC Centre d'Art Contemporain, Burdeos (2008). También ha impulsado proyectos colaborativos como *Wiki-historias* (2008), junto con la artista Saioa Olmo o *Copyzine* (2008), junto a Ana García Pineda. En la temporada 2009-2010 ha sido comisaria residente en Pavillon del Palais de Tokyo París, y desde otoño 2009 coordina la sección de arte del suplemento Mugalari.

Haizea Barcenilla (Donostia-San Sebastián, Spain, 1981) lives in Bilbao. A critic and freelance curator. She has curated exhibitions at the Centro Cultural Montehermoso, Vitoria-Gasteiz (2010); Centre d'Art Contemporain de Chamarande, Chamarande (2010); Instituto Cervantes, Stockholm (2009); sala rekalde, Bilbao (2008); CAPC Centre d'Art Contemporain, Burdeos (2008). She has also worked on collaborative projects like *Wiki-historias* (2008), with the artist Saioa Olmo, and *Copyzine*

(2008) with Ana García Pineda. She was a resident curator at the Pavillon del Palais de Tokyo Paris for the 2009-2010, and since autumn of 2009 she has coordinated the art section of the Mugarari art supplement.

ERICK BELTRÁN

Erick Beltrán (México D.F., México, 1974) vive y trabaja en Barcelona. Ha expuesto de manera individual en la galería Joan Prats (2008); Malmö Konsthall, Suecia (2008); Matucana 100, Santiago de Chile (2008); Diagram Ergo Sum, Tranzitdisplay (2007); Galeria Strina, Sao Paulo (2007); El Eco, México D.F. (2006); y SMAK, Gante (2005). También ha participado en colectivas como *Manifèsta 8*, Murcia, (2010); *Modelos para armar*, MUSAC, León (2010); *Double Bind*, Villa Arson, Niza (2010); *Philagraphika*, PrintCenter, Philadelphia (2010); *El mal de escritura*, Centre d'Estudis i Documentació del MACBA, Barcelona (2010); *Em vivo contato*, Bienal de Sao Paulo, (2008); *Democracy in the age of branding*, Vera list Foundation, NY (2008) o Biennale de Lyon (2007).

Erick Beltrán (Mexico City, Mexico, 1974) lives and works in Barcelona. Solo exhibitions of his work have been held at galería Joan Prats (2008); Malmö Konsthall, Sweden (2008); Matucana 100, Santiago, Chile (2008); Diagram Ergo Sum, Tranzitdisplay (2007); Galeria Strina, Sao Paulo (2007); El Eco, Mexico City (2006); and SMAK, Ghent (2005). He has also participated in group exhibitions like *Manifèsta 8*, Murcia (2010); *Modelos para armar*, MUSAC, Leon (2010); *Double Bind*, Villa Arson, Nice (2010); *Philagraphika*, PrintCenter, Philadelphia (2010); *The Malady of Writing*, Centre d'Estudis i Documentació del MACBA, Barcelona (2010); *Em vivo contato*, Sao Paulo Biennial, (2008); *Democracy in the age of branding*, Vera List Foundation, NY (2008) and the Lyon Biennial (2007).

DAVID BESTUÉ / MARC VIVES

David Bestué (Barcelona, 1980) y Marc Vives (Barcelona, 1978) viven y trabajan en Barcelona. De entre sus exposiciones individuales cabe destacar: *Sabadell*, Galeria Estrany-De la Mota, Barcelona (2010); *Carte Blanche à Bestué/Vives*, Galerie Crèvecoeur, París (2010); *Cisnes y Ratas*, CA2M, Móstoles (2009); *La confirmación*, CASM, Barcelona (2008); *Acciones en el Universo*, Maribel López Gallery, Berlín y Espai Zero1, Olot (2007); *Acciones en el cuerpo*, lo-

s29enchufes + elinvernaderocultural, Madrid (2006); *Acciones en casa*, C. C. Sant Andreu, Barcelona (2005) y *Acciones en Mataró*, Mataró (2002). Asimismo, han participado en muestras colectivas como *Generaciones'06*, La Casa Encendida, Madrid (2006); *Everstill*, Casa Museo Federico García Lorca, Granada (2007) y *Fare Mondi*, 53 Biennale di Venezia (2009).

David Bestué (Barcelona, Spain, 1980) and Marc Vives (Barcelona, Spain, 1978) live and work in Barcelona. Their solo exhibitions include: *Sabadell*, Galeria Estrany-De la Mota, Barcelona (2010); *Carte Blanche à Bestué/Vives*, Galerie Crèvecoeur, Paris (2010); *Cisnes y Ratas*, CA2M, Móstoles (2009); *La confirmación*, CASM, Barcelona (2008); *Acciones en el Universo*, Maribel López Gallery, Berlin and Espai Zero1, Olot (2007); *Acciones en el cuerpo*, los29enchufes + elinvernaderocultural, Madrid (2006); *Acciones en casa*, C. C. Sant Andreu, Barcelona (2005); and *Acciones en Mataró*, Mataró (2002). They have also participated in group shows like *Generaciones'06*, La Casa Encendida, Madrid (2006); *Everstill*, Casa Museo Federico García Lorca, Granada (2007); and *Fare Mondi*, 53rd Venice Biennial (2009).

RAFEL G. BIANCHI

Rafel G. Bianchi (Olot, Girona, 1967) vive y trabaja en Barcelona. Ha presentado las exposiciones individuales *Happy Family*, Espai Montcada, Barcelona (2007); *Le succes de la provocation*, Art-O-Rama, Marsella (2007); *Tira Cómica*, NoguerasBlanchard, Barcelona (2006) o *En joc*, Espai Zero1, Museu Comarcal d' Olot (2003). Asimismo, ha participado en la exposiciones colectivas *Not for Sale*, Galeria Toni Tàpies, Barcelona (2009); *Itinerarios 07-08*, Fundación Marcelo Botín, Santander (2009) o *I like America, does America like me?* Espai Zero1, Museu comarcal de Olot, (2008). En 2010 ha creado el colectivo Gustavo junto a Regina Giménez.

Rafel G. Bianchi (Olot, Spain, 1967) lives and works in Barcelona. He has presented the following solo exhibitions: *Happy Family*, Espai Montcada, Barcelona (2007); *Le succes de la provocation*, Art-O-Rama, Marsella (2007); *Tira Cómica*, NoguerasBlanchard, Barcelona (2006); and *En joc*, Espai Zero1, Museu Comarcal d' Olot (2003). He has participated in the following group shows: *Not for Sale*, Galeria Toni Tàpies, Barcelona (2009); *Itinerarios 07-08*, Fundación Marcelo Botín, Santander (2009); and *I like America, does America like me?* Espai

Zero1, Museu comarcal de Olot (2008). In 2010, he and Regina Giménez formed the collective Gustavo.

ELLEN BLUMENSTEIN

Ellen Blumenstein (Kassel, Alemania, 1976) vive y trabaja en Berlín. Es comisaria independiente. De 1998 a 2005 fue comisaria en KW - Institute for Contemporary Art y después ha sido responsable, entre otras, de las exposiciones *Between Two Deaths*, en el ZKM, Karlsruhe, Alemania (con Felix Ensslin, 2007), y de la academia de verano *Agulhas Negras - On the Necessity to Discuss Social Functions of Contemporary Art* en São Paulo/Campos do Jordão, Brasil (2008). Es, junto a Katharina Fichtner, Maribel López y Kathrin Meyer, cofundadora del colectivo curatorial The Office (Berlín, 2009).

Ellen Blumenstein (Kassel, Germany, 1976) lives and works in Berlin. A freelance curator. From 1998-2005, she worked as a curator for KW - Institute for Contemporary Art and since she has curated the exhibitions *Between Two Deaths* at ZKM in Karlsruhe (with Felix Ensslin, 2007), and the summer academy *Agulhas Negras - On the Necessity to Discuss Social Functions of Contemporary Art* in São Paulo/Campos do Jordão, Brazil (2008), among others. Together with Katharina Fichtner, Maribel López, and Kathrin Meyer, she is a founding member of the curatorial collective The Office (Berlin, 2009).

JUAN CANELA

Juan Canela (Sevilla, 1980) vive y trabaja en Barcelona. Es comisario independiente. Fundador junto a Ane Agirre del colectivo Azotea, ha comisariado exposiciones como *Ref: 08001*, Galería NoguerasBlanchard, Barcelona (2010); el ciclo expositivo *Kairós, momentos de claridad*, EspaiDos - Sala Muncunill, Terrassa (2009) o el proyecto *SAL, intervenciones en el espacio público de Sant Andreu*, Premi Miquel Casablanca, Barcelona (2009). Además ha realizado programas de vídeo para el festival Loop, como *Narraciones extraordinarias* (2010) o *Within the Region. A contemporary video program from inside the Arabic Region* (2009), en colaboración con Medrar for Contemporary art, El Cairo.

Juan Canela (Seville, Spain, 1980) he lives and works in Barcelona. A freelance curator. He is the co-founder, together with Ane Agirre, of

Azotea colectiva. He has curated exhibitions like *Ref: 08001*, Galería NoguerasBlanchard, Barcelona (2010); the cycle of exhibitions entitled *Kairós, momentos de claridad*, EspaiDos - Sala Muncunill, Terrassa (2009); and the project *SAL, intervenciones en el espacio público de Sant Andreu*, Premi Miquel Casablanca, Barcelona (2009). He has also organized video programs for the Loop Festival (Barcelona), such as *Narraciones extraordinarias* (2010) and *Within the Region. A contemporary video program from inside the Arabic Region* (2009), in collaboration with Medrar for Contemporary art, Cairo.

MARIANA CÁNEPA LUNA

Mariana Cánepa Luna (Montevideo, Uruguay, 1977) vive y trabaja en Barcelona. Desde el 2005 co-dirige la oficina curatorial Latitudes junto a Max Andrews, cuyos proyectos incluyen: *Portscapes*, proyectos públicos en el puerto de Róterdam y exposición en el Museum Boijmans van Beuningen, Róterdam, Holanda (2009-2010) o *Greenwashing. Medioambiente: Peligros, Promesas y Perplejidades*, Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Turín, Italia (2008). Ha contribuido con textos a catálogos como *Brave New Worlds* (2007-2008); *Estratos*, PAC Murcia (2008) o *Intervenciones Artísticas*, Expo Zaragoza (2008).

Mariana Cánepa Luna (Montevideo, Uruguay, 1977) lives and works in Barcelona. Since 2005, she has co-directed Latitudes, a curatorial office, with Max Andrews. Their projects include: *Portscapes*, a series of public projects in the Rotterdam port and an exhibition at the Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam, The Netherlands (2009-2010), and *Greenwashing. Environment: Perils, Promises and Perplexities*, Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Turin, Italy (2008). She has written texts for catalogues like *Brave New Worlds* (2007-2008); *Estratos*, PAC Murcia (2008); and *Intervenciones Artísticas*, Expo Zaragoza (2008).

CARLES CONGOST

Carles Congost (Olot, Girona, 1970) vive y trabaja en Barcelona. Entre sus exposiciones individuales destacan: *Adult Contemporary*, Galeria Joan Prats, Barcelona (2010); *We Can Change the World*, Galeria Horrach Moyà, Palma de Mallorca (2010); *La Mala Pintura*, Artcambi, Verona (2008); *I don't like music*, Espai Zero1, Olot, (2007); *Say I'm your num-*

ber one, MUSAC, León (2007); *Memorias de Arkaran*, CASM, Barcelona (2005); *Un mystique determinado*, Fundación Bilbao Arte, Bilbao (2003) o *Popcorn Love*, MNCARS, Madrid (2001). También ha participado en exposiciones colectivas como *Intangible Actions*, Frieze Art Fair, Londres (2008) *Live*, Palais de Tokyo, París (2004); *The Real Royal Trip... by the Arts*, PS1 Contemporary Art Center, Nueva York (2003) o *Bad Boys*, 50A Bienal de Venecia (2003).

■■■■■ Carles Congost (Olot, Spain, 1970) lives and works in Barcelona. Solo exhibitions of his work include: *Adult Contemporary*, Galería Joan Prats, Barcelona (2010); *We Can Change the World*, Galería Horrach Moyà, Palma de Mallorca (2010); *La Mala Pintura*, Artecambi, Verona (2008); *I don't like music*, Espai Zero1, Olot, (2007); *Say I'm your number one*, MUSAC, Leon (2007); *Memorias de Arkaran*, CASM, Barcelona (2005); *Un mystique determinado*, Fundación Bilbao Arte, Bilbao (2003); and *Popcorn Love*, MNCARS, Madrid (2001). He has also participated in group shows like *Intangible Actions*, Frieze Art Fair, London (2008); *Live*, Palais de Tokyo, Paris (2004); *The Real Royal Trip... by the Arts*, PS1 Contemporary Art Center, New York (2003); and *Bad Boys*, 50TH Venice Biennial (2003).

■■■■■ JUNE CRESPO ■■■■■

■■■■■ June Crespo (Pamplona, 1982) vive y trabaja en Bilbao. Su trabajo ha sido mostrado individualmente en Torre de Ariz, Basauri, Vizcaya (2010) y de manera colectiva en *Elena Aitzkoa, Lorea Alfaro, Javi Soto, June Crespo, Kiko Pérez, Nadia Barkate*, Galería Carreras Mugica, Bilbao (2008) y en *Entornos Próximos*, Artium, Vitoria-Gasteiz (2008). Ha sido becada por el Centro Cultural Montehermoso, Vitoria-Gasteiz (2010), la Fundación Bilbao Arte (2006) y participó en una residencia para artistas en Austria en la Kunsthau Bregenz (2006). Obtuvo el Primer Premio en los concursos *Pamplona Jóvenes Artistas* (2005) y *Encuentros de Jóvenes Artistas de Navarra* (2007). Actualmente trabaja en la segunda parte de la publicación *Escanografías* editado por el sello CO-OP.

■■■■■ June Crespo (Pamplona, Spain, 1982) lives and works in Bilbao. Solo exhibitions of her work have been held at Torre de Ariz, Basauri, Vizcaya (2010) and she has been part of group exhibitions such as *Elena Aitzkoa, Lorea Alfaro, Javi Soto, June Crespo, Kiko Pérez, Nadia Barkate*, Galería Carreras Mugica, Bilbao (2008) and at *Entornos Próximos*,

Artium, Vitoria-Gasteiz (2008). She has received grants from the Centro Cultural Montehermoso, Vitoria-Gasteiz (2010) and the Fundación Bilbao Arte (2006) and was part of the artist's residency in Austria at Kunsthau Bregenz (2006). She won the first prize award at the *Pamplona Jóvenes Artistas* (2005) and *Encuentros de Jóvenes Artistas de Navarra* (2007). She is currently working on the second part of the publication *Escanografías* to be published by CO-OP.

■■■■■ AMANDA CUESTA ■■■■■

■■■■■ Amanda Cuesta (Barcelona, 1974) vive y trabaja en Barcelona. Es crítica de arte, comisaria y editora independiente. Entre sus comisariados destacan *Quinquis dels 80. Cinema, premsa i carrer*. CCCB, Barcelona (2009) y *La Casa Encendida*, Madrid (2010); *BCN Producció 09*. La Capella, Barcelona (2009); *4X12 y el gato*, Galería Palma XII, Vilafranca del Penedès (2008) o *Paperback ediciones baratas*, CGAC, Santiago de Compostela (2006). Ha publicado el libro *Capital*, CASM, Barcelona (2006), sobre las vinculaciones entre economía y arte, y textos sobre diversos artistas en catálogos de instituciones como *La Panera* (Lleida) o *Palau de la Virreina* (Barcelona) o publicaciones periódicas como *b-guided*, *Babelia* o *Artecontexto*.

■■■■■ Amanda Cuesta (Barcelona, Spain, 1974) lives and works in Barcelona. An art critic, curator and freelance editor. Her curatorial projects include: *Quinquis dels 80. Cinema, premsa i carrer*. CCCB, Barcelona (2009) and *La Casa Encendida*, Madrid (2010); *BCN Producció 09*. La Capella, Barcelona (2009); *4X12 y el gato*, Galería Palma XII, Vilafranca del Penedès (2008); and *Paperback ediciones baratas*, CGAC, Santiago de Compostela (2006). She has published the book *Capital*, CASM, Barcelona (2006) on the connections between economics and art, as well as texts on a range of artists in catalogues by institutions like *La Panera* (Lleida) and *Palau de la Virreina* (Barcelona). She also writes for periodicals like *b-guided*, *Babelia* and *Artecontexto*.

■■■■■ DISCOTECA FLAMING STAR ■■■■■

■■■■■ Discoteca Flaming Star [fundado en 1998 por Cristina Gómez Barrio (Madrid, 1973) y Wolfgang Mayer (Kempten, Alemania, 1967)] viven y trabajan en Berlín. Han mostrado sus trabajos en numerosas exposiciones como *El valor del gallo negro* (Buthe-Turm-Börse), n.b.k., Berlín (2010); *Amor para*

el Squonk / mil veras mil prinzeßinnen mil centralias, CA2M, Madrid (2008); *Duet #1*, Gallery Freymond-Guth, Zürich (2007); *Ellipses (Electric Birdhouse)*, Tate Modern, Londres (2007); *Violets are...*, Plattform, Berlín (2006); *Aladlona 2 (I Love you Green)*, The Kitchen, Nueva York (2006); *Love Party*, El Ojo Atómico, Madrid (2005); *With all our love for the love of Orlando*, Artists Space, Nueva York (2005), o *Sexy Bloody Cat*, MUMOK, Viena (2003).

■■■■■ Discoteca Flaming Star [Founded 1998 by Cristina Gómez Barrio, (Madrid, Spain, 1973) and Wolfgang Mayer (Kempten, Germany, 1967)] live and work in Berlin. They have participated in numerous group exhibitions including, *El valor del gallo negro* (Buthe-Turm-Börse), n.b.k., Berlin (2010); *Amor para el Squonk / mil veras mil prinzeßinnen mil centralias*, CA2M, Madrid (2008); *Duet #1* Gallery Freymond-Guth, Zürich (2007); *Ellipses (Electric Birdhouse)*, Tate Modern, London (2007); *Violets are...* Plattform, Berlin (2006); *Aladlona 2 (I Love you Green)*, The Kitchen, NYC (2006); *Love Party*, El Ojo Atómico, Madrid (2005); *With all our love for the love of Orlando*, Artists Space, NYC (2005); and *Sexy Bloody Cat* MUMOK, Vienna (2003).

■■■■■ PATRICIA ESQUIVIAS ■■■■■

■■■■■ Patricia Esquivias (Caracas, Venezuela, 1979) vive y trabaja en Madrid y Guadalajara, México. Entre sus exposiciones individuales destacan *Patricia Esquivias*, Murray Guy, New York (2010); *Todo lo que no es ración, es agio*, MNCARS Madrid (2009); *Patricia Esquivias: Reads like the paper*, Midway Contemporary Art, Minneapolis (2009); *Reads like the paper*, Galería Maisterravalbuena, Madrid (2007) o *Temporalmente Hawaii*, Centro Arte Joven Av. de América, Madrid (2004). Asimismo, ha participado en exposiciones colectivas como *The Generational: Younger Than Jesus*, New Museum, New York (2009); *Monument to Transformation*, Centro Cultural Montehermoso, Vitoria-Gasteiz (2009) o *When Things Cast No Shadow*, 5TH Berlin Biennial, Berlín (2008).

■■■■■ Patricia Esquivias (Caracas, Venezuela, 1979) lives and works in Madrid and Guadalajara, Mexico. Solo exhibitions of her work include *Patricia Esquivias*, Murray Guy, New York (2010); *Todo lo que no es ración, es agio*, MNCARS Madrid (2009); *Patricia Esquivias: Reads like the paper*, Midway Contemporary Art, Minneapolis (2009); *Reads like the paper*, Galería Maisterravalbuena, Madrid (2007);

and *Temporalmente Hawaii*, Centro Arte Joven Av. de América, Madrid (2004). She has participated in group exhibitions like *The Generational: Younger Than Jesus*, New Museum, New York (2009); *Monument to Transformation*, Centro Cultural Montehermoso, Vitoria-Gasteiz (2009); and *When Things Cast No Shadow*, 5TH Berlin Biennial, Berlin (2008).

■■■■■ JON MIKEL EUBA ■■■■■

■■■■■ Jon Mikel Euba (Bilbao, 1967) vive y trabaja en Bilbao. Entre sus exposiciones individuales destacan *Condensed Velázquez*, Galería Soledad Lorenzo, Madrid (2008); *Jugando con piedras*, Galería Moisés Pérez de Albéniz, Pamplona (2007) o *Kill'em all*, Fundació Tapies, Barcelona (2003). Entre sus exposiciones colectivas destacan *1,2,3... Vanguardias*, sala rekalde, Bilbao (2007); *Les Rencontres Internationales*, Jeu de Pomme, Paris (2007) o *Gure Artea 2004*, Artium, Vitoria-Gasteiz (2004). Ha participado en el proyecto itinerante *If I Can't Dance, I Don't Want To Be Part of Your* (2007, 2009) y en las Bienales de Estambul (2005), Corea (2004) y Venecia (2003). Junto a los artistas Txomin Badiola y Sergio Prego ha desarrollado el *Primer Proforma 2010* (MUSAC Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León).

■■■■■ Jon Mikel Euba (Bilbao, Spain, 1967) lives and works in Bilbao. Solo exhibitions of his work include *Condensed Velázquez*, Galería Soledad Lorenzo, Madrid (2008); *Jugando con piedras*, Galería Moisés Pérez de Albéniz, Pamplona (2007); and *Kill'em all*, Fundació Tapies, Barcelona (2003). He has participated in groups exhibitions including *1,2,3... Vanguardias*, sala rekalde, Bilbao (2007); *Les Rencontres Internationales*, Jeu de Pomme, Paris (2007); and *Gure Artea 2004*. Artium, Vitoria-Gasteiz (2004). He participated in the touring project *If I Can't Dance, I Don't Want To Be Part of Your* (2007, 2009) and in biennials in Istanbul (2005), Korea (2004) and Venice (2003). Along with artists Txomin Badiola and Sergio Prego, he developed the project *Primer Proforma 2010* (MUSAC Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León).

■■■■■ ESTHER FERRER ■■■■■

■■■■■ Esther Ferrer (Donostia-San Sebastián, 1937) vive y trabaja en París. Entre 1967 y 1996 formó parte del grupo ZAJ. Entre sus últimas exposiciones individuales destacan *Dans le cadre de l'art 3*,

Galerie Lara Vincy, París (2009); *La parte de los ángeles*, Espai Quatre, Casal Solleric, Palma de Mallorca (2009); *Cure*, Hôpital Paul Brousse - Villejuif (2009); *Al ritmo del tiempo*, Galería Angels, Barcelona (2008); *En el marco del arte*, Galería Trinta, Santiago de Compostela (2008) o *Al ritmo del tiempo*, Museo Nacional de Bellas Artes e Instituto Cervantes, Río de Janeiro (2007). Y entre sus últimas *performances* están las realizadas en CCCB, Barcelona (2010); Les Halles de Schaerbeek, Bruselas (2010); Matadero, Madrid (2010); Vancouver Art Gallery, Vancouver (2008) o Centre d'Art Scénique Contemporain, Lausana (2008). En 2008 se le otorgó el Premio Nacional de Artes Plásticas.

Esther Ferrer (Donostia-San Sebastian, Spain, 1937) lives and works in Paris. From 1967 to 1996, she formed part of the ZAJ group. Recent solo exhibitions of her work include *Dans le cadre de l'art 3*, Galerie Lara Vincy, París (2009); *La parte de los ángeles*, Espai Quatre, Casal Solleric, Palma de Mallorca (2009); *Cure*, Hôpital Paul Brousse - Villejuif (2009); *Al ritmo del tiempo*, Galería Angels, Barcelona (2008); *En el marco del arte*, Galería Trinta, Santiago de Compostela (2008); and *Al ritmo del tiempo*, Museo Nacional de Bellas Artes e Instituto Cervantes, Río de Janeiro (2007). Her most recent performances include works created at CCCB, Barcelona (2010); Les Halles de Schaerbeek, Brussels (2010); Matadero, Madrid (2010); Vancouver Art Gallery, Vancouver (2008); and Centre d'Art Scénique Contemporain, Lausana (2008). In 2008, she was awarded the Premio Nacional de Artes Plásticas.

NURIA FUSTER

Nuria Fuster (Alcoi, Alicante, 1978) vive y trabaja en Madrid. Ha realizado exposiciones individuales en Galería Marta Cervera, Madrid (2009, 2008); Hamish Morrison Galerie, Berlín (2008) y Galería Metropolitana, Barcelona (2004). Entre sus exposiciones colectivas destacan: *La vida en este lado*, Galería Espacio Líquido, Gijón (2009); *Muestra de Artes Visuales*, Centro cultural Parque de España, Rosario, Argentina (2009); *Generaciones'08*, La Casa Encendida, Madrid (2008) o *Kören Beck Tomlinson & Nuria Fuster*, Newman Popiashvili Gallery, New York (2008). Recientemente ha disfrutado de la Beca Marcelino Botín en su Convocatoria XVI.

Nuria Fuster (Alcoi, Spain, 1978) lives and works in Madrid. Solo exhibitions of her work

have been held at Galería Marta Cervera, Madrid (2009, 2008); Hamish Morrison Galerie, Berlín (2008); and Galería Metropolitana, Barcelona (2004). She has participated in group exhibitions including: *La vida en este lado*, Galería Espacio Líquido, Gijón (2009); *Muestra de Artes Visuales*, Centro cultural Parque de España, Rosario, Argentina (2009); *Generaciones'08*, La Casa Encendida, Madrid (2008); and *Kören Beck Tomlinson & Nuria Fuster*, Newman Popiashvili Gallery, New York (2008). She was recently awarded the Marcelino Botín Fellowship in its 16TH edition.

MAITE GARBAYO MAEZTU

Maite Garbayo Maeztu (Pamplona, 1980) vive y trabaja en Vitoria-Gasteiz. Es historiadora del arte, investigadora y crítica. Sus investigaciones han abordado distintas facetas del arte contemporáneo, las teorías feministas y la educación artística. Como crítica, ha escrito textos en catálogos de exposiciones, como *Kiss Kiss Bang Bang: 45 años de Arte y Feminismo* (Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2007) y monografías de artistas como *Txaro Arrázola* (Gobierno Vasco, 2010), *Juanli Carrión* (CAM, 2010) o *Nerea de Diego* (Centro Huarte de Arte Contemporáneo, 2009). Desde 2009 es colaboradora habitual de la revista *Exit Express* y desde 2010 escribe regularmente en *Mugalari* (diario Gara).

Maite Garbayo Maeztu (Pamplona, Spain, 1980) lives and works in Vitoria-Gasteiz. An art historian, researcher and critic. Her research has dealt with different facets of contemporary art, feminist theory and art education. As a critic, she has written in exhibition catalogues such as *Kiss Kiss Bang Bang: 45 years of Art and Feminism* (Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2007) and artists monographs, such as *Txaro Arrázola* (Gobierno Vasco, 2010), *Juanli Carrión* (CAM, 2010) or *Nerea de Diego* (Centro Huarte de Arte Contemporáneo, 2009). Since 2010, she has been a regular contributor to *Mugalari* (Diario Gara), and since 2009 to the magazine *Exit Express*.

DORA GARCÍA

Dora García (Valladolid, 1965) vive y trabaja en Bruselas. Ha desarrollado proyectos individuales para centros como la Kunsthalle de Berna (2010); Index - The Swedish Contemporary Art Foundation, Estocolmo (2010); CGAC, Santiago de

Compostela (2009); ProjesteSD, Barcelona (2009); Ellen de Bruijne Projects, Ámsterdam; GfZK, Leipzig (2007); SMAK, Gante (2006); MNCARS, Madrid (2005); MUSAC, León (2005), y MACBA, Barcelona (2003). Ha participado en exposiciones internacionales en Atenas (2009), Lyon (2009) y Sidney (2008), así como en el Skulptur Projekte de Münster (2007), en la Bienal de Estambul (2003) y en *Manifesta* (1998). En 2010 ha participado en la Bienal de São Paulo.

Dora García (Valladolid, Spain, 1965) lives and works in Brussels, Belgium. She has developed solo projects for venues such as the Kunsthalle Bern (2010); Index - The Swedish Contemporary Art Foundation, Stockholm (2010); CGAC, Santiago de Compostela (2009); ProjesteSD, Barcelona (2009); Ellen de Bruijne Projects, Amsterdam; GfZK, Leipzig (2007); SMAK, Ghent (2006); MNCARS, Madrid (2005); MUSAC, León (2005); and MACBA, Barcelona (2003). Exhibitions of her work have been held in Athens (2009), Lyon (2009) and Sydney (2008), and at venues such as Münster Sculpture Projects (2007), the Istanbul Biennial (2003) and *Manifesta* (1998). In 2010 she has participated in the São Paulo Biennial.

FERNANDO GARCÍA

Fernando García (Madrid, 1975) vive y trabaja en Madrid y Sant Josep de sa Talaia, Ibiza. Ha presentado las siguientes exposiciones individuales *Vakiopaine*, Aanant and Zoo Galerie, Berlín (2010) y *6 Months and 34 Years* en Galleria Harmonia, Jyväskylä, Finlandia (2009). Entre sus exposiciones colectivas destacan *Eject*, Museo Ex Teresa Arte Actual, México D.F. (2010); *Wiedergabe, Wiederholung, Widerstand. Serielles Arbeiten in der jungen spanischen Kunst*, Instituto Cervantes, Viena (2010); 28TH Ljubljana Biennial of Graphic Arts, Eslovenia (2009) o *Inéditos 2009*, La Casa Encendida, Madrid (2009). Entre sus próximos proyectos está la muestra colectiva *The Global Contemporary - The Art World After 1989*, ZKM, Karlsruhe, Alemania (2011).

Fernando García (Madrid, Spain, 1975) lives and works in Madrid and Sant Josep de sa Talaia, Ibiza. Solo exhibitions of his work include *Vakiopaine*, Aanant and Zoo Galerie, Berlin (2010), and *6 Months and 34 Years* at Galleria Harmonia, Jyväskylä, Finland (2009). He has participated in group exhibitions like *Eject*, Museo Ex Teresa Arte Actual, Mexico City

(2010); *Wiedergabe, Wiederholung, Widerstand. Serielles Arbeiten in der jungen spanischen Kunst*, Instituto Cervantes, Vienna (2010); the 28TH Ljubljana Biennial of Graphic Arts, Slovenia (2009); and *Inéditos 2009*, La Casa Encendida, Madrid (2009). His forthcoming projects include the group exhibition *The Global Contemporary - The Art World After 1989*, ZKM, Karlsruhe, Germany (2011).

RUBÉN GRILO

Rubén Grilo (Lugo, 1981) vive en Barcelona y Berlín. En 2010 ha tenido su primera exposición individual *Here, There, Backward, Forward, Mirror, Hole, Through, Against*, en Maribel López Gallery, Berlín. Entre sus exposiciones colectivas destacan: *Try Different Keywords*, Galería Estrany-De la Mota, Barcelona (2010); *89 Km. Colección CGAC, MARCO*, Vigo (2010), *Veu entre línies*, Centre d'Art la Panera, Lleida; *Zweckgemeinschaft*, Micamoca, Berlín (2009); *Old News #4*, Midway Contemporary Art, Minneapolis (2008); *Situación*, CGAC, Santiago de Compostela (2008) o *BCN Producció'08*, La Capella, Barcelona (2008). En 2010 ha ingresado en la Rijksakademie van beeldende kunsten, Ámsterdam.

Rubén Grilo (Lugo, Spain, 1981) lives in Barcelona and Berlin. In 2010, the first solo exhibition of his work, entitled *Here, There, Backward, Forward, Mirror, Hole, Through, Against*, was held at the Maribel López Gallery, Berlin. He has participated in the group exhibitions: *Try Different Keywords*, Galería Estrany-De la Mota, Barcelona (2010); *89 Km. Colección CGAC, MARCO*, Vigo (2010); *Veu entre línies*, Centre d'Art la Panera, Lleida; *Zweckgemeinschaft*, Micamoca, Berlin (2009); *Old News #4*, Midway Contemporary Art, Minneapolis (2008); *Situación*, CGAC, Santiago de Compostela (2008); and *BCN Producció'08*, La Capella, Barcelona (2008). In 2010 he has been admitted at the Rijksakademie van beeldende kunsten, Amsterdam.

LILLI HARTMANN

Lilli Hartmann (Rosenheim, Alemania, 1976) vive y trabaja en Madrid. Sus filmes se han exhibido en diversos festivales como *LLGFF*, en el BFI, Londres; *Gaze*, Dublin; *Festival Espontani*, CASM, Barcelona, y *Nocturama*, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla. Entre sus exposiciones más recientes figuran: *Inside Out Cave*,

Beaconsfield Gallery, Londres; *At the End of The World...*, Galería Moriarty, Madrid, y *What Would I Do Without You?*, Impromptu Gallery, Oslo (2006). Asimismo, ha tomado parte en muestras colectivas como *La Liberación Cómica*, Galería masART, Barcelona (2009), y *El papel del artista*, Doméstico, Madrid (2008). Es titulada (máster) por el Royal College of Art de Londres.

■■■■■ Lilli Hartmann (Rosenheim, Germany, 1976) lives and works in Madrid. Her films have been shown at various festivals: *LLGFF* at the BFI, London; *Gaze*, Dublin; *Festival Espontani*, CASM, Barcelona and *Nocturama*, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Seville. Her most recent solo exhibitions include: *Inside Out Cave*, Beaconsfield Gallery, London; *At the End of The World...*, Galería Moriarty, Madrid; and *What Would I Do Without You?*, Impromptu Gallery, Oslo (2006). She has participated in group shows including: *La Liberación Cómica*, Galería masART, Barcelona (2009) and *El papel del artista*, Doméstico, Madrid (2008). She has a master's degree from the Royal College of Art (London).

■■■■■ DANIEL JACOBY ■■■■■

■■■■■ Daniel Jacoby (Lima, Perú, 1985) vive y trabaja en Barcelona. Su trabajo se ha mostrado individualmente en el Museu de l'Empordà, Figueres (2010) y L'Aparador, Mollet (2009), entre otros. Entre sus exposiciones colectivas están la *Biennial d'Art Leandre Cristòfol*, Centre d'Art La Panera (2010); *Lo tengo, no lo tengo*, Espai Zero1, Girona (2010); *El mal de escritura*, Centre d'Estudis i Documentació del MACBA (2009); *Re/apropiaciones*, MEIAC (2009) o *Mostra d'Art Jove de Mataró*, Espai f, Barcelona (2009). Asimismo, ha sido acreedor de becas como las de Cajasol (2009) y la Fundació Guasch Coranty (2007) y ganador de premios como el de la Fundación José García Jiménez (2010) y el Premi Miquel Casablanques (2009).

■■■■■ Daniel Jacoby (Lima, Peru, 1985) lives and works in Barcelona. Solo exhibitions of his work have been held at the Museu de l'Empordà, Figueres (2010) and L'Aparador, Mollet (2009), among other venues. He has participated in group exhibitions such as: the *Biennial d'Art Leandre Cristòfol*, Centre d'Art La Panera (2010); *Lo tengo, no lo tengo*, Espai Zero1, Girona (2010); *The Malady of Writing*, Centre d'Estudis i Documentació del MACBA (2009); *Re/apropiaciones*, MEIAC (2009) and *Mostra d'Art Jove*

de Mataró, Espai f, Barcelona (2009). He has won grants from Cajasol (2009) and the Fundació Guasch Coranty (2007), and awards from the Fundación José García Jiménez (2010) and the Premi Miquel Casablanques (2009).

■■■■■ MIREN JAIJO ■■■■■

■■■■■ Miren Jaio (Bermeo, Vizcaya, 1968) vive y trabaja en Bilbao. Es crítica y profesora de Historia del Arte Contemporáneo. Ha publicado en prensa periódica especializada (*Mugalari*, *Babelia*, *Afterall*) y en catálogos y publicaciones de artistas. Asimismo, ha impartido conferencias en diferentes contextos y ha desarrollado proyectos comisariales colaborativos como *Beste Bat!*, sala rekalde Bilbao (2004), junto a Arturo 'Fito' Rodríguez, y *Periferiako7* (varias sedes, Bilbao; Arteleku, Donostia-San Sebastián, 2007) y *Talka Egin/Talking!*, Centro Cívico de San Francisco, Bilbao; Arteleku, Donostia-San Sebastián (2008), ambos junto a Oier Etxeberria.

■■■■■ Miren Jaio (Bermeo, Spain, 1968) lives and works in Bilbao. She is an art critic and teaches Contemporary Art History. She has published writings in art journals (*Mugalari*, *Babelia*, *Afterall*), and written texts for artist's catalogues and other publications. She has given lectures in different contexts and worked on collaborative curatorial projects like *Beste Bat!*, sala rekalde Bilbao (2004), in conjunction with Arturo 'Fito' Rodríguez; *Periferiako7* (several locations, Bilbao; Arteleku, Donostia-San Sebastián, 2007); and *Talka Egin/Talking!*, Centro Cívico de San Francisco, Bilbao; Arteleku, Donostia-San Sebastián (2008), both in conjunction with Oier Etxeberria.

■■■■■ JELETON ■■■■■

■■■■■ Jeleton [María Ángeles Alcántara Sánchez (Murcia, 1975) y Jesús Arpal Moya (Getxo, Vizcaya, 1972)] viven en Murcia y Getxo. Entre otras, han realizado la exposición individual *Cuento de Navidad: Nosce Te Ipsum*, Espacio Abisal, Bilbao (2008) y participado en las exposiciones colectivas *Manifesta 8*, Murcia, 2010; *Symposium El-Bahr*, Qait-Bay, Alejandría (2010); *El mal de escritura*, Centre d'Estudis i Documentació del MACBA, Barcelona (2010); *Hojeando. Cuatro décadas de libros y revistas de artista en España*, CCSP, São Paulo, Biblioteca Nacional de Perú, Lima, Biblioteca Vasconcelos, Ciudad de México, Biblioteca Luis-Ángel Arango, Bogotá, Cen-

tro Cultural de España, Montevideo y Bibliotheca Alexandrina, Alejandría (2008-2010).

■■■■■ Jeleton [María Ángeles Alcántara Sánchez (Murcia, Spain, 1975) and Jesús Arpal Moya (Getxo, Spain, 1972)] live in Murcia and Getxo. Among other things, they had a solo exhibition of their work, *Cuento de Navidad: Nosce Te Ipsum*, at Espacio Abisal, Bilbao (2008) and they have participated in the following group exhibitions: *Manifesta 8*, Murcia (2010); *Symposium El-Bahr*, Qait Bay, Alexandria (2010); *The Malady of Writing*, Centre d'Estudis i Documentació del MACBA, Barcelona (2010); *Hojeando. Cuatro décadas de libros y revistas de artista en España*, CCSP, São Paulo, Biblioteca Nacional de Perú, Lima, Biblioteca Vasconcelos, Mexico City, Biblioteca Luis-Ángel Arango, Bogotá, Centro Cultural de España, Montevideo and Bibliotheca Alexandrina, Alexandria (2008-2010).

■■■■■ FERMÍN JIMÉNEZ LANDA ■■■■■

■■■■■ Fermín Jiménez Landa (Pamplona, 1979) vive y trabaja en Valencia. Entre sus exposiciones individuales destacan *No muy a menudo, ni muy poco*, Galería Valle Ortí, (2010); *Ahora todos los chicos están llorando*, Centro Huarte (2009); *Aceleración de muebles de interior*, Sala Tai Box, Madrid (2009); *Actos oficiales*, Espai Montcada (2008) o *Todo va a peor*, CMC La Mercé, Burriana (2007). Asimismo, ha mostrado su trabajo en las colectivas *Welcome Home*, Galería Moisés Pérez de Albéniz, Pamplona (2010); *A titol propi*, Centre Civic Sant Andreu, Barcelona (2009); *Nostalgia del futuro*, Centro del Carmen, Valencia (2009); *Muestra de Arte Injuve* (2009 y 2006); *Entornos próximos*, ARTIUM, Álava (2006); *Jóvenes artistas*, Galería Luis Adelantado (2004), entre otras.

■■■■■ Fermín Jiménez Landa (Pamplona, Spain, 1979) lives and works in Valencia. His solo exhibitions include: *No muy a menudo, ni muy poco*, Galería Valle Ortí (2010); *Ahora todos los chicos están llorando*, Centro Huarte (2009); *Aceleración de muebles de interior*, Sala Tai Box, Madrid (2009); *Actos oficiales*, Espai Montcada (2008); and *Todo va a peor*, CMC La Mercé, Burriana (2007). He has also participated in group exhibitions like *Welcome Home*, Galería Moisés Pérez de Albéniz, Pamplona (2010); *A titol propi*, Centre Civic Sant Andreu, Barcelona (2009); *Nostalgia del futuro*, Centro del Carmen, Valencia (2009); *Muestra de Arte Injuve* (2009 and 2006); *Entornos*

próximos, ARTIUM, Álava (2006); *Jóvenes artistas*, Galería Luis Adelantado (2004); and others.

■■■■■ ADRIÀ JULIÀ ■■■■■

■■■■■ Adrià Julià (Barcelona, 1974) vive y trabaja en Los Ángeles. Ha expuesto individualmente en el Museo Tamayo, México D.F. (2010); Sketch, Londres (2010); Insa Art Space, Seúl (2009); LA><ART, Los Ángeles (2007); Orange County Museum of Art, Newport Beach (2006); Artists Space, Nueva York (2005); sala rekalde, Bilbao (2005), o Palau de la Virreina, Barcelona (2004). También ha formado parte de exposiciones colectivas en Generali Foundation, Viena (2007); MNCARS, Madrid (2003); Akademie der Künste, Berlín (2003), o Edith-Ruß-Haus, Oldenburg (2002), entre otras. Ha participado en la 7ª Bienal do Mercosul, Porto Alegre, Brasil (2009); 13ª Bienal de Yakarta (2009) y 9ª Bienal de Lyon (2007). Julià ha sido becado por Art Matters y por la American Center Foundation. En 2002 obtuvo el Premio Altadis.

■■■■■ Adrià Julià (Barcelona, Spain, 1974) lives and works in Los Angeles. Solo exhibitions of his work have been held by Museo Tamayo, Mexico City (2010); Sketch, London (2010); Insa Art Space, Seoul (2009); LA><ART, Los Angeles (2007); Orange County Museum of Art, Newport Beach (2006); Artists Space, New York (2005); sala rekalde, Bilbao (2005); and Palau de la Virreina, Barcelona (2004). Group shows include Generali Foundation, Vienna (2007); MNCARS, Madrid (2003); Akademie der Künste, Berlin (2003); and Edith-Ruß-Haus, Oldenburg (2002). He participated in 7TH Mercosur Biennial (2009), 13TH Jakarta Biennale (2009) and 9TH Lyon Biennale (2007). Julià is a grantee of Art Matters and American Center Foundation. In 2002, he was awarded the Altadis Prize.

■■■■■ DAI. K. S. ■■■■■

■■■■■ Dai. K. S. (Madrid, 1974) vive y trabaja en Madrid y Yokohama, Japón. Ha realizado exposiciones individuales como *Versus Landscape*, galería Olive Eye, Tokyo (2008); *Mise en Abyme*, Dohjidai Gallery of art, Kyoto y galería Ángel Romero, Madrid (2008); (*Versus Landscape*), galería Olive Eye, Tokyo (2006); *Dai K. S. (Versus Landscape)*, galería Ángel Romero, Madrid (2004); *Board, Delimitation and Prediction*, Dohjidai Gallery of art, Kyoto (2003) y *Bed*,

Discorder, Madrid, (1996). También ha participado en exposiciones colectivas como *Solo papel*, Espacio de Arte OTR Madrid (2010); *Colectiva*, galería Ángel Romero, Madrid (2008) y *Dibujando paginas*, galería Columpio, Madrid (2010).

■ Dai. K. S. (Madrid, Spain, 1974) lives and works in Madrid and Yokohama, Japan. Solo exhibitions of his work include *Versus Landscape*, Olive Eye gallery, Tokyo (2008); *Mise en Abyme*, Dohjidai Gallery of art, Kyoto and galería Ángel Romero, Madrid (2008); (*Versus Landscape*), Olive Eye gallery, Tokyo (2006); *DAI K.S. (Versus Landscape)*, galería Ángel Romero, Madrid (2004); *Board, Delimitation and Prediction*, Dohjidai Gallery of art, Kyoto (2003); and *Bed*, Discorder, Madrid, (1996). He has also participated in group exhibitions like *Solo papel*, Espacio de Arte OTR Madrid (2010); *Colectiva*, galería Ángel Romero, Madrid (2008); and *Dibujando paginas*, galería Columpio, Madrid (2010).

■ WILLY KAUTZ ■

■ Willy Kautz (Sao Paulo, Brasil, 1975) vive y trabaja en México D. F. Actualmente es Coordinador Artístico de Casa Vecina Espacio-Cultural, México D.F. Fue comisario asociado del Museo Tamayo Arte Contemporáneo (2001-2004), en la misma ciudad, donde realizó diversas exposiciones entre las que destacan: *Mira Schendel. Continuum amorfo* (2004); *Gordon Matta-Clark. Proyectos arquitectónicos* (2003) y *Cuasi-Corpus. Arte concreto y neoconcreto de Brasil* (2002). Entre 2004 y 2009 trabajó como comisario y crítico de arte independiente. Es co-fundador del proyecto *111 (un artista, una obra, una noche)*, una plataforma informal de presentación de proyectos artísticos y discusión (México D.F., 2005).

■ Willy Kautz (Sao Paulo, Brasil, 1975) lives and works in Mexico City. He is currently the Artistic Coordinator of the Casa Vecina Espacio-Cultural, Mexico City. He was an associate curator at the Museo Tamayo Arte Contemporáneo (2001-2004), also in Mexico City, where he organized the following exhibitions (among others): *Mira Schendel. Continuum amorfo* (2004); *Gordon Matta-Clark. Proyectos arquitectónicos* (2003) and *Cuasi-Corpus. Arte concreto y neoconcreto de Brasil* (2002). From 2004 to 2009, he worked as a freelance curator and art critic. He is the co-founder of proyecto *111 (an artist, a work, a night)*, an informal platform for the presentation of artistic projects and debate (Mexico City, 2005).

■ TAMARA KUSELMAN ■

■ Tamara Kuselman (Buenos Aires, Argentina, 1980) vive y trabaja en Barcelona. Ha realizado las siguientes exposiciones individuales: *Encontrarse con otro*, Nau Estruch, Sabadell (2010) o *Happy Family*, Galería Crimson, Buenos Aires y Nau Estruch, Sabadell (2008). Asimismo, ha participado en exposiciones colectivas como *Ref. 08001* NoguerasBlanchard, Barcelona (2010); *Narraciones extraordinarias*, Loop Festival, Barcelona (2010); *Jugarse la vida: doce propuestas para el teatro*, Nau Estruch, Sabadell (2010); *Fax*, C. C. Sant Andreu, Barcelona, (2010) o *Entes*, Lluís Vives 4, 1-1, Barcelona (2009). En 2010 ha sido galardonada con una beca en residencia en SMART Project Space, Ámsterdam y el Primer Premio del Certamen de Artes Plásticas Injuve.

■ Tamara Kuselman (Buenos Aires, Argentina, 1980) lives and works in Barcelona. The following solo exhibitions of her work have been held: *Encontrarse con otro*, Nau Estruch, Sabadell (2010); *Happy Family*, Galería Crimson, Buenos Aires and Nau Estruch, Sabadell (2008). She has participated in group exhibitions like *Ref. 08001* NoguerasBlanchard, Barcelona (2010); *Narraciones extraordinarias*, Loop Festival, Barcelona (2010); *Jugarse la vida: doce propuestas para el teatro*, Nau Estruch, Sabadell (2010); *Fax*, C. C. Sant Andreu, Barcelona, (2010) and *Entes*, Lluís Vives 4, 1-1, Barcelona (2009). In 2010, she has been awarded a residency at SMART Project Space, Amsterdam and first prize at the Certamen de Artes Plásticas Injuve.

■ DANIEL LLARÍA ■

■ Daniel Llaría (Logroño, 1985) vive y trabaja en Bilbao y Madrid. Desde el 2007 comparte el proyecto sonoro-performativo *Anorexia Mental* con Itziar Markiegi, con la que acaba de publicar un disco. Realizó su primera exposición individual en el Centro Cultural Monthermoso, Vitoria-Gasteiz (2009) y ha mostrado su trabajo colectivamente en las iniciativas *Absolute Beginners*, Sala Amarika, Vitoria-Gasteiz (2009) e *Infortunio 1 & Infortunio 2*, del espacio online: www.infortunio-uno.blogspot.com. En 2009, recibió un *accésit* en los premios Injuve 2009.

■ Daniel Llaría (Logroño, Spain, 1985) lives and works in Bilbao and Madrid. Since 2007, he has worked on a joint sound-performance project entitled *Anorexia Mental* with Itziar Markiegi, with

whom he recently released an album. His first solo exhibition was held at the Centro Cultural Monthermoso, Vitoria-Gasteiz (2009). He has presented his work at group exhibitions like *Absolute Beginners*, Sala Amarika, Vitoria-Gasteiz (2009) and *Infortunio 1 & Infortunio 2* of the online space: www.infortunio-uno.blogspot.com. In 2009, he received an *accésit* at the Injuve prizes 2009.

■ MARTI MANEN ■

■ Marti Manen (Barcelona, 1976) vive y trabaja en Estocolmo. Es comisario y crítico de arte. Entre 1997 y 2001 desarrolló en Barcelona el proyecto *Salahab*, donde comisarió exposiciones en su propia habitación. Más recientemente, ha comisariado exposiciones en instituciones como *Espai Zero1*, Olot (2009); Instituto Cervantes París-Estocolmo (2008); Konsthall C, Estocolmo (2007); La Panera, Lleida, (2007); Aara, Bangkok (2005); sala rekalde, Bilbao (2005); Sala Montcada - Fundación "la Caixa", Barcelona (2004-2005) o el Museo de Historia Natural de México D.F. (2003). Escribe regularmente para *Exit Express* y *A*Desk* (www.a-desk.org), plataforma para el pensamiento y la crítica de arte de la que es co-director.

■ Marti Manen (Barcelona, Spain, 1976) lives and works in Stockholm. A curator and art critic. From 1997 to 2001, he runned the project *Salahab* (Barcelona), where he curated exhibitions in his own living space (*Salahab*, Barcelona 1997-2001). More recently, he has curated exhibitions at institutions like *Espai Zero1*, Olot (2009); Instituto Cervantes Paris-Stockholm (2008); Konsthall C, Stockholm (2007); La Panera, Lleida, (2007); Aara, Bangkok (2005); sala rekalde, Bilbao (2005); Sala Montcada - Fundación "la Caixa", Barcelona (2004-2005) and the Museo de Historia Natural in Mexico City (2003). He is a regular contributor to *Exit Express* and *A*Desk* (www.a-desk.org), a platform for thought and art criticism of which he is co-director.

■ ERLEA MANEROS ZABALA ■

■ Erlea Maneros Zabala. (Bilbao, 1977) vive y trabaja en Los Angeles. Ha mostrado su trabajo individualmente en la Galería Carreras Mugica, Bilbao (2009); Redling Fine Art, Los Ángeles (2008); Seamen's Art Club Hamburgo (2008) y Gabinete Abstracto, sala rekalde, Bilbao (2007). Entre sus ex-

posiciones colectivas destacan: *Manifesta 8*, Murcia (2010); *Immaterial*, Ballroom Marfa, Marfa, Texas (2010); *Picture Industry (Goodbye to All That)*, Regen Projects, Los Angeles (2010); *After The Final Simplification Of Ruins*, Centro Cultural Montehermoso, Vitoria-Gasteiz (2009); y *The Backroom*, Kadist Art Foundation, París (2007).

■ Erlea Maneros Zabala (Bilbao, Spain, 1977) lives and works in Los Angeles. Solo exhibitions of her work have been held at Galería Carreras Mugica, Bilbao (2009); Redling Fine Art, Los Angeles (2008); Seamen's Art Club Hamburg (2008) and Gabinete Abstracto, sala rekalde, Bilbao (2007). She has presented her work in group exhibitions including: *Manifesta 8*, Murcia (2010); *Immaterial*, Ballroom Marfa, Marfa, Texas (2010); *Picture Industry (Goodbye to All That)*, Regen Projects, Los Angeles (2010); *After The Final Simplification Of Ruins*, Centro Cultural Montehermoso, Vitoria-Gasteiz (2009); and *The Backroom*, Kadist Art Foundation, Paris (2007).

■ PABLO MARTE ■

■ Pablo Marte (Cádiz, 1975) vive y trabaja en Berlín. En 2007 recibió la beca de residencia Hangar-Fonca Cenart. Desde entonces ha mostrado su trabajo en espacios e iniciativas como *Lobeart*, Berlín (2010); *Galerie Subsuelo*, Berlín (2010); *Fenster-Front Festival*, Berlín (2010); *International Youth Pannel*, Bruselas (2009); la exposición *Lowcost*, en colaboración con la artista María Ruido, FAD, Barcelona (2009); el evento *Nit CASM - Hangar Obert 24H*, CASM, Barcelona (2008); *Bilbao Arte*, Bilbao (2008) o *La Fabrica del Vapore*, Milán (2007). En 2010 participa en el ciclo *La gran sacudida* del EspaiDos - Sala Muncunill, Terrassa.

■ Pablo Marte (Cádiz, Spain, 1975) lives and works in Berlin. In 2007, he was awarded a grant to participate in the Hangar-Fonca Cenart residency. Since then, he has exhibited his work in venues like *Lobeart*, Berlin (2010); *Galerie Subsuelo*, Berlin (2010); *Fenster-Front Festival*, Berlin (2010), and *International Youth Pannel*, Brussels (2009). He participated in the exhibition *Lowcost* in conjunction with the artist María Ruido, FAD, Barcelona (2009); the event *Nit CASM - Hangar Obert 24H*, CASM, Barcelona (2008); *Bilbao Arte*, Bilbao (2008); and *La Fabrica del Vapore*, Milan (2007). In 2010, he is participating in *La gran sacudida* at the EspaiDos - Sala Muncunill, Terrassa.

Mariano Mayer (Buenos Aires, Argentina, 1971) vive y trabaja en Madrid. Es poeta y crítico de arte. Publica mensualmente en la revista *Neos* y ha escrito textos para instituciones como Liquidación Total (Madrid), MUSAC (León), DA2 (Salamanca) o Malba (Buenos Aires). Ha publicado, entre otros, los libros: *Justus* (Diputación de León e Instituto Leonés de Cultura, 2009); *We are ugly but we have the music*, junto a Iván Mezcuca (Madrid, 2005); *Fanta* (Corregidor, Buenos Aires, 2002); *Alguacil* (Bajo la luna, Buenos Aires, 1998) y *Biografía de la piel*, junto a Paula Croci (Perfil libros, Buenos Aires, 1998). Junto a Cecilia Szalkowicz y Gastón Pérsico es editor del proyecto de publicación *SCRIPT*.

Mariano Mayer (Buenos Aires, Argentina, 1971) lives and works in Madrid. A poet and art critic. He is a regular contributor to the magazine *Neos* and he has written texts for institutions like Liquidación Total (Madrid), MUSAC (Leon), DA2 (Salamanca) and Malba (Buenos Aires). He has published the following books (among others): *Justus* (Diputación de León e Instituto Leonés de Cultura, 2009); *We are ugly but we have the music*, with Iván Mezcuca (Madrid, 2005); *Fanta* (Corregidor, Buenos Aires, 2002); *Alguacil* (Bajo la luna, Buenos Aires, 1998); and *Biografía de la piel*, with Paula Croci (Perfil libros, Buenos Aires, 1998). Along with Cecilia Szalkowicz and Gastón Pérsico, he is the co-editor of *SCRIPT*, a publication project.

Fran Meana (Avilés, Asturias, 1982) vive y trabaja en Barcelona. Ha realizado las exposiciones individuales *Un paseo por el Parc de Vallparadis a bordo de una locomotora de 5 pulgadas y otros sucesos*, dentro del ciclo *Kairos, momentos de claridad*, EspaiDos - Sala Muncunill, Terrassa (2009); *Apuntes para una monumentalidad doméstica*, NoguerasBlanchard, Barcelona (2008) y *Pintar el trueno*, Sala Alterarte, Diputación de Orense, Orense (2008). Entre sus exposiciones colectivas recientes destacan *89 Km. Colección CGAC*, MARCO, Vigo (2010); *Everything is out there*, La Casa Encendida en Madrid; *Educando el Saber*, Laboratorio 987 - MUSAC, León (2010) y *Narraciones extraordinarias*, Loop Festival, Barcelona (2010).

Fran Meana (Avilés, Spain, 1982) lives and works in Barcelona. Solo exhibitions of his work

include: *Un paseo por el Parc de Vallparadis a bordo de una locomotora de 5 pulgadas y otros sucesos*, as part of *Kairos, momentos de claridad*, EspaiDos - Sala Muncunill, Terrassa (2009); *Apuntes para una monumentalidad doméstica*, NoguerasBlanchard, Barcelona (2008), and *Pintar el trueno*, Sala Alterarte, Diputación de Orense, Orense (2008). He has participated in recent group exhibitions including *89 Km. Colección CGAC*, MARCO, Vigo (2010); *Everything is out there*, La Casa Encendida in Madrid; *Educando el Saber*, Laboratorio 987 - MUSAC, Leon (2010) and *Narraciones extraordinarias*, Loop Festival, Barcelona (2010).

Asier Mendizabal. (Ordizia, Gipuzcoa, 1973) vive y trabaja en Bilbao. Ha expuesto individualmente en Culturgest, Lisboa (2010); MACBA, Barcelona (2008); Galería Carreras Múgica, Bilbao (2008); PojecteSD, Barcelona (2009), Artis, Den Bosch (2008) o Galería T4, Barcelona (2003). Asimismo, ha mostrado su trabajo colectivamente en *Handlung. On Producing Possibilities*, Bienal de Bucarest (2010); *Flüchtige zeiten*, Westfälischer Kunstverein, Münster (2009); *Insiders*, CAPC, Burdeos (2009); *Chacun à son Gout*, Museo Guggenheim, Bilbao (2007); *Manifesta 5*, Donostia-San Sebastián (2004); *Després de la notícia*, CCCB, Barcelona (2003) o la Bienal de Taipei (2002).

Asier Mendizabal (Ordizia, Spain, 1973) lives and works in Bilbao. Solo exhibitions of his work have been held at Culturgest, Lisbon (2010); MACBA, Barcelona (2008); Galería Carreras Múgica, Bilbao (2008); PojecteSD, Barcelona (2009); Artis, Den Bosch (2008); and Galería T4, Barcelona (2003). He has participated in group exhibition like *Handlung. On Producing Possibilities*, Bucharest Biennial (2010); *Flüchtige zeiten*, Westfälischer Kunstverein, Münster (2009); *Insiders*, CAPC, Burdeos (2009); *Chacun à son Gout*, Guggenheim Museum, Bilbao (2007); *Manifesta 5*, Donostia-San Sebastián (2004); *Després de la notícia*, CCCB, Barcelona (2003); and the Taipei Biennial (2002).

Jordi Mitjà (Figueres, Girona, 1970) vive y trabaja en Lladó, Girona. Entre sus exposiciones últimas se cuentan *Cálculo diferencial* en el Museo de Arte Moderno, México D.F. (2010); *Canòdrom*

00:00:00, Centre d'Art Contemporani, Barcelona (2010); *4ª Parete?*, Palazzo della Frumentaria, Sassari (2009); *Suite per un epicentre desplaçat*, L'Aparador, Museu Abelló, Mollet del Vallès (2009); *Provenances*, Umberto di Marino, Nápoles (2009), y *From excess*, Bòlit, Girona (2008-2009). Ha participado, entre otras muestras colectivas recientes, en *Hacia/Desde México D.F.*, Instituto Cervantes, Estocolmo y París (2008-2009); *Processos oberts*, Sala Muncunill, Terrassa (2007), e *Información contra información*, CGAC, Santiago de Compostela (2007).

Jordi Mitjà (Figueres, Spain, 1970) lives and works in Lladó. His recent exhibitions include *Cálculo diferencial* at Museo de Arte Moderno, Mexico City (2010); *Canòdrom 00:00:00* at Centre d'Art Contemporani, Barcelona (2010); *4ª Parete?* at Palazzo della Frumentaria, Sassari (2009); *Suite per un epicentre desplaçat* at L'Aparador, Museu Abelló, Mollet del Vallès (2009); *Provenances* at Umberto di Marino, Naples (2009); and *From excess* at Bòlit, Girona (2008-2009). His recent groups shows include: *Hacia/Desde México D.F.*, Instituto Cervantes, Stockholm and Paris (2008-2009); *Processos oberts*, Sala Muncunill, Terrassa (2007) and *Información contra información*, CGAC, Santiago de Compostela (2007).

Momu & No Es [Lucía Moreno (Basilea, Suiza, 1982) y Eva Noguera (Torelló, Barcelona, 1979)] viven y trabajan en Madrid. Han presentado su trabajo de manera individual en Espai Montcada (2008); Loop Fair'08 (2008) y CASM (2006). Entre sus exposiciones colectivas destacan *XXI Edición Circuitos 2010*, Sala de Arte Joven Comunidad de Madrid (2010); *Open Studio 2010*, TWS Aoyama, Tokyo (2010) o *Is this Spain?*, The Crypt Gallery, Londres (2009). Asimismo, han participado de los programas de residencias Tokio Wonder Site (2010) y Hangar (2006-2008) y han recibido ayudas a la producción de instituciones como ICUB, Instituto de la Juventud, Generalitat de Catalunya o Fundació Guasch Coranty.

Momu & No Es [Lucía Moreno (Basel, Switzerland, 1982) and Eva Noguera (Torello, Spain, 1979)] live and work in Madrid. Solo exhibitions of their work have been held at Espai Montcada (2008); Loop Fair'08 (2008) and CASM (2006). They have presented their work in group exhibitions including *XXI Edición Circuitos 2010*, Sala de Arte Joven Co-

munidad de Madrid (2010); *Open Studio 2010*, TWS Aoyama, Tokyo (2010) and *Is this Spain?*, The Crypt Gallery, London (2009). They have also participated in the residency programs Tokio Wonder Site (2010) and Hangar (2006-2008). Their productions have been financed by institutions like ICUB, Instituto de la Juventud, Generalitat de Catalunya and Fundació Guasch Coranty.

Julia Montilla. (Barcelona, 1970) vive y trabaja en Barcelona. Ha realizado exposiciones individuales en Maribel López Gallery, Berlín (2009); C. C. del Matadero, Huesca (2009); Centro de Fotografía de Salamanca (2008); Galería Toni Tàpies, Barcelona (2008, 2003 y 1998) o Galería Trama, Madrid (2006). Asimismo, ha participado en muestras colectivas como *25 obres, 17 artistes, 4 relats*, Centre d'Art La Panera, Lleida (2009); *Efecte cinema*, Centre Cívic Can Felipa, Barcelona (2009); *I love you*, Centro Torrente Ballester, El Ferrol (2008); *Birdspace: A post-audubon artist aviary*, Contemporary Art Center, New Orleans (2004) o *Breaking Away*, PS1 New York (2003). Recientemente, ha editado y publicado el libro *Ezkiozaleak* (2009).

Julia Montilla (Barcelona, Spain, 1970) lives and works in Barcelona. Solo exhibitions of her work have been held at Maribel López Gallery, Berlin (2009); C. C. del Matadero, Huesca (2009); Centro de Fotografía de Salamanca (2008); Galería Toni Tàpies, Barcelona (2008, 2003 and 1998); and Galería Trama, Madrid (2006). She has participated in group exhibitions like *25 obres, 17 artistes, 4 relats*, Centre d'Art La Panera, Lleida (2009); *Efecte cinema*, Centre Cívic Can Felipa, Barcelona (2009); *I love you*, Centro Torrente Ballester, El Ferrol (2008); *Birdspace: A post-audubon artist aviary*, Contemporary Art Center, New Orleans (2004); and *Breaking Away*, PS1 New York (2003). She has recently edited and published the book *Ezkiozaleak* (2009).

Manuela Moscoso (Bogotá, Colombia, 1978) vive y trabaja entre Nueva York y Madrid. Es curadora independiente. Desde 2005 ha realizado proyectos curatoriales que involucran la comisión de nuevas obras en lugares específicos, trabajando con artistas como: Jorge Satorre, Bestué/Vives o Carlos

Rodríguez-Méndez. En 2008 dirigió en colaboración con el S.M.A.K. (Gante, Bélgica) *Harder, Better, Slower, Stronger!*, la primera residencia internacional y simposio curatorial celebrada en Madrid. Junto a Patricia Esquivias es co-fundadora y directora de *los29enchufes*, un proyecto curatorial a modo de *artist-run-space* iniciado en 2001 en Madrid, donde han comisariado más de 30 exposiciones. Desde 2008 dirige junto a Ramón Mateos *JULIO* (www.thisisjulio.com), una plataforma audiovisual online centrada en el arte contemporáneo, de la que son fundadores. Junto a Aimar Arriola, ha co-comisariado *Antes que todo*.

Manuela Moscoso (Bogotá, Colombia, 1978) lives and works in New York and Madrid. A freelance curator. Since 2005, she has worked on curatorial projects that involve commissioning new site-specific works by artists like Jorge Satorre, Bestué/Vives and Carlos Rodríguez-Méndez. In 2008, she co-directed together with S.M.A.K. (Ghent, Belgium) *Harder, Better, Slower, Stronger!*, the first international residency and symposium held in Madrid. She and Patricia Esquivias are the co-founders and directors of *los29enchufes*, a curatorial project and artist-run space that began in 2001 in Madrid; that project has entailed curating over 30 exhibitions. In 2008, she and Ramón Mateos founded *JULIO* (www.thisisjulio.com), an online audiovisual platform focused on contemporary art; they are also its founders. Along with Aimar Arriola, she is a co-curator of *Antes que todo*.

ITZIAR OKARIZ

Itziar Okariz (Donostia-San Sebastián, 1965) vive y trabaja en Nueva York. Entre sus últimos proyectos individuales se encuentran: *How d'ye do?*, certamen Ellas Crean, ARCO, Madrid (2010), su muestra en la galería Carreras Mugica, Bilbao, (2009); *Ghost Box*, sala rekalde, Bilbao (2008); *Curating the campus: To Pee in Public and Private Spaces*, The Singel, Amberes (2007); *Talent*, Vita Kuben, Umea, Suecia (2007); *Climbing Buildings*, IfI Can't Dance..., Utrecht, Holanda (2007); *Irrintzi - Repetición*, III Encuentros de Arte y Genero, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla (2007). También ha participado en las exposiciones colectivas *Be marginal be a hero*, Thrust Projects Gallery, New York (2008) o *Chacun à son Gôut*, Museo Guggenheim, Bilbao (2007), entre otras.

Itziar Okariz (Donostia-San Sebastián, Spain, 1965) lives and works in New York. Her most recent solo projects include: *How d'ye do?*, Ellas Crean,

ARCO, Madrid (2010), an exhibition at the galería Carreras Mugica, Bilbao, (2009); *Ghost Box*, sala rekalde, Bilbao (2008); *Curating the campus: To Pee in Public and Private Spaces*, The Singel, Antwerp (2007); *Talent*, Vita Kuben, Umea, Sweden (2007); *Climbing Buildings*, IfI Can't Dance..., Utrecht, The Netherlands (2007), and *Irrintzi - Repetición*, III Encuentros de Arte y Genero, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Seville (2007). She has also participated in group exhibitions including *Be marginal be a hero*, Thrust Projects Gallery, New York (2008); *Chacun à son Gôut*, Guggenheim Museum, Bilbao (2007), and others.

ANTONIO ORTEGA

Antonio Ortega (Sant Celoni, Barcelona, 1968) vive y trabaja en Barcelona. Entre sus exposiciones individuales destacan *Werbung und Demagogie*, Galerie Elisabeth & Klaus Thoman, Innsbruck (2008); *Populismo y popularidad*, Museu de l'Empordà, Figueres (2005); *Fe y entusiasmo*, Espai 13-Fundació Joan Miró, Barcelona (2004); *Mucho tiempo*, Galería T4, Barcelona (2004) o *Antonio Ortega & The Contestants*, The Showroom, Londres (2002). Ha participado en exposiciones colectivas como *Avecindamientos Discretos*, EACC, Castelló (2010); *Intensidades*, Instituto Cervantes, Estocolmo (2009) o *Hamsterwheel*, Arsenal, 52 Biennale di Venezia, Venezia (2007). En 2010 fue artífice del proyecto *Fax* junto a la también artista Alex Reynolds, en el marco del Premi d'Art Miquel Casablanques, y ha presentado su última pieza teatral *The Best Ten Tips Ever. In Alphabetical Order* en varias sedes.

Antonio Ortega (Sant Celoni, Spain, 1968) lives and works in Barcelona. Solo exhibitions of his work include *Werbung und Demagogie*, Galerie Elisabeth & Klaus Thoman, Innsbruck (2008); *Populismo y popularidad*, Museu de l'Empordà, Figueres (2005); *Fe y entusiasmo*, Espai 13-Fundació Joan Miró, Barcelona (2004); *Mucho tiempo*, Galería T4, Barcelona (2004); and *Antonio Ortega & The Contestants*, The Showroom, London (2002). He has participated in group exhibitions like *Avecindamientos Discretos*, EACC, Castello (2010); *Intensidades*, Instituto Cervantes, Stockholm (2009) and *Hamsterwheel*, Arsenal, 52ND Venice Biennial, Venice (2007). In 2010, along with fellow artist Alex Reynolds, he designed the project *Fax* as part of the Premi d'Art Miquel Casablanques. His most recent theater piece, *The Best Ten Tips Ever. In Alphabetical Order*, has premiered in various locations.

TANIA PARDO

Tania Pardo (Madrid, 1976) vive y trabaja en Santander. Entre 2005 y enero del 2010, ha sido comisaria y responsable de programación del espacio Laboratorio 987 del MUSAC, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, donde ha comisariado exposiciones como *Fin* de Marina Núñez (2009); *24 horas 10 minutos* de Salvador Cidrás (2008-2009) o *Abajo la Inteligencia* de Fernando Sánchez Castillo (2007). Ha publicado en numerosos catálogos y medios como *Exit Express*, *Exit Books*, *Lápiz*, *Cimal*, *Arco-noticias*, *Matador* o *¿Qué hago yo aquí?*. Actualmente es Directora de Proyectos de la Fundación Santander 2016.

Tania Pardo (Madrid, Spain, 1976) lives and works in Santander. From 2005 to January of 2010, she was the curator and program director of MUSAC's Laboratorio 987 space, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León. In that context, she curated exhibitions like *Fin* by Marina Núñez (2009); *24 horas 10 minutos* by Salvador Cidrás (2008-2009); and *Abajo la Inteligencia* by Fernando Sánchez Castillo (2007). She has published writings in numerous catalogues and other media, such as *Exit Express*, *Exit Books*, *Lápiz*, *Cimal*, *Arco-noticias*, *Matador* and *¿Qué hago yo aquí?*. She is currently the Program Director of the Fundación Santander 2016.

JUAN PÉREZ AGIRREGOIKOA

Juan Pérez Agirregoikoa (Donostia-San Sebastián, 1963) vive y trabaja en París. Entre sus exposiciones individuales destacan: *Inner Beauty*, Clages Gallery Koln (2010); *Project room Arco 2010*, Madrid; *This aggression will not stand...this will not stand!*, Carreras Mugica, Bilbao (2008) o *Lonely at the top Klankeffecten*, Muhka, Antwerp, (2008). Asimismo, ha participado en exposiciones colectivas como *La osadía del bufón. Pequeñas historias de Arte y política*, Centro Torrente Ballester, Ferrol (2010); *One shot*, B.P.S. 22, Charleroi (2010); *Monkee see, monkee do*, Centro Cultural Montehermoso, Vitoria-Gasteiz (2010); *Santhal family, position around an indian sculpture*, MUKHA, Antwerpen (2008); *Bienale de Lyon* (2007) o *Chacun à son Gôut*, Museo Guggenheim, Bilbao (2007). Ha editado varias monografías y libros de artista.

Juan Pérez Agirregoikoa (Donostia-San Sebastián, Spain, 1963) lives and works in Paris. Solo exhibitions of his work include: *Inner Beauty*, Clages Gallery Koln (2010); *Project room Arco 2010*, Ma-

drid; *This aggression will not stand...this will not stand!*, Carreras Mugica, Bilbao (2008); and *Lonely at the top Klankeffecten*, Muhka, Antwerp, (2008). He has participated in group exhibitions like *La osadía del bufón. Pequeñas historias de Arte y política*, Centro Torrente Ballester, Ferrol (2010); *One shot*, B.P.S. 22, Charleroi (2010); *Monkee see, monkee do*, Centro Cultural Montehermoso, Vitoria-Gasteiz (2010); *Santhal family, position around an indian sculpture*, MUKHA, Antwerp (2008); *The Lyon Biennial* (2007) and *Chacun à son Gôut*, Guggenheim Museum, Bilbao (2007). He has published several monographs and artist's books.

KIKO PÉREZ

Kiko Pérez (Vigo, 1982) vive y trabaja en Bilbao. En 2009 disfrutó de una beca en residencia en el Rogalands Kunstsenter de Stavanger, Noruega. Ha participado en la siguientes exposiciones colectivas *Iñaki Imaz y Kiko Pérez*, Carreras Múgica (2010); *Pintura? cuatro respuestas*, Galería Ad Hoc, Vigo (2010); *On the razor's edge*, Galería Heinrich Ehrhardt, Madrid (2009) o *Elena Aitzkoa, Lorea Alfaro, Javi Soto, June Crespo, Kiko Pérez, Nadia Barkate*, Galería Carreras Mugica, Bilbao (2007). Recientemente ha realizado dos intervenciones en el espacio público en el marco de *Utrópicos*, XXXI Bial de Pontevedra (2010).

Kiko Pérez (Vigo, Spain, 1982) lives and works in Bilbao. In 2009, he was awarded a residency at the Rogalands Kunstsenter de Stavanger, Norway. He has participated in the following group exhibitions: *Iñaki Imaz y Kiko Pérez*, Carreras Múgica (2010); *Pintura? cuatro respuestas*, Galería Ad Hoc, Vigo (2010); *On the razor's edge*, Galería Heinrich Ehrhardt, Madrid (2009); and *Elena Aitzkoa, Lorea Alfaro, Javi Soto, June Crespo, Kiko Pérez, Nadia Barkate*, Galería Carreras Múgica, Bilbao (2007). He recently did two interventions in public space in the context of the *Utrópicos*, XXXI Pontevedra Biennial (2010).

GABRIEL PERICÀS

Gabriel Pericàs (Palma de Mallorca, 1988) vive y trabaja en Barcelona. Sus exposiciones individuales incluyen *Constantly moving whilst standing still*, Sis galería, Sabadell (2009) y *Sobre la urgencia de decidir y la dificultad de concretar*, l'Estruch, Sabadell (2009). De entre sus exposiciones colectivas destacan *La noia que somiava un llumi i un bidó de gasolina*, Sala d'Art Jove, Barcelona (2010); *47È*

Certamen Internacional d'Arts Plàstiques de Pollença, Museu de Pollença, Mallorca (2010); *Ref. 08001*, Galeria NoguerasBlanchard, Barcelona (2010); *Final Show*, Middlesex Studio 1, Londres (2010); *Fax*, C. C. Sant Andreu (2010); *Shortime*, Halfhouse, Barcelona (2009) o *BAC! 08*, CCCB, Barcelona (2008). Actualmente prepara una exposición individual para la Fundación Caja Madrid, Barcelona (2010).

■ Gabriel Pericàs (Palma de Mallorca, Spain, 1988) lives and works in Barcelona. His solo exhibitions include *Constantly moving whilst standing still*, Sis galería, Sabadell (2009) and *Sobre la urgencia de decidir y la dificultad de concretar*, l'Estruch, Sabadell (2009). He has participated in group exhibitions like *La noia que somiava un llumí i un bidó de gasolina*, Sala d'Art Jove, Barcelona (2010); *47è Certamen Internacional d'Arts Plàstiques de Pollença*, Museu de Pollença, Mallorca (2010); *Ref. 08001*, Galeria NoguerasBlanchard, Barcelona (2010); *Final Show*, Middlesex Studio 1, London (2010); *Fax*, C. C. Sant Andreu (2010); *Shortime*, Halfhouse, Barcelona (2009); and *BAC! 08*, CCCB, Barcelona (2008). He is currently working on a solo exhibition for the Fundación Caja Madrid, Barcelona (2010).

■ PALOMA POLO ■

■ Paloma Polo (Madrid, 1983) vive y trabaja en Ámsterdam. Su trabajo ha sido presentado de manera individual en el Centro Cultural Montehermoso, Vitoria-Gasteiz (2010) y en la fundación de arte y espacio público SKOR, Ámsterdam (2008). Asimismo, ha participado en exposiciones colectivas como *Ins Blickfeld gerückt*, French Institute, Berlín (2010), ARCO, galería Maisterravalbuena, Madrid (2010) o *XX Edición Circuitos 2009*, Centro de Arte Joven de la Comunidad de Madrid (2009). Entre 2007 y 2009 participó en la residencia artística De Ateliers, Ámsterdam y en 2009 recibió el Primer premio en el Certamen de Artes Plásticas Injuve. Actualmente prepara un proyecto individual para el Museo Nacional Reina Sofía y la galería Maisterravalbuena.

■ Paloma Polo (Madrid, Spain, 1983) lives and works in Amsterdam. Solo exhibitions of her work have been held at the Centro Cultural Montehermoso, Vitoria-Gasteiz (2010) and the SKOR, a foundation for art and public space, Amsterdam (2008). She has participated in group exhibitions like *Ins Blickfeld gerückt*, French Institute, Berlin (2010), ARCO, galería Maisterravalbuena, Madrid (2010);

and *XX Edición Circuitos 2009*, Centro de Arte Joven de la Comunidad de Madrid (2009). From 2007 to 2009, she participated in the artist's residency De Ateliers, Amsterdam, and in 2009 she received the first prize at the Artes Plásticas Injuve competition. She is currently working on a project for the Museo Nacional Reina Sofía and the galería Maisterravalbuena.

■ SERGIO PREGO ■

■ Sergio Prego (Donostia-San Sebastián, 1969) vive y trabaja en Nueva York. Ha realizado exposiciones individuales como *Sergio Prego*, Galería Soledad Lorenzo, Madrid (2009); *Pan head*, Galería Buchmann, Colonia (2007); *Sergio Prego*, Lehmann Maupin, Nueva York, 2007 o *En una era de belleza asequible, la fealdad tenía algo de heráldico*, Galería Soledad Lorenzo, Madrid (2006). Asimismo, ha participado en exposiciones colectivas como *El medio es el museo*, MARCO, Vigo (2008); *MicroNarratives*, Musée d'Art Moderne, Saint-Etienne (2008) o *La visión impura*, MNCARS, Madrid (2006) y en las bienales de Osaka (2009), Singapur (2008), Sevilla (2008) y Venecia (2004). Junto con los artistas Txomin Badiola y Jon Mikel Euba, recientemente ha desarrollado el *Primer Proforma 2010* (MUSAC Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León).

■ Sergio Prego (Donostia-San Sebastián, Spain, 1969) lives and works in New York. Solo exhibitions of his work include *Sergio Prego*, Galería Soledad Lorenzo, Madrid (2009); *Pan head*, Buchmann gallery, Cologne (2007); *Sergio Prego*, Lehmann Maupin, New York, 2007 and *En una era de belleza asequible, la fealdad tenía algo de heráldico*, Galería Soledad Lorenzo, Madrid (2006). He has also participated in group exhibitions like *El medio es el museo*, MARCO, Vigo (2008); *MicroNarratives*, Musée d'Art Moderne, Saint-Etienne (2008); and *La visión impura*, MNCARS, Madrid (2006). He has participated in the following biennials: Osaka (2009), Singapore (2008), Seville (2008) and Venice (2004). Along with artists Txomin Badiola and Jon Mikel Euba, he recently developed the project *Primer Proforma 2010* (MUSAC Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León).

■ WILFREDO PRIETO ■

■ Wilfredo Prieto (Sancti-Spiritus, Cuba, 1978) vive y trabaja en Barcelona y La Habana. Entre

sus exposiciones individuales más recientes destacan: *Lissons present 4*, Lisson Gallery, Londres (2009); *Objects of Value*, Miami Art Museum, Miami (2008); *States of Exchange: Artists from Cuba*, Inivia, Londres (2008); *Angulo muerto* en Kadist Art Foundation, París (2006). Asimismo, ha participado en la Bienal de Thessaloniki, Grecia (2009), la X Bienal de la Habana (2009), la 52 Bienal de Venecia, pabellón italo-latinoamericano (2007), y ha obtenido premios como The Cartier Foundation Award (2008). En 2012 tiene prevista una exposición retrospectiva en el MOCAT, Museum of Contemporary Art Detroit, Detroit.

■ Wilfredo Prieto (Sancti-Spiritus, Cuba, 1978) lives and works in Barcelona and Havana. His most recent solo exhibitions include: *Lissons present 4*, Lisson Gallery, London (2009); *Objects of Value*, Miami Art Museum, Miami (2008); *States of Exchange: Artists from Cuba*, Inivia, London (2008); *Angulo muerto* en Kadist Art Foundation, Paris (2006). He has participated in the Thessaloniki Biennial, Greece (2009), the X Havana Biennial (2009), and the 52nd Venice Biennial in the Italo-Latin American pavilion (2007). He won the Cartier Foundation Award (2008). A retrospective exhibition of his work is scheduled for 2012 at the MOCAT, Museum of Contemporary Art Detroit, Detroit.

■ TERE RECARENS ■

■ Tere Recarens (Arbúcies, Girona, 1967) vive y trabaja en Berlín. Entre sus exposiciones individuales destacan *Myhbr, Free tree*, Fundació Joan Miró, Barcelona (2009); *Maa Tere Manalen*, Project Room, Galeria Toni Tàpies, Arco, Madrid (2009); *Maa Tere Manalen*, Frac-Bourgogne, Dijon (2009); *Karma Allumè*, Galeria Toni Tàpies, Barcelona (2008); *Love kamikaze*, Instituto Cervantes, Beijing (2008) o *19 Març 2014*, CASM, Barcelona (2004). Asimismo, ha participado en las exposiciones colectivas *Too far east is west!*, Le plateau Nadine, Brussels (2010); *Cosas que solo un artista puede hacer*, MARCO, Vigo (2010); *Ten Years Hunting*, Parker's Box, New York (2010); *Casting*, Visite ma tente, Berlín; *Existencias*, Colección MUSAC, MUSAC, León (2007), entre otras.

■ Tere Recarens (Arbúcies, Spain, 1967) lives and works in Berlin. Solo exhibitions of her work include: *Myhbr, Free tree*, Fundació Joan Miró, Barcelona (2009); *Maa Tere Manalen*, Project Room, Galeria Toni Tàpies, Arco, Madrid (2009); *Maa Tere Manalen*, Frac-Bourgogne, Dijon (2009); *Karma Al-*

lumè, Galeria Toni Tàpies, Barcelona (2008); *Love kamikaze*, Instituto Cervantes, Beijing (2008); and *19 Març 2014*, CASM, Barcelona (2004). She has participated in group exhibitions like *Too far east is west!*, Le plateau Nadine, Brussels (2010); *Cosas que solo un artista puede hacer*, MARCO, Vigo (2010); *Ten Years Hunting*, Parker's Box, New York (2010); *Casting*, Visite ma tente, Berlin; *Existencias*, Colección MUSAC, MUSAC, León (2007); and others.

■ RED CABALLO ■

■ Red Caballo [Maria Cavaller (Barcelona, 1981) y Marc Roig (Madrid, 1981)] viven y trabajan en Barcelona y Ámsterdam. Empezaron trabajando bajo el seudónimo de FotoActionFood, presentando proyectos para certámenes como *Generaciones*, La casa encendida, Madrid (2004) o *Rencontres Internationales de la Photographie*, Arles, Francia (2004). Ya bajo el nombre de Red Caballo, en 2008 iniciaron su proyecto en proceso *Augustus*, editando una monografía (Editions de l'Oeil, Montreuil, París, 2008) y realizando una exposición relacionada (*Le Mois de la Photo*, París, 2008). Sus últimos proyectos incluyen *20 de març de 2003*, *Guía Secreta de la Rambla*, La Virreina, Centre de la Imatge, Barcelona (2010) y *Estudio Ramblas*, Rencontres Internationales de la Photographie de Fès, Marruecos (2010).

■ Red Caballo [Maria Cavaller (Barcelona, Spain, 1981) and Marc Roig (Madrid, Spain, 1981)] live and work in Barcelona and Amsterdam. They began working under the pseudonym FotoActionFood, presenting projects to competitions like *Generaciones*, La casa encendida, Madrid (2004) and *Rencontres Internationales de la Photographie*, Arles, France (2004). Under the name Red Caballo, in 2008 they began the ongoing project *Augustus*, publishing a monograph (Editions de l'Oeil, Montreuil, Paris, 2008) and making an exhibition (*Le Mois de la Photo*, Paris, 2008). Their most recent works include *20 de març de 2003*, *Guía Secreta de la Rambla*, La Virreina, Centre de la Imatge, Barcelona (2010) and *Estudio Ramblas*, Rencontres Internationales de la Photographie de Fès, Morocco (2010).

■ ALEX REYNOLDS ■

■ Alex Reynolds (Bilbao, 1978) vive y trabaja en Barcelona. Entre sus exposiciones individuales destacan, *Clara*, Espai Cultural Caja Madrid, Barce-

lona (2010); *Laia*, Capella de Sant Roc, Valls (2008) y *Alex Reynolds*, los29enchufes, Madrid (2003). También ha participado en exposiciones colectivas como *Ref. 08001*, NoguerasBlanchard, Barcelona (2010), *La historia no es más que cosas pequeñas en cierto desorden*, Instituto Cervantes, Estocolmo y Espai Zero1, Olot (2009); *Generaciones'08*, La Casa Encendida, Madrid (2008) y en festivales de vídeo como *Les Reencontres Internationales*, Jeu de Paume, París y MNCARS, Madrid (2010). Forma parte del colectivo Vena (Por la), junto a Marc Vives y Rubén Grilo, y actualmente cursa un MFA en Art Practice, en Goldsmiths, Londres.

██████████ Alex Reynolds (Bilbao, Spain, 1978) lives and works in Barcelona. Solo exhibitions of her work include *Clara*, Espai Cultural Caja Madrid, Barcelona (2010); *Laia*, Capella de Sant Roc, Valls (2008) and *Alex Reynolds*, los29enchufes, Madrid (2003). She has also participated in group exhibitions like *Ref. 08001*, NoguerasBlanchard, Barcelona (2010); *La historia no es más que cosas pequeñas en cierto desorden*, Instituto Cervantes, Stockholm and Espai Zero1, Olot (2009); *Generaciones'08*, La Casa Encendida, Madrid (2008); and in video festivals like *Les Reencontres Internationales*, Jeu de Paume, Paris and MNCARS, Madrid (2010). Along with Marc Vives and Rubén Grilo, she forms part of the collective Vena (Por la). She is currently getting a master's degree in Art Practice at Goldsmiths, London.

██████████ XAVIER RIBAS ██████████

██████████ Xavier Ribas (Barcelona, 1960) vive y trabaja en Barcelona y Brighton. Ha presentado su trabajo de manera individual en exposiciones como *L.C.*, Virreina Centre de la Imatge, Barcelona, (2010); *Habitus*, Belfast Exposed, Belfast (2009) o *Nòmades*, Galería ProjecteSD, Barcelona (2009). Asimismo, ha participado en las exposiciones colectivas *Profecías*, Museo de la Ciudad, Madrid, (2010) o *Tiempo como materia. Colección MACBA. Nuevas incorporaciones*, MACBA, Barcelona (2009), entre otras. También ha publicado las monografías *Xavier Ribas* (Centro de Fotografía de la Universidad de Salamanca, 1998) y *Santuario* (Guastavo Gili, 2005), y desde 2000 es profesor del departamento de Fotografía de la University of Brighton, Reino Unido.

██████████ Xavier Ribas (Barcelona, Spain, 1960) lives and works in Barcelona and Brighton. Solo exhibitions of his work include *L.C.*, Virreina Centre de la Imatge, Barcelona, (2010); *Habitus*, Belfast Exposed, Belfast (2009); and *Nòmades*, Galería Project-

eSD, Barcelona (2009). He has also participated in the group exhibitions *Profecías*, Museo de la Ciudad, Madrid, (2010) and *Tiempo como materia. Colección MACBA. Nuevas incorporaciones*, MACBA, Barcelona (2009); and others. He has published the monographs *Xavier Ribas* (Centro de Fotografía de la Universidad de Salamanca, 1998) and *Santuario* (Guastavo Gili, 2005). Since 2000, he has been a professor in the Photography Department of the University of Brighton, United Kingdom.

██████████ CARLOS RODRÍGUEZ-MÉNDEZ ██████████

██████████ Carlos Rodríguez-Méndez (Pontevedra, 1968) vive y trabaja en Madrid. Ha expuesto individualmente en Matadero, Madrid (2010); Instituto Cervantes, Madrid (2008); los29enchufes, Madrid (2006 y 2003); MARCO, Vigo (2005); Fundación Yaddo, Nueva York (2005) y colectivamente en SMAK y Vooruit Arts Centre, Gante (2010); CGAC, Santiago de Compostela (2008); IVAM, Valencia (2008); Galería Korjaamo, Helsinki (2009), entre otros. Ha sido becado por Iniciarte, Andalucía (2010); Matadero (2009), Madrid; Ministerio de Cultura de España (2007); Fundación Bilbao Arte, Bilbao (2007) y Fundación Arte y Derecho, Madrid (2003). Actualmente prepara una exposición individual en SMAK, Gante.

██████████ Carlos Rodríguez-Méndez (Pontevedra, Spain, 1968) lives and works in Madrid. Solo exhibitions of his work have been held at the Instituto Cervantes, Madrid (2008); los29enchufes, Madrid (2006 and 2003); MARCO, Vigo (2005), and the Yaddo Foundation, New York (2005). He has participated in group exhibition at SMAK and Vooruit Arts Centre, Ghent (2010); CGAC, Santiago de Compostela (2008); IVAM, Valencia (2008); Korjaamo gallery, Helsinki (2009); and others. He has been awarded grants by Iniciarte, Andalucía (2010); Matadero, Madrid (2009); Ministerio de Cultura de España (2007); Fundación Bilbao Arte, Bilbao (2007); and the Fundación Arte y Derecho, Madrid (2003). He is currently working on a solo exhibition to be held in Matadero, Madrid and SMAK, Ghent.

██████████ FRANCESC RUIZ ██████████

██████████ Francesc Ruiz (Barcelona, 1971) vive y trabaja en Barcelona. Entre sus exposiciones individuales destacan *The Paper Trail*, Contemporary

Image Collective, El Cairo, (2010); *Big Boom*, Centre d'Art la Panera, Lleida (2009); *Bcn Eye Trip*, Galería Estrany-De la Mota, Barcelona (2008); *La Visita Guiada*, MNCARS, Monasterio de Santo Domingo de Silos, Burgos (2008); *Kiosk Downtown*, CASM, Barcelona (2008); *Comic Brick*, L'Estruch, Sabadell (2008); *Game Over Expanded*, Maribel López Gallery, Berlín (2007); *Soy Sauce*, Espai 13 - Fundació Miró, Barcelona (2004) o *Esta es mi playa*, Museu d'Art de Sabadell. Actualmente prepara una exposición individual para Gasworks (Londres), así como una nueva publicación con Captures Éditions, Valence.

██████████ Francesc Ruiz (Barcelona, Spain, 1971) lives and works in Barcelona. Solo exhibitions of his work include *The Paper Trail*, Contemporary Image Collective, El Cairo, (2010); *Big Boom*, Centre d'Art la Panera, Lleida (2009); *Bcn Eye Trip*, Galería Estrany-De la Mota, Barcelona (2008); *La Visita Guiada*, MNCARS, Monasterio de Santo Domingo de Silos, Burgos (2008); *Kiosk Downtown*, CASM, Barcelona (2008); *Comic Brick*, L'Estruch, Sabadell (2008); *Game Over Expanded*, Maribel López Gallery, Berlin (2007); *Soy Sauce*, Espai 13 - Fundació Miró, Barcelona (2004); and *Esta es mi playa*, Museu d'Art de Sabadell. He is currently working on solo exhibitions for Gasworks (London) as well as a new publication with Captures Éditions, Valence.

██████████ XABIER SALABERRIA ██████████

██████████ Xabier Salaberria (Donostia-San Sebastián, 1969) vive y trabaja en Donostia-San Sebastián. Ha presentado las siguientes exposiciones individuales: *Cold Front. 10 Reasons to be Member*, Frankfurter Kunstverein, Frankfurt (2008); *Xabier Salaberria*, Galería Carreras Mugica, Bilbao (2007) y *It's not a garden table*, Liquidación Total, Madrid (2006). Asimismo, ha participado en las exposiciones colectivas *A History of Irritated Material*, Raven Row, Londres (2010); *An Unexpected Thought*, Goteborgs Konsthall (2009); *Gure Artea 2009*, Artium Vitoria-Gasteiz (2009); *Cold Front*, U-Turn Quadrennial for Contemporary Art, Copenhagen, entre otras. En 2008 fue co-ganador de la 20ª edición de los premios *Gure Artea*, en cuyo contexto ha publicado su segunda monografía (2010).

██████████ Xabier Salaberria (Donostia-San Sebastián, Spain, 1969) lives and works in Donostia-San Sebastián. Solo exhibitions of his work include: *Cold Front. 10 Reasons to be Member*, Frankfurter Kun-

stverein, Frankfurt (2008); *Xabier Salaberria*, Galería Carreras Múgica, Bilbao (2007); and *It's not a garden table*, Liquidación Total, Madrid (2006). He has participated in group exhibitions like *A History of Irritated Material*, Raven Row, London (2010); *An Unexpected Thought*, Goteborgs Konsthall (2009); *Gure Artea 2009*, Artium Vitoria-Gasteiz (2009); *Cold Front*, U-Turn Quadrennial for Contemporary Art, Copenhagen; and others. In 2008, he was one of the winners of the 20th edition of the *Gure Artea* prizes, thanks to which he has published his second monograph (2010).

██████████ ALBERTO SÁNCHEZ BALMISA ██████████

██████████ Alberto Sánchez Balmisa (Madrid, 1979) vive y trabaja en Madrid. Es crítico de arte y comisario. Desde 2005 es Redactor Jefe de la revista de información y debate sobre arte contemporáneo *EXIT Express*, y Director de *EXIT Book*, revista de libros de arte y cultura visual. En la temporada 2009-2010 fue comisario de la exposición colectiva *Una fábrica, una máquina, un cuerpo. Arqueología y memoria de los espacios industriales*, Centre d'Art La Panera, Lleida y Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC), México D.F., y co-comisario junto a Rosa Olivares de *Periferias*, Bienal de Canarias 2009, CAAM, Las Palmas de Gran Canaria.

██████████ Alberto Sánchez Balmisa (Madrid, Spain, 1979) lives and works in Madrid. An art critic and curator. Since 2005, he has been the editor-in-chief of *EXIT Express*, a magazine on contemporary art, and the director of *EXIT Book*, a magazine on books on art and visual culture. In the 2009-2010 season, he curated the group show *Una fábrica, una máquina, un cuerpo. Arqueología y memoria de los espacios industriales*, Centre d'Art La Panera, Lleida and Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC), Mexico City. With Rosa Olivares, he co-curated *Periferias*, Canarias Biennial 2009, CAAM, Las Palmas de Gran Canaria.

██████████ JORGE SATORRE ██████████

██████████ Jorge Satorre (México D.F., México, 1979) vive y trabaja en Barcelona y México D.F. Su trabajo ha sido presentado individualmente en: *Le Grand Café*, St-Nazaire (2010); *FormContent* (con Erick Beltrán), Londres (2010); galería Xippas, París (2008); *Process Room/ Irish Museum of Modern*

art, Dublín (2007) y La Casa Encendida, Madrid (2006). Entre sus muestras colectivas destacan: *Portscapes*, Museum Boijmans van Beuningen, Róterdam (2010); *Becas de Artes Visuales Cajasol*, Centro Cultural Cajasol, Sevilla (2010) o *Re-Construction*, 3TH Young Artists' Biennial, Bucarest (2008). También ha participado en las siguientes residencias artísticas: Gasworks, Londres (2010), Le Pavillon, Palais de Tokyo, París (2007-2008) y ARP, Irish Museum of Modern Art, Dublín (2007).

■ Jorge Satorre (Mexico City, Mexico, 1979) lived and works in Barcelona and Mexico City. Solo exhibitions of his work have been held at: Le Grand Café, St-Nazaire (2010); FormContent (with Erick Beltrán), London (2010); Xippas gallery, Paris (2008); Process Room/ Irish Museum of Modern Art, Dublin (2007); and La Casa Encendida, Madrid (2006). He has participated in group exhibitions like: *Portscapes*, Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam (2010); *Becas de Artes Visuales Cajasol*, Centro Cultural Cajasol, Seville (2010); and *Re-Construction*, 3RD Young Artists' Biennial, Bucharest (2008). He has also participated in the following artist's residencies: Gasworks, London (2010), Le Pavillon, Palais de Tokyo, Paris (2007-2008); and ARP, Irish Museum of Modern Art, Dublin (2007).

■ JAVI SOTO ■

■ Javi Soto (St Gallen, Suiza, 1975) vive y trabaja en Navia, Asturias. Ha realizado las exposiciones individuales *El río de la rabia*, Sala Altamira y ATM Proyects, Gijón (2010); *Euforias y Demonias* en la sala rekalde, Bilbao (2009); *Euforia Juvenil*, Torre de Aritz, Basauri, Vizcaya y *Tres Makeleles colgados del árbol de Gernika*, Liquidación Total, Madrid (2005). Asimismo, ha participado en exposiciones colectiva como *Elena Aitzkoa*, *Lorea Alfaro*, *Javi Soto*, *June Crespo*, *Kiko Pérez*, *Nadia Barkate*, Galería Carreras Mugica, Bilbao (2008); *Entornos próximos*, ARTIUM, Vitoria Gasteiz (2006) o *Sísifos*, sala exposiciones UPV de Vizcaya (2006).

■ Javi Soto (St Gallen, Switzerland, 1975) lives and works in Navia, Spain. Solo exhibitions of his work include: *El río de la rabia*, Sala Altamira and ATM Proyects, Gijón (2010); *Euforias y Demonias* at the sala rekalde, Bilbao (2009); *Euforia Juvenil*, Torre de Aritz, Basauri, Vizcaya; and *Tres Makeleles colgados del árbol de Gernika*, Liquidación Total, Madrid (2005). He has participated in group exhibitions

like *Elena Aitzkoa*, *Lorea Alfaro*, *Javi Soto*, *June Crespo*, *Kiko Pérez*, *Nadia Barkate*, Galería Carreras Mugica, Bilbao (2008); *Entornos próximos*, ARTIUM, Vitoria Gasteiz (2006); and *Sísifos*, UPV exhibition space in Vizcaya (2006).

■ JULIA SPÍNOLA ■

■ Julia Spínola (Madrid, 1979) vive y trabaja en Madrid. Ha presentado las exposiciones individuales: *Mosquitó*, Centro de Arte Joven Madrid (2005) y *Sin título*, los29enchufes en Espacio F, Madrid (2004). También ha participado en las exposiciones colectivas *Trigger*, Tatjana Pieters Onetwenty Gallery, Gante (2008); *Mañana es demasiado Tarde*, los29enchufes + elinvernaderocultural, Madrid (2006); *En algún lugar alguien está viajando furiosamente hacia ti*, La Casa Encendida, Madrid (2005) o *Guasipichai*, los29enchufes, Madrid (2004). Igualmente, ha presentado su trabajo en contextos no expositivos como la revista SCRIPT (2009) y la plataforma audiovisual JULIO (2009), entre otros.

■ Julia Spínola (Madrid, Spain, 1979) lives and works in Madrid. Solo exhibitions of her work include: *Mosquitó*, Centro de Arte Joven Madrid (2005) and *Sin título*, los29enchufes at Espacio F, Madrid (2004). She has also participated in group exhibitions like *Trigger*, Tatjana Pieters Onetwenty Gallery, Ghent (2008); *Mañana es demasiado Tarde*, los29enchufes + elinvernaderocultural, Madrid (2006); *En algún lugar alguien está viajando furiosamente hacia ti*, La Casa Encendida, Madrid (2005); and *Guasipichai*, los29enchufes, Madrid (2004). She has presented works in non-exhibition contexts like the magazine SCRIPT (2009) and the audiovisual platform JULIO (2009), among others.

■ SRA. POLAROISKA ■

■ Sra. Polaroiska [Alaitz Arenzana (Bilbao, 1976) y María Ibarretxe (Bilbao, 1977)] viven y trabajan en Bilbao. En 2008 obtuvieron la Beca AIR del centro CSW, Ujazdowsky de Varsovia, donde realizaron su proyecto *Exhibition 19*. En 2009 tuvieron su primera exposición individual, *The Physical destruction, Together to destroy*, en la sala de exposiciones de Bilbao Arte, Bilbao. Además, su trabajo se ha exhibido colectivamente en exposiciones y festivales como *Zeinuetatik. Desde los signos*, Instituto Cervantes, Estocolmo (2009); *Calypso. Procesos de aprendizaje artís-*

tico, sala rekalde, Bilbao (2008); Festival des cinemas diferentes, París (2007); *Incógnitas-cartografías del arte contemporáneo en Euskadi*, Museo Guggenheim, Bilbao (2007); *1,2,3... Vanguardias*, sala rekalde, Bilbao (2007), entre otros.

■ Sra. Polaroiska [Alaitz Arenzana (Bilbao, Spain, 1976) and María Ibarretxe (Bilbao, Spain, 1977)] live and work in Bilbao. In 2008, they were awarded the AIR grant of the CSW center, Ujazdowsky of Warsaw, where they created the project *Exhibition 19*. In 2009, they held their first solo exhibition, *The Physical destruction, Together to destroy*, at Bilbao Arte, Bilbao. Their work has been included in group exhibitions and festivals like *Zeinuetatik. Desde los signos*, Instituto Cervantes, Stockholm (2009); *Calypso. Procesos de aprendizaje artístico*, sala rekalde, Bilbao (2008); Festival des cinemas diferentes, Paris (2007); *Incógnitas-cartografías del arte contemporáneo en Euskadi*, Guggenheim Museum, Bilbao (2007); *1,2,3... Vanguardias*, sala rekalde, Bilbao (2007) and others.

■ ALAIN URRUTIA ■

■ Alain Urrutia (Bilbao, 1981) vive y trabaja en Bilbao. Ha participado en diferentes exposiciones colectivas, como *Oscuro y salvaje*, La Casa Encendida, Madrid; *La pieza que falta*, Galería Factoría Compostela, Santiago de Compostela (2010); *Premios para la Creación Joven Injuve*, Círculo de Bellas Artes, Madrid (2009); *Lingua franca*, Museo de Huelva (2009) o *Entornos próximos*, Artium, Vitoria-Gasteiz (2008). En 2008 recibió las beca de residentes de la Fundación Bilbao Arte, donde realizó en 2009 su primera exposición individual, acompañada de una monografía. Ese mismo año publicó el comic *Ibes Ederra* (Ed. Alberdania) en colaboración con Hedoi Etxarte.

■ Alain Urrutia (Bilbao, Spain, 1981) lives and works in Bilbao. He has participated in group exhibitions like *Oscuro y salvaje*, La Casa Encendida, Madrid; *La pieza que falta*, Galería Factoría Compostela, Santiago de Compostela (2010); *Premios para la Creación Joven Injuve*, Círculo de Bellas Artes, Madrid (2009); *Lingua franca*, Museo de Huelva (2009), and *Entornos próximos*, Artium, Vitoria-Gasteiz (2008). In 2008, he was awarded a grant to participate in the residency program of the Fundación BilbaoArte, where the first solo exhibition of his work was held in 2009 (a monograph was published in conjunction with the event). That same year, he pub-

lished the comic book *Ibes Ederra* (Alberdania publishers) in collaboration with Hedoi Etxarte.

■ ISIDORO VALCÁRCCEL MEDINA ■

■ Isidoro Valcárcel Medina (Murcia, 1937) vive y trabaja en Madrid. Pionero del arte conceptual en España, en 1972 participó en los ya míticos Encuentros de Pamplona. Su producción artística está marcada por la ruptura con los esquemas del arte más convencional. Entre sus recientes exposiciones individuales destacan *Dentro del tiempo*, Centro Cultural de España Montevideo, Uruguay (2010); *Otoño de 2009*, MNCARS, Madrid (2009); *Ir y venir*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona (2002). En el 2007 se le otorgó el Premio Nacional de Artes Plásticas.

■ Isidoro Valcárcel Medina (Murcia, Spain, 1937) lives and works in Madrid. A pioneer in Conceptual Art in Spain, in 1972 he participated in the now mythical Encuentros de Pamplona. His artistic production is marked by its rupture with conventional notions of art. Recent solo exhibitions of his work include *Dentro del tiempo*, Centro Cultural de España Montevideo, Uruguay (2010); *Otoño de 2009*, MNCARS, Madrid (2009); *Ir y venir*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona (2002). In 2007, he was awarded the Premio Nacional de Artes Plásticas.

■ ANDREA VALDÉS VIGIL ■

■ Andrea Valdés Vigil (Barcelona, 1979) vive y trabaja en Barcelona. Es crítica y escritora. Ha trabajado para los medios *Les Inrockuptibles*, *Rolling Stones* y *Woman*, y publica regularmente en *Cinemania* y el suplemento *Cultura's* de *La Vanguardia*. Asimismo, es autora de la pieza teatral *Astronaut* interpretada por Theatre O en el Barbican, Londres (2005). Recientemente, ha colaborado en las jornadas organizadas por los artistas Jeleton en el centro Le Centquatre, París (2009) y en la exposición *Antifotoperiodismo*, La Virreina Centre de la imatge (2010).

■ Andrea Valdés Vigil (Barcelona, Spain, 1979) lives and works in Barcelona. A critic and writer. She has worked for media such as *Les Inrockuptibles*, *Rolling Stones* and *Woman*, and she is a regular contributor to *Cinemania* and the supplement *Cultura's* de *La Vanguardia*. She has also written the play *Astronaut* performed by Theatre O in the Barbican, London (2005). She recently collaborated on the

workshops organized by the artists Jeleton at the Le Centquatre, Paris (2009) and on the exhibition *Anti-fotoperiodismo*, La Virreina Centre de la imatge (2010).

SOPIE VAN LOO

Sofie Van Loo (Aarschot, Bélgica, 1977) vive y trabaja en Amberes, Bélgica, donde viene actuando como comisaria independiente, crítica de arte y docente desde finales de 2007. Ha comisariado las exposiciones colectivas *Gorgel. Oppression and relief in Art*, Royal Museum of Fine Arts, Antwerp (2006-2007), *The Aerials of Sublime Transscapes*, Lokaal 01, Breda-Amberes (2008), y *Trigger*, Tatjana Pieters, Gante (2008-2009). Ha sido responsable de dos exposiciones individuales de Peter Buggenhout en el Herzliya Museum of Contemporary Art (Israel) y en la Abhay Maskara Gallery de Mumbai (India). Desde 2008 trabaja en una tesis doctoral sobre (teoría del) arte contemporáneo en la que investiga la obra artística como “transyecto” (Ettinger) y “abstracto-realismo”. Van Loo es profesora invitada en Sint Lucas, Amberes, y Transmedia/Sint-Lukas, Bruselas.

Sofie Van Loo (Aarschot, Belgium, 1977) lives and works in Antwerp, where she has been an independent curator, writer on art and lecturer since the end of 2007. She curated the group exhibition *Gorgel. Oppression and relief in Art*, Royal Museum of Fine Arts, Antwerp (2006-2007), *The Aerials of Sublime Transscapes*, Lokaal 01, Breda-Antwerp (2008) and *Trigger*, Tatjana Pieters, Ghent (2008-2009). She has curated two solo exhibitions by Peter Buggenhout at the Herzliya Museum of Contemporary Art, Israel and at the Abhay Maskara Gallery, Mumbai, India. Since 2008 she has been working on a PhD in contemporary art (theory), investigating artwork as “transject” (Ettinger) and “abstract-realism.” Van Loo is a guest lecturer at Sint Lucas Antwerp and Transmedia/Sint-Lukas Brussels.

AZUCENA VIEITES

Azucena Vieites (Hernani, Gipuzkoa, 1967) vive y trabaja en Madrid. Entre sus exposiciones individuales destacan *Collages*, galería Fúcares, Madrid (2009); *The Remix*, Kunsthau de Wiesbaden, Alemania (2006); y *Oye lo que traigo*, sala rekalde, Bilbao (2005). Asimismo, ha colaborado con sus dibujos en publicaciones como *New Feminism* (Löcker, Vienna, 2007) o proyectos como *Dig Me Out. Discourses of*

Popular Music, Gender and Ethnicity (www.digmeout.org). Es co-fundadora de *Erreakzioa-Reacción* (1994), una iniciativa en torno a los factores arte y feminismo con la que ha realizado numerosos fanzines, talleres, vídeos o exposiciones, como la reciente *¡Aquí y ahora!*, sala rekalde, Bilbao (2008). Entre sus galardones están la Beca de la Fundación Marcelino Botín (2006) y la beca de producción Montehermoso (2009), entre otros.

Azucena Vieites (Hernani, Spain, 1967) lives and works in Madrid. Solo exhibitions of her work include *Collages*, galería Fúcares, Madrid (2009); *The Remix*, Kunsthau de Wiesbaden, Germany (2006); and *Oye lo que traigo*, sala rekalde, Bilbao (2005). She has also contributed drawings to publications like *New Feminism* (Löcker, Vienna, 2007) and projects like *Dig Me Out. Discourses of Popular Music, Gender and Ethnicity* (www.digmeout.org). She is the co-founder of *Erreakzioa-Reacción* (1994), an initiative on art and feminism that has produced fanzines, workshops, videos and exhibitions including the recent *¡Aquí y ahora!*, sala rekalde, Bilbao (2008). She has been awarded grants from the Fundación Marcelino Botín (2006) and the Montehermoso production grant (2009), among others.

ORIOI VILANOVA

Oriol Vilanova (Manresa, Barcelona, 1980) vive y trabaja en Barcelona. Ha realizado exposiciones individuales como *Repetition Is a Question of Base*, Afterall Online, Londres (2010); *Vitrines*, Aparador del Museu Abelló, Mollet (2010) y *Superlative Praxis*, Centre d'Art RocaUmbert, Granollers (2010). También ha participado en las exposiciones colectivas *Guía secreta de la Rambla*, La Virreina, Barcelona (2010); *Have a look! Have a look!*, FormContent, Londres (2010); *El mal de escritura*, Centre d'Estudis i Documentació del MACBA, Barcelona (2009); o *Ref. 08001*, Galería NoguerasBlanchard, Barcelona (2010). También ha realizado proyectos de edición como los libros *Diccionario-museo del éxito* (2009) y *La vie est dans la rue* (2008), ambos con la editorial CRU, y *La gran risa* (2010), *Waiting for the moment* (2009) y *Of course the idea is that this is not enough, was never enough* (2010), con la editorial eff.

Oriol Vilanova (Manresa, Spain, 1980) lives and works in Barcelona. Solo exhibitions of his work include *Repetition Is a Question of Base*, Afterall Online, London (2010); *Vitrines*, Aparador del Museu Abelló, Mollet (2010); and *Superlative Praxis*,

Centre d'Art RocaUmbert, Granollers (2010). He has also participated in group exhibitions like: *Guía secreta de la Rambla*, La Virreina, Barcelona (2010); *Have a look! Have a look!*, FormContent, London (2010); *The Malady of Writing*, Centre d'Estudis i Documentació del MACBA, Barcelona (2009); and *Ref. 08001*, Galería NoguerasBlanchard, Barcelona (2010). He has undertaken publishing projects including the books *Diccionario-museo del éxito* (2009) and *La vie est dans la rue* (2008), both published with CRU publishers; as well as *La gran risa* (2010) *Waiting for the moment* (2009) and *Of course the idea is that this is not enough, was never enough* (2010), with eff publishers.

WEAREQQ

WeareQQ [Vicente Vázquez (Tarragona, 1976) y Usue Arrieta (Arrasate, Gipuzkoa, 1979)] viven y trabajan en Barcelona. Juntos han desarrollado un cuerpo de obra multidisciplinar que han presentado en exposiciones del EspaiDos - Sala Muncunill, Terrassa (diciembre 2010); la Galería NoguerasBlanchard (2010); el Centro de Arte Juan Ismael, Fuerteventura (2006); o el Círculo de Bellas Artes, Madrid (2006); y en certámenes como FMX, México D.F. (2010) o CGAI, Festival Internacional de Cine de Las Palmas (2009). Asimismo, han disfrutado de diferentes becas de producción y residencia, como: Fábricas de Creación Fabra i Coats, Barcelona (2010); Bilbao Arte (2010); Barcelona Producció (2010); Can Xalant (2009); El Levante, Rosario, Argentina (2009); Agadic (2010 y 2009) e Injuve (2007 y 2006).

WeareQQ [Vicente Vázquez (Tarragona, Spain, 1976) and Usue Arrieta (Arrasate, Spain, 1979)] live and work in Barcelona. Their multidisciplinary work has been presented in exhibitions at EspaiDos - Sala Muncunill, Terrassa (December 2010); Galería NoguerasBlanchard (2010); the Centro de Arte Juan Ismael, Fuerteventura (2006); and the Círculo de Bellas Artes, Madrid (2006). They have participated in competitions like FMX, Mexico City (2010) and CGAI, Festival Internacional de Cine de Las Palmas (2009). They have also been awarded grants for production and residencies, including: Fábricas de Creación Fabra i Coats, Barcelona (2010); Bilbao Arte (2010); Barcelona Producció (2010); Can Xalant (2009); El Levante, Rosario, Argentina (2009); Agadic (2010 and 2009); and Injuve (2007 and 2006).

Este catálogo se publica con motivo de la exposición *Antes que todo* presentada en el CA2M Centro de Arte Dos de Mayo del 18 de septiembre de 2010 al 9 de enero de 2011.

This catalogue is published in conjunction with the exhibition *Before Everything* presented at the CA2M Centro de Arte Dos de Mayo from September 18th 2010 to January 9th 2011.

VICEPRESIDENCIA, CONSEJERÍA DE CULTURA Y DEPORTE Y PORTAVOCÍA DEL GOBIERNO. COMUNIDAD DE MADRID | VICE PRESIDENCY, REGIONAL MINISTRY OF CULTURE AND SPORTS AND GOVERNMENT SPOKESPERSONSHIP. REGION OF MADRID

VICEPRESIDENTE Y CONSEJERO DE CULTURA Y DEPORTE | VICE-PRESIDENT AND REGIONAL MINISTER OF CULTURE AND SPORTS
— *Ignacio González González*

VICECONSEJERA DE CULTURA | REGIONAL DEPUTY MINISTER OF CULTURE
— *Concha Guerra Martínez*

DIRECTORA GENERAL DE ARCHIVOS, MUSEOS Y BIBLIOTECAS | MANAGING DIRECTOR OF ARCHIVES, MUSEUMS AND LIBRARIES
— *Isabel Rosell Volart*

SUBDIRECTOR GENERAL DE MUSEOS | DEPUTY MANAGING DIRECTOR OF MUSEUMS
— *Andrés Carretero Pérez*

JEFE DE PRENSA DE CULTURA | HEAD OF PRESS FOR THE REGIONAL MINISTRY OF CULTURE
— *Pablo Muñoz*

EQUIPO DE PRENSA DE CULTURA | PRESS OFFICE FOR THE REGIONAL MINISTRY OF CULTURE
— *Timanfaya Custodio, Milagros Gosálves, Lara Sánchez*

CA2M CENTRO DE ARTE DOS DE MAYO

DIRECTOR | DIRECTOR
— *Ferran Barenblit*

COLECCIÓN | COLLECTION
— *María Eugenia Arias Estévez, María Eugenia Blázquez Rodríguez, Carmen Fernández Fernández, Asunción Lizarazu de Mesa*

EXPOSICIONES | EXHIBITIONS
— *Ignacio Macua Roy, Casilda Ybarra Satrustegui*

DIFUSIÓN | DIFFUSION
— *Mara Canela Fraile, Laura Hurtado*

EDUCACIÓN Y ACTIVIDADES PÚBLICAS | EDUCATION AND PUBLIC PROGRAMS
— *María Eguizabal Elías, Carlos Granados, Victoria Gil-Delegado Armada, Pablo Martínez*

GESTIÓN Y ADMINISTRACIÓN | MANAGEMENT AND ADMINISTRATION
— *Mar Gómez Hervás, Olvido Martín López*

CA2M Centro de Arte Dos de Mayo
Av. Constitución 23
28931 Móstoles, Madrid
+34 91 276 02 13
www.ca2m.org
ca2m@madrid.org

EXPOSICIÓN | EXHIBITION

COMISARIOS | CURATORS
— *Aimar Arriola, Manuela Moscoso*

COORDINACIÓN | COORDINATION
— *Mariano Mayer*

DISEÑO GRÁFICO | GRAPHIC DESIGN
— *ferranE/Otro Studio*

MESA DE DOCUMENTACIÓN | DOCUMENTATION DESK
— *María García-Abadillo*

CATÁLOGO | CATALOGUE

EDICIÓN | EDITION
— *Aimar Arriola, Manuela Moscoso*

COORDINACIÓN | COORDINATION
— *Mariano Mayer*

TEXTOS | TEXTS
— *Peio Aguirre, Max Andrews, David Armengol, Aimar Arriola, Haizea Barcenilla, Ellen Blumenstein, Juan Canela, Mariana Cánepa Luna, Amanda Cuesta, Maite Garbayo, Miren Jaio, Willy Kautz, Marti Manen, Mariano Mayer, Manuela Moscoso, Tania Pardo, Alberto Sánchez Balmisa, Andrea Valdés, Sofie Van Loo*

CORRECCIÓN | PROOFREADING
— *Fernando Quincoces*

TRADUCCIÓN | TRANSLATION
— *Jane Brodie (e-verba), Cathy Ginard Ferón, Fernando Quincoces, Dirk Verbiest*

FOTOGRAFÍAS | PHOTOGRAPHS
— *Carlos Álvarez, Angela Cuadra, Christofer Dellière, Jaime Gartzia, Carlos Granados, Ignacio Macua Roy, Jordi V. Pou, Cristina Rocha, Seber Ugarte, Guillaume Vieira*

DISEÑO | DESIGN
— *ferranE/Otro Studio*

IMPRESIÓN | PRINTING
— *Gráficas Muriel, S.A.*

DEPÓSITO LEGAL | LEGAL DEPOSIT
— M-52784-2010

ISBN
— 978-84-451-3323-1

Edita: *CA2M Centro de Arte Dos de Mayo. Comunidad de Madrid, 2010.*
Av. Constitución 23
28931 Móstoles, Madrid
www.ca2m.org
De los textos:
© *Sofie Van Loo, KULeuven, 2010.*
Del resto de los textos: *licencia Reconocimiento – No comercial – Sin obra Derivada 3.0 España de Creative Commons*



© de las imágenes: *sus autores*
© de las reproducciones autorizadas: *VEGAP, Madrid, 2010.*

Algunos derechos reservados. Queda prohibida la reproducción parcial o total de las imágenes de esta obra por cualquier medio o procedimiento, sin la autorización de los titulares del © Copyright.

Some rights reserved. The partial or total reproduction of any of the images in the publication in any form or by any means without prior written consent of the of © Copyright holders is strictly prohibited.

AGRADECIMIENTOS | ACKNOWLEDGEMENTS

Los comisarios y CA2M Centro de Arte Dos de Mayo quisiéramos dar las gracias a todos los participantes del proyecto, muy especialmente a los artistas por su implicación, confianza y dedicación. Nuestro agradecimiento también a los prestadores de la exposición —galerías, instituciones e individuos—. Toda nuestra gratitud a Mariano Mayer, coordinador general del proyecto, por su perseverancia, capacidad de respuesta y paciencia. Quisiéramos hacer una especial mención a ferranE/Otro y su estudio, responsable de la conceptualización gráfica de todos los soportes impresos del proyecto, por su visión, brillantez y capacidad resolutoria. La mayor de nuestras gratitudes también a los autores de textos de este libro (en especial a Peio y Sofie), así como a los siete autores que contribuyeron con textos al reader *Lecturas de verano* que precedió a esta publicación. Finalmente, gracias a todos los colegas, compañeros de la “comunidad arte” y amigos, por el interés y muestras de apoyo a lo largo de todo el proceso. La fuerza radica en la suma de individualidades.

The curators and CA2M Centro de Arte Dos de Mayo would like to thank all the participants in the project, especially the artists for their commitment, trust and dedication. We would also like to thank those who lent artwork to the exhibition, whether galleries, institutions or individuals. Our deepest thanks to Mariano Mayer, the coordinator of the project, for his perseverance, responsiveness and patience. We would like to recognize as well the work of ferranE/Otro and his studio, which was responsible for the graphic conception of all the project's printed supports, for his vision, brilliance and ability to solve problems. We thank as well the authors of the texts in this book (especially Peio and Sofie), as well as the seven authors who contributed texts to the reader entitled *Summer Readings* that preceded this publication. Lastly, our thanks to all our colleagues, friends and peers in the 'art community' for their interest and support throughout the entire process. Power lies in sum of individuals.

Con motivo de esta exposición también se editaron *Antes que todo. Pósters y Antes que todo. Lecturas de verano | Before Everything. Posters and Before Everything. Summer Readings* were also published on occasion of this exhibition.

