

**MARÍA LLANOS ALONSO**  
**ART AL QUADRAT**  
**RAÚL BELINCHÓN**  
**PABLO BELLOT**  
**NOÉ BERMEJO**  
**ESTEFANÍA BUSTOS**  
**REGINA DE MIGUEL**  
**DAVID FERRANDO GIRAUT**  
**CARLOS GARCÍA**  
**PATRICIA GÓMEZ / M<sup>A</sup> JESÚS GONZÁLEZ**  
**FERMÍN JIMÉNEZ**  
**LA TEJEDORA CCEC**  
**MIRIAM LOZANO**  
**JAVI MORENO**  
**ÁNGEL PASTOR**  
**VANESSA PASTOR**  
**LUCÍA PLA**  
**JESÚS RIVERA**  
**PALOMA RUEDA**  
**SARA SANZ**  
**ANNA TALENS**  
**ÁLVARO TAMARIT**  
**VICENTE TIRADO**  
**DAVID TRUJILLO**  
**NELO VINUESA / SAMUEL ORTÍ**



# PUNTAS DE FLECHA

## NUEVAS TRAYECTORIAS EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO VALENCIANO

01/07-29/08/2010  
LONJA DEL PESCADO, ALICANTE



CONSORCI  
DE MUSEUS  
DE LA  
COMUNITAT  
VALENCIANA



EXCMO. AYUNTAMIENTO DE ALICANTE  
PATRONATO MUNICIPAL DE CULTURA



Sala Municipal de Exposicions  
"Lonja del Pescado"



## **Francisco Camps Ortiz**

*President de la Generalitat*

La gestió en matèria expositiva de la Generalitat té en el Consorci de Museus, a banda d'una eficaç xarxa d'espais i infraestructures d'exhibició, un actiu generador d'iniciatives pensades per als artistes i, molt especialment, per al seu segment d'edat més jove, dinàmic i innovador.

Estes iniciatives, orientades a la promoció de les seues realitzacions entre el públic valencià, contribuïxen decididament a impulsar la prometedora i en molts casos ja reconeguda trajectòria d'altres tants exponents creatius originaris de la Comunitat, o que han fet d'ella el seu lloc habitual de residència i treball al llarg d'estes últimes dècades.

La present exposició participa plenament d'este context i constituïx, inclús des del seu propi títol, simbòlic i ben eloqüent, una completa declaració d'intencions en suport als valors més destacats de tots els que aporten dinamisme i personalitat específica als circuits de l'art contemporani de la nostra terra.

L'argument de *Puntes de fletxa* se centra així en l'exhibició d'un bon nombre d'obres que tenen com a denominadors comuns la qualitat formal; el caràcter innovador del seu plantejament; l'amplitud i varietat dels formats i discursos empleats, incloent el recurs a les últimes tecnologies, i inclús la invitació al públic, a partir del seu especial muntatge, per participar de manera activa en la mateixa.

Des del valor plàstic i expressiu de les obres ací exhibides i comptant amb la predisposició tradicionalment favorable del públic valencià, no em cap dubte de l'èxit de convocatòria d'esta exposició.

Una exposició que, des del plantejament de la seua idea originària, participa igualment de l'audàcia creativa que caracteritza a l'art valencià actual, del propi talent dels que ho produïxen, de l'entusiasme per la seua banda dels que ho disfruten i aprecien, així com de la ferma aposta que per part de la iniciativa institucional es continua realitzant a favor dels artistes valencians emergents.

## **Francisco Camps Ortiz**

*Presidente de la Generalitat*

La gestión en materia expositiva de la Generalitat tiene en el Consorcio de Museos, aparte de una eficaz red de espacios e infraestructuras de exhibición, un activo generador de iniciativas pensadas para los artistas y, muy especialmente, para su segmento de edad más joven, dinámico e innovador.

Estas iniciativas, orientadas a la promoción de sus realizaciones entre el público valenciano, contribuyen decididamente a impulsar la prometedora y en muchos casos ya reconocida trayectoria de otros tantos exponentes creativos originarios de la Comunitat, o que han hecho de ella su lugar habitual de residencia y trabajo a lo largo de estas últimas décadas.

La presente exposición participa plenamente de este contexto y constituye, incluso desde su propio título, simbólico y bien elocuente, una completa declaración de intenciones en apoyo a los valores más destacados de cuantos aportan dinamismo y personalidad específica a los circuitos del arte contemporáneo de nuestra tierra.

El argumento de *Puntas de flecha* se centra así en la exhibición de un buen número de obras que tienen como denominadores comunes la calidad formal; el carácter innovador de su planteamiento; la amplitud y variedad de los formatos y discursos empleados, incluyendo el recurso a las últimas tecnologías, e incluso la invitación al público, a partir de su especial montaje, a que participe de manera activa en la misma.

Desde el valor plástico y expresivo de las obras aquí exhibidas y contando con la predisposición tradicionalmente favorable del público valenciano, no me cabe duda del éxito de convocatoria de esta exposición.

Una exposición que, desde el planteamiento de su idea originaria, participa igualmente de la audacia creativa que caracteriza al arte valenciano actual, del propio talento de quienes lo producen, del entusiasmo a su vez de quienes lo disfrutan y aprecian, así como de la firme apuesta que por parte de la iniciativa institucional se continua realizando a favor de los artistas valencianos emergentes.

**Francisco Camps Ortiz**

*President Valencian regional government*

When it comes to managing exhibitions, the Valencian regional government has, in its Consortium of Museums — apart from an effective network of spaces and infrastructures — an active generator of initiatives for artists, particularly the youngest, most dynamic and innovative ones.

With the goal of spreading their work among the Valencian public, these initiatives unquestionably help boost the promising — and many times already-recognized — careers of so many artists, both from the region as well as those have made it their primary place of residence and work over the last few decades.

This show is no exception. Starting with its symbolic, revealing title, it is an absolute declaration of intentions in support of the most exceptional values of those who give energy and a unique personality to contemporary art circles in our region.

*Puntas de flecha* thus concentrates on showing a significant number of pieces that have in common formal quality, an innovative approach and a diverse range of formats and discourses. Often using new technologies, they sometimes even invite the public, thanks to their special set-up, to actively participate in them.

Considering the artistic and expressive value of the selected works, and counting on the traditionally favorable predisposition of the Valencian public, I have no doubt that this exhibition will be a huge success in terms of attendance.

An exhibition which, from the moment the idea was originally hatched, also shares the creative audacity that characterizes Valencian art today, the talent of those who produce it, the enthusiasm of those who enjoy and appreciate it as well as a firm, ongoing institutional commitment to supporting up-and-coming Valencian artists.

**Sonia Castedo**  
*Alcaldessa d'Alacant*

Los espacios expositivos de la sala municipal de la Lonja del Pescado, con la refrescante brisa del mar lindante, se inundan de una panorámica de señales artísticas que nos hacen pensar.

La muestra colectiva *Puntas de flecha* nos presenta un ámbito de la realidad del arte contemporáneo en la Comunidad Valenciana, un poliedro que da cuenta de la riqueza de los elementos expresivos de los jóvenes artistas.

Estamos ante un conjunto de veinticinco propuestas, de diversas tendencias y mensajes que multiplican la intercomunicación entre creadores, obras y observadores. Si una obra actual es un testimonio de nuestro tiempo, *Puntas de flecha* es un armero de estrategias que evidencian la fértil psicología de nuestros artistas.

La trama expositiva nos coloca ante un mundo sorpresivo y mágico como lo es el proceso por el que la obra de arte despierta sentimientos nuevos en quienes tratamos de entender su lenguaje.

Destacar, asimismo, la fructífera coordinación entre el Consorcio de Museos de la Generalitat Valenciana, el Ayuntamiento de Alicante y su Concejalía de Cultura, lo que permite compartir ofertas expositivas tan extraordinarias como la que nos ocupa.



**Sonia Castedo**  
*Alcaldesa de Alicante*

Els espais expositius de la sala municipal de la Llotja del Peix, amb la refrescant brisa del mar proper, s'inunden d'una panoràmica de senyals artístics que ens fan pensar.

La mostra col·lectiva *Puntes de fletxa* ens presenta un àmbit de la realitat de l'art contemporani a la Comunitat Valenciana, un poliedre que ens dóna compte de la riquesa dels elements expressius dels jòvens artistes.

Estem davant del conjunt de vint-i-cinc propostes, de diverses tendències i missatges que multipliquen la intercomunicació entre creadors, obres i observadors. Si una obra artística actual és un testimoni del nostre temps, *Puntes de fletxa* és un armer d'estratègies que evidencien la fèrtil psicologia dels nostres artistes.

La trama expositiva ens col·loca davant d'un món sorprenent i màgic, perquè màgic és el procés pel qual l'obra d'art desperta sentiments nous en els qui tractem d'entendre el seu llenguatge.

Destacar, així mateix, la fructífera coordinació entre el Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, l'Ajuntament d'Alacant i la seua Regidoria de Cultura, fet que permet compartir ofertes expositives tan extraordinàries com la que ens ocupa.

**Sonia Castedo**  
*Mayor of Alicante*

Cooled by the breeze of the nearby sea, the municipal exhibition centre of the Lonja del Pescado is flooded with a selection of artworks that make us think.

The group show *Puntas de flecha* is a cross-section of the contemporary art scene in Valencia, a polyhedron that represents the rich variety of expressive elements used by young artists.

Here we have a selection of twenty-five proposals, different trends and messages that increase intercommunication between artists, works and observers. If a work of art is testimony to our time, *Puntas de flecha* is an arsenal of strategies that reflects the fertile minds of our artists.

The exhibition presents us with a surprising world full of magic; just as magical as the process by which works of art arouse new feelings in those of us who try to understand their language.

I would also like to stress the fruitful coordination between the Consortium of Museums of the Regional Government of Valencia, the City of Alicante and its Department of Culture, which makes it possible to share exhibitions as extraordinary as this one.

**Trini Miró**

*Consellera de Cultura i Esport*

L'exposició *Puntes de fletxa. Noves trajectòries en l'art contemporani valencià*, que es presenta a les Drassanes, aplega vint-i-cinc jòvens artistes nascuts a la Comunitat o que han desplegat la seua trajectòria professional a les nostres terres. Estos artistes, de tendències i idearis estètics molt variats, són un exemple representatiu dels creadors més prometedors dins del panorama artístic valencià.

La mostra *Puntes de fletxa. Noves trajectòries en l'art contemporani valencià* pretén contribuir a prendre el pols de la jove creació artística valenciana, promovent a més l'edició d'un estudi multidisciplinar que aporte i done suport, a través de la crítica d'art, a una visió d'este esperançador panorama actual a la nostra Comunitat. La mostra també pretén impulsar la carrera dels artistes seleccionats i ser un estímul perquè continuen treballant i exposant no sols a la Comunitat, sinó també més enllà de les nostres fronteres.

**Trini Miró**

*Consellera de Cultura y Deporte*

La exposición *Puntas de flecha. Nuevas trayectorias en el arte contemporáneo valenciano*, que se presenta en las Atarazanas, reúne a 25 jóvenes artistas nacidos en la Comunitat o que han desarrollado su trayectoria profesional en nuestras tierras. Estos artistas, de muy variadas tendencias e idearios estéticos, son un ejemplo representativo de los creadores más prometedores dentro del panorama artístico valenciano.

La muestra *Puntas de flecha. Nuevas trayectorias en el arte contemporáneo valenciano* pretende contribuir a tomar el pulso de la joven creación artística valenciana, promoviendo además la edición de un estudio multidisciplinar que aporte y apoye, a través de la crítica de arte, una visión de este interesante panorama actual en nuestra Comunitat. La muestra también pretende impulsar la carrera de los artistas seleccionados y ser un estímulo para que continúen trabajando y exponiendo no sólo en la Comunitat, sino también más allá de nuestras fronteras.

**Trini Miró**

*Minister of Culture and Sports, Regional Government of Valencia*

The exhibition *Puntas de flecha. Nuevas trayectorias en el arte contemporáneo* (Arrowheads: New Paths in Contemporary Art), presented at las Atarazanas, brings together 25 young artists who were either born in the region of Valencia or who have developed their professional career here. Reflecting a diverse range of aesthetic ideologies and trends, these artists are a representative sample of the most promising creators on the Valencian art scene.

The show *Puntas de flecha. Nuevas trayectorias en el arte contemporáneo* aims to help take the pulse of young art being produced in Valencia, also promoting the publication of a multidisciplinary study that provides and supports, through art criticism, a vision of the interesting current panorama in our region. It also aims to boost the careers of the selected artists and to stimulate them to keep on working and showing their art, not only in this region, but beyond our borders as well.



## INTRODUCCIÓ

15

*La dificultat de l'art, hui*  
*La dificultad del arte, hoy / The difficulty of art today*

José Luis Pérez Pont

## ARTISTES / CRÍTICS

29

María Llanos Alonso / United artists from the Museum

39

Art al Quadrat / David Pérez

49

Raúl Belinchón / Helena de las Heras

59

Pablo Bellot / Salva Torres

69

Noé Bermejo / Marina Pastor

81

Estefanía Bustos / Joan Robledo Palop

91

Regina de Miguel / Álvaro de los Ángeles

99

David Ferrando Giraut / Javier Marroquí

109

Carlos García / Rosa Ulpiano

117

Patricia Gómez y M<sup>a</sup> Jesús González / Virginia Villaplana Ruiz

125

Fermín Jiménez / David Arlandis

137

La Tejedora CCEC / José Luis Clemente

147

Miriam Lozano / Isabel Tejada

155

Javi Moreno / Bárbaro Miyares

165

Ángel Pastor / Alba Braza Boils

**173**

Vanessa Pastor / Daniel Gascó

**181**

Lucía Pla / Agustín Pérez Rubio

**189**

Jesús Rivera / Ricard Silvestre

**199**

Paloma Rueda / Carmen Prats

**207**

Sara Sanz / Eduard Ramírez

**215**

Anna Talens / Isabel Pérez

**223**

Álvaro Tamarit / Maite Ibáñez

**231**

Vicente Tirado / Rosalía Torrent

**241**

David Trujillo / José Luis Giner

**249**

Nelo Vinuesa y Samuel Ortí / Ricardo Forriols

## **PUNTAS DE FLECHA**

**257**

## **BIOGRAFIES**

**271**

Biografies artistes

**276**

Biografías artistas

**281**

Artists biography

**286**

Biografies crítics

**291**

Biografías críticos

**295**

Critics biography

# INTRODUCCIÓ





José Luis Pérez Pont

# LA DIFICULTAT DE L'ART, HUI

L'art de competir amb la paraula i véncer, tan antic com la vida urbana, va viure un dels seus millors moments en la França del segle XVIII. Les paraules encara no eren paper mullat, servien per a dir i callar, per a atacar o defensar, eren un bé comú, no vedat al poble. La realitat o, més aïna, la narració de la realitat es realitza ara a través d'imatges. Ja no n'hi ha prou amb el relat dels esdeveniments, es requereix la certificació visual d'allò esdevingut, com si la imatge no estiguera subjecta a codis de manipulació. En eixa «nova» forma de comunicació, durant les últimes dècades, el poble ha vist dificultada la participació en la construcció del relat del seu temps. Amb l'arribada de les noves tecnologies de la comunicació s'ha obert una porta, milions de portes, que democratitza i alhora banalitza la configuració del fris de la història.

Està molt pròxim el temps en què el blau turquesa de la façana del Binion's Horseshoe, a Las Vegas, es convertirà en objecte d'una sensació estètica encara més pròxima que la que ofereix la superfície pintada d'una pintura d'Il Tintoretto. Les seues formes oblongues, la seua cotilla d'acer i vidre, substituiran en l'ànim estètic dels nostres successors els tríptics gòtics i els daurats barrocs del passat.<sup>1</sup> Possiblement tots els casinos experimentaran la mateixa mutació estètica i visitarem Las Vegas com visitem el Prado, el Louvre o la National Gallery, amb el mateix respecte exagerat pel geni dels nostres avantpassats. Eixa momificació museística de l'exacerbada realitat espectacular ha començat ja. Per a la persona curiosa que deambula amb la família per l'Strip, l'experiència sensorial més comuna equival a la d'una al·lucinació sobtada però persistent i en permanent renovació. En la seua estupefacció instantània, no disposa de cap mitjà per a distingir la realitat de la ficció, ja que el més ordinari és, en eixe univers, el més improbable.

1

Bégout, Bruce. *Zerópolis*. Anagrama, Barcelona, 2007.

### La confusió

De moment, allò que regna en l'àmbit de la creació, i particularment en l'art contemporani, és la confusió. L'evolució de la tecnologia ha democratitzat molt ràpidament la «civilització de la imatge».<sup>2</sup> L'accessibilitat del públic per a disposar de mitjans de creació i producció d'imatges i l'ús d'*Internet* com a forma de difusió, a escala planetària, ens obliga a parlar no sols de globalització de les imatges sinó també de normalització i uniformació. La producció visual ja no comporta obligatòriament comeses informatives, publicitàries o artístiques. Qualsevol pot crear i distribuir imatges, contribuint a formar un arxiu virtual cada vegada més voluminós. Este aspecte de nova participació massiva no és, en si mateix, bo ni roïn pel que fa a la qualitat o l'interès dels resultats, però sí que és, inqüestionablement, significatiu d'una nova situació en què els artistes contemporanis, al meu entendre, no han sabut encara —en general— resituar-se. Molts professionals han reaccionat d'una manera corporativista, intentant encadenar un mercat que ja no controlen, mentre que els espais de formació es refugien en el tecnicisme retrògrad com a única taula de salvació, en un mar de desorientació. Allò que feia dels productes artístics un bé únic, que obtenia elevades licitacions en les subhastes d'art, ha quedat relegat al passat, per més que continuarà ocorrent en el futur però sobre creacions que podríem considerar «d'un altre temps».

La pèrdua de significat social de l'objecte singular, tangible, fa que ja no siga necessari ni descarregar il·legalment música d'*Internet*, es pot escoltar directament en la xarxa sense incórrer en un acte punible ni atemptar contra la propietat intel·lectual. Per a què posseir béns que ens lliguen, que ocupen un espai, quan el seu valor està en la satisfacció intangible del gaudir. En el temps de la reproductibilitat i de la superabundància d'imatges, ¿quin sentit té el desig humà de possessió? Això col·lidix, incòmodament, amb l'estructura establida en el mercat de l'art, que basa l'existència pròpia en el tràfic de mercaderies úniques i que, com a forma de posar portes al camp, en el terreny de les creacions reproductibles s'ha acollit al concepte de sèrie numerada i limitada, demostrant no entendre realment res del que li va per davant i començant a cavar la seua pròpia fossa —pel que fa a la creació contemporània. La distinció entre l'original i la còpia s'ha difuminat en l'era digital,<sup>3</sup> perquè és possible la producció d'obres d'art «idèntiques» a baix cost.

### Dins o fora, ¿d'on?

Els artistes, en eixe difícil paper que els toca interpretar, es debaten entre ser part del seu temps i/o integrar-se en els engranatges del sistema tradicional del mercat de l'art. La desconexió que s'observa entre els llenguatges

2

Caujolle, Christian; Fontcuberta, Joan; Stern, Radu. *La ubicuidad de la imagen*. Departament de Cultura i Mitjans de la Comunicació de la Generalitat de Catalunya, Barcelona, 2008.

3

Smiers, Joost; Schijndel, Marieke. *Imagine... No copyright*. Gedisa, Barcelona, 2008.

de l'art contemporani i el públic ja no poden ocultar-se.<sup>4</sup> De la sorpresa, la incomoditat o la incomprensió de fa unes dècades, el públic ha passat a la indiferència. L'art contemporani s'ha convertit, als ulls de la gran majoria, en una cosa «transparent» —en contra de la voluntat innata de l'artista de cobrar forma en l'escena social. Analitzar eixa situació no és senzill, hi intervenen molts factors.

Ser artista és una activitat que ha passat a ensenyar-se d'una manera reglada, en universitats enteses com a empreses, amb una profusió poc realista i en un nombre molt superior al que el mercat i la mateixa escena cultural —entesa tradicionalment— poden assimilar i digerir. Al mateix temps han proliferat galeries privades i espais públics dedicats a l'art contemporani, com una gran màquina de picar carn. Els principis i els fins s'han enterbolit fins al punt d'entrar en una dinàmica irreal i insostenible, on es fa prevaldre l'incessant «esdeveniment» inaugural sobre el treball de fons i les bases que haurien de donar sentit a l'activitat artística com a part del fet cultural. Una locomotora que necessita molta fusta i que en eixa bogeria per alimentar-la, perquè no perda velocitat, u acaba cremant —¡més fusta!— fins i tot el bell aparador que va heretar de la seua àvia.

### Nous codis

En un moment com este, en què després de l'esgotament d'un model econòmic basat en l'hiperconsum —per mitjà de l'explotació de recursos i amb la generació d'una ingent quantitat de residus que posen en perill l'equilibri ambiental— ens correspon adoptar com a individus i com a societat altres actituds a l'hora d'enfrontar-nos al desenrotllament personal i col·lectiu. No es tracta ja d'una fi de cicle, sinó del final d'una era lligada a la possessió i a l'exaltació exponencial de la materialitat en tots els seus àmbits. No seré jo qui diga ni crega que la cosa és senzilla, no ho és, però ha arribat el moment d'iniciar un verdader canvi.

L'agressiva incursió de la publicitat en la construcció dels hàbits de comunicació pública ja és, per si mateixa, un dur rival per a l'art contemporani, perquè en qüestió de segons un *espot* és capaç de desencadenar tot un relat que pot fer riure o arribar a commoure l'espectador. Al seu torn, eixe tipus de missatge genera una peresa mental en el públic, que s'acostuma a rebre estímuls perfectament dirigits a activar determinades àrees emocionals, però, a la llarga, perjudica la seua autonomia i també la seua capacitat d'accedir a informacions menys fragmentades. L'art contemporani i els seus, a voltes, encriptats codis troben ací un obstacle del qual només podem acusar parcialment els artistes. L'educació és, com sabem, una assignatura pendent a Espanya. Alguna cosa falla en el sistema. Confiam que els que tenen responsabilitats en eixa àrea sabran aplicar solucions més imaginatives, perquè no sempre és qüestió de diners. Però al mateix temps que decau l'interès dels jòvens pel coneixement

—pel descrèdit que arrossega la política de l'esforç personal enfront dels models de l'èxit televisiu instantani—, floriixen actives iniciatives a través de la xarxa, que eliminen els processos i canals establits pel costum en el camp de la creació, possibilitant l'accés a molts que abans no tenien cap opció.

### Alguns fermes propòsits

*Puntes de fletxa* és un projecte amb què es pretén fer un escàner en el panorama de la creació contemporània, destacant algunes de les noves trajectòries que es despleguen a la Comunitat Valenciana. Un treball d'estes característiques presenta sempre la dificultat de fer una selecció d'artistes i, en conseqüència, excloure'n involuntàriament molts més dels invitats a participar-hi. Assumisc, des d'ara mateix, la meua culpa. En qualsevol cas, els seleccionats, tots i totes, han sigut invitats en igualtat de condicions i, des del minut zero, han disposat de la informació necessària sobre les característiques de la participació en este projecte. També han sabut que disposarien d'una dotació econòmica simbòlica, en contraprestació de la inversió de temps feta, segons l'acord aconseguït com a comissari amb la institució que organitza la mostra —el Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana. Si bé podria semblar que esta dada és secundària, que no és més que part de l'entramat de gestions necessari per a tirar endavant un projecte expositiu, la veritat és que considere adequat remarcar-ho —sense un ànim personalista— per la conveniència de fer extensives les pràctiques de reconeixement professional a tots aquells que despleguen la seua activitat en l'àmbit de l'art contemporani, demanant respectuosament uns mínims de dignitat. No es tracta de mantindre tractes diferencials respecte del que seria el tracte correcte de qualsevol persona que duu a terme la seua activitat en un altre àmbit professional, però tampoc s'ha d'oblidar que, per molt que a un artista li agrade fer art, per a viure necessita alguna cosa més que «admiració». Però això, ni els mateixos artistes, alguns, acaben de tindre-ho clar.<sup>5</sup>

A eixe primer propòsit s'afeg el de contribuir a dibuixar un mapa, en què es posa en observació no sols el treball dels artistes sinó també el dels crítics d'art, amb la qual cosa es pretenen agilitar les relacions en el sector, visibilitzar bona part dels agents que hi participen i fomentar un increment del diàleg en un terreny professional, sobre el qual planen ombres i silencis que mai he entés.

El tercer dels propòsits, callat fins a este moment als participants, és valorar, com a part d'eixa radiografia, la manera en què els i les artistes s'enfronten a la

5

Nota de l'autor: qualsevol col·lectiu professional s'agrupa amb la finalitat de sumar experiència, defensar els seus interessos i compartir esforços respecte dels objectius que li són comuns. La dificultat manifesta dels artistes valencians per a identificar-se com a membres d'un determinat col·lectiu professional, fa pensar. Des del respecte per la llibertat individual dels creadors, he de manifestar a dia de hui el meu suport a la recentment creada associació AVVAC —Artistes Visuals de València, Alacant i Castelló—, perquè és una organització necessària per a contribuir, amb AVCA —Associació Valenciana de Crítics d'Art— i l'Associació de Galeries d'Art Contemporani de la Comunitat Valenciana, a la normalització i transparència dels exercicis professionals en totes les àrees de treball de l'art contemporani.

realitat del seu temps. La forma en què participen d'una determinada manera de fer les coses, d'entendre l'art hui, de ser conscients de les seues possibilitats de comunicació amb el públic, de pretendre o no eixa relació, d'utilitzar les ferramentes que la tecnologia posa a la seua disposició i aplicar-les com ho fan en altres àmbits de la seua vida. Perquè, si és perillós deixar-se devorar per la frenètica velocitat dels esdeveniments insubstancials del temps present, no ho és menys inhibir-se del moment que a u li toca viure. Segurament ha sigut injust per la meua part no anticipar-los que, en la meua invitació a participar en *Puntes de fletxa*, hi havia més arestes de les que s'hi mostraven. No he pretés plantejar un projecte sobre art i tecnologia, ni que els artistes feren res diferent del que és la seua línia de treball. Per tant, queda fins a un cert punt justificada la meua ocultació d'esta pretensió d'obrir públicament una reflexió, per mitjà de la seua pràctica artística, sobre la proximitat o la llunyania que els discursos artístics —formalment, instrumentalment i conceptualment— mantenen amb la societat i les formes de comunicació del present. A este efecte s'han programat unes sessions<sup>6</sup> de treball, amb els mateixos artistes i crítics, com a punt de trobada a partir del qual analitzar en conjunt, però també en primera persona, les implicacions i conseqüències que afecten l'àmbit de la creació contemporània, derivades de les transformacions produïdes en la població per les noves maneres d'interpretar la comunicació i la participació social.

Com s'indicava al principi, l'escena per a l'art ha canviat en la mateixa mesura que la tecnologia ha modificat per complet la percepció de l'espai i del temps, acostant punts distants i accelerant les tasques i esdeveniments del present. No obstant això, s'observa, de forma majoritària, una escassa influència d'eixos aspectes en l'obra dels jóvens artistes seleccionats. Això no és necessàriament positiu ni negatiu, encara que pot ser ambdós coses. Positiu, quant a la capacitat individual per a definir codis de comunicació propis i defensar-ls per mitjà de suports més o menys tradicionals. Negatiu, perquè pot representar la progressiva ampliació de la fissura que tendix a separar els llenguatges contemporanis de l'art de la comprensió del públic i de la nova lògica que ordena i intervé en la realitat de la comunicació social.

Sens dubte hi ha molt per fer, però, en primer lloc, convé parar-se a pensar, a contrastar idees, a escoltar d'altres opinions, a localitzar d'altres camins, a mirar amb uns altres ulls. Podríem començar hui mateix.

## LA DIFICULTAD DEL ARTE, HOY

El arte de competir con la palabra y vencer, tan antiguo como la vida urbana, vivió uno de sus mejores momentos en la Francia del siglo XVIII. Las palabras aún no eran papel mojado, servían para decir y callar, para atacar o defenderse, eran un bien común, no vedado al pueblo. La realidad o, más bien, la narración de la realidad se realiza ahora a través de imágenes. Ya no es suficiente el relato de los acontecimientos, se requiere la certificación visual de lo ocurrido, como si la imagen no estuviera sujeta a códigos de manipulación. En esa «nueva» forma de comunicación, durante las últimas décadas, el pueblo ha visto dificultada su participación en la construcción del relato de su tiempo. Con la llegada de las nuevas tecnologías de la comunicación se ha abierto una puerta, millones de ellas, que democratiza y a la vez banaliza la configuración del friso de la historia.

Está muy próximo el tiempo en que el azul turquesa de la fachada del Binion's Horseshoe, en Las Vegas, se convertirá en objeto de una sensación estética más próxima aún que la que procura la superficie coloreada de una pintura de Tintoretto. Sus formas oblongas, su corsé de acero y vidrio, sustituirán en el ánimo estético de nuestros sucesores a los trípticos góticos y a los dorados barrocos del pasado<sup>1</sup>. Posiblemente todos los casinos sufrirán la misma mutación estética y visitaremos Las Vegas como visitamos el Prado, el Louvre o la National Gallery, con el mismo respeto exagerado por el genio de nuestros ancestros. Esa momificación museística de la exacerbada realidad espectacular ha comenzado ya. Para el curioso que deambula con la familia a lo largo del Strip, la experiencia sensorial más común equivale a la de una alucinación súbita aunque persistente y en permanente renovación. En su estupefacción instantánea, no tiene ningún medio disponible para distinguir lo real de lo ficticio ya que lo más ordinario es, en ese universo, lo más improbable.

## THE DIFFICULTY OF ART TODAY

The art of competing with words and winning — as old as urban life itself — went through one of its greatest moments in 18th-century France. Words were not yet useless; they could be used to say and to silence, to attack and defend oneself; they were a public good, not forbidden to the people. Reality — or rather the narration of reality — is now constructed through images. It's no longer enough to give an account of events; visual confirmation of what has occurred is needed, as if images were not subject to codes of manipulation. In the last few decades, this "new" form of communication has hindered the people's participation in the construction of the narrative of their time. With the arrival of new communication technologies, a door has been opened — millions of them — which at the same time democratizes and banalizes the configuration of the frieze of history.

It won't be long before the turquoise blue façade of Binion's Horseshoe, in Las Vegas, provokes an aesthetic response even closer to the one generated by the colored surface of a Tintoretto painting. Its elongated forms, its corset of steel and glass, will replace, in the aesthetic spirit of generations to come, the Gothic triptychs and Baroque gilding of the past<sup>1</sup>. Quite possibly, all casinos will undergo the same aesthetic transformation and we will visit Las Vegas just as we visit el Prado, the Louvre or the National Gallery, with the same exaggerated respect for the genius of our ancestors. That museum mummification of overblown, spectacular reality has already begun. For the onlooker who strolls with his family down the Strip, the most common sensory experience is equal to a sudden yet persistent and constantly-changing hallucination. In his sudden state of amazement, he has no available means to distinguish the real from the fictitious, since the most ordinary is, in that world, also the most unlikely.

### **La confusión**

De momento, lo que reina en el ámbito de la creación, y particularmente en el arte contemporáneo, es la confusión. La evolución de la tecnología ha democratizado, muy rápidamente, lo que podríamos llamar la «civilización de la imagen»<sup>2</sup>. La accesibilidad del público para disponer de medios de creación y producción de imágenes y el uso de *Internet* como forma de difusión de las mismas, a escala planetaria, nos obliga a hablar no sólo de globalización de las imágenes sino también de normalización y uniformación. La producción visual no va ya obligatoriamente aparejada a cometidos informativos, publicitarios o artísticos. Cualquiera puede crear y distribuir imágenes, contribuyendo a conformar un archivo virtual cada vez más abultado. Este aspecto de nueva participación masiva no es, en sí mismo, bueno ni malo en lo que respecta a la calidad o el interés de los resultados pero sí es, incuestionablemente, significativo de una nueva situación en la que los artistas contemporáneos, a mi parecer, no han sabido todavía —en general— resituarse. Muchos profesionales han reaccionado de un modo corporativista, intentando encadenar un mercado que ya no controlan, mientras que los espacios de formación se refugian en el tecnicismo retrógrado como única tabla de la que asirse, en un mar de desorientación. Aquello que hacía de los productos artísticos un bien único, que obtenía elevadas pujas en las subastas de arte, ha quedado relegado al pasado, por más que seguirá ocurriendo en el futuro pero sobre creaciones que podríamos considerar «de otro tiempo».

La pérdida de significado social del objeto singular, tangible, hace que ya no sea necesario ni descargar ilegalmente música de *Internet*, se puede escuchar directamente en la red sin incurrir en un acto punible ni atentar contra la propiedad intelectual. Para qué poseer bienes que nos atan, que ocupan un espacio, cuando su valor está en la satisfacción intangible de su disfrute. En el tiempo de la reproducibilidad y de la superabundancia de imágenes, ¿qué sentido tiene el deseo humano de posesión? Esto colisiona, incómodamente, con la estructura establecida en el mercado del arte, que basa su existencia propia en el tráfico de mercancías únicas y que, como forma de poner puertas al campo, en el terreno de las creaciones reproducibles, se ha acogido al concepto de serie numerada y limitada, demostrando no entender realmente nada de lo que le viene por delante y empezando a cavar su propia fosa —en lo que a creación contemporánea se refiere. La dis-

### **Confusion**

Right now, what reigns in the realm of creation, particularly that of contemporary art, is confusion. The evolution of technology has rapidly democratized what we might call the “civilization of the image”<sup>2</sup>. The public’s access to the means of creating and producing images, and the use of the Internet as a way of sharing and spreading them on a global scale, forces us to talk not just about the globalization of images but also of normalization and standardization. No longer must visual production go hand in hand with tasks related to the news, advertising, or art. Anyone can create and distribute images, thereby contributing to increasingly large virtual archive. This aspect of new mass participation is not, in itself, either good or bad in terms of the quality or interest of the results, but it undeniably indicates a new situation in which contemporary artists, in my opinion, have still not managed — in general — to reposition themselves. Many professionals have reacted out of self interest, trying to put shackles on a market they no longer control, while educational spaces take refuge in retrograde technicism as the only board to cling to in a sea of disorientation. That which made artistic products unique objects that fetched high prices at art auctions has been relegated to the past. Even if continues to occur in the future, it will only be for creations considered as being “from another time.”

Now that the singular, tangible object has lost social meaning, it is no longer even necessary to download music illegally off the Internet; you can listen to it directly online without committing any crime or violating any copyrights. Why own property that ties us down and takes up space when its value lies in the intangible satisfaction of its enjoyment? In the era of the reproducibility and overabundance of images, does the human desire to possess things really make any sense? This clashes, awkwardly, with the established structure of the art market, whose very existence is based on the traffic of unique merchandise. Trying to stem the tide in the sea of reproducible creations, it has turned to the concept of the numbered, limited edition, proving that it really doesn’t have the slightest clue what’s in store for it and starting to dig its own grave, as far as contemporary art is concerned. In the digital era<sup>3</sup>, the distinction between the original and the copy has been blurred, as “identical” works of art can be produced at low costs.

tinción entre el original y la copia se ha difuminado en la era digital<sup>3</sup>, pues es posible la producción de obras de arte «idénticas» a bajos costes.

### **Dentro o fuera, ¿de dónde?**

Los artistas, en ese difícil papel que les toca jugar, se debaten entre ser parte de su tiempo y/o integrarse en los engranajes del sistema tradicional del mercado del arte. La desconexión que se aprecia entre los lenguajes del arte contemporáneo y el público no pueden ya ocultarse<sup>4</sup>. De la sorpresa, la incomodidad o la incomprensión de hace unas décadas, el público ha pasado a la indiferencia. El arte contemporáneo se ha convertido, a los ojos de la gran mayoría, en algo «transparente» —en contra de la voluntad innata del artista por cobrar forma en la escena social. Analizar esa situación no es sencillo, intervienen muchos factores.

Ser artista es algo que ha pasado a enseñarse de un modo reglado, en universidades entendidas como empresas, con una profusión poco realista y en un número muy superior a lo que el mercado y la propia escena cultural —entendida al uso— pueden asimilar y digerir. A la vez han proliferado galerías privadas y espacios públicos dedicados al arte contemporáneo, como una gran máquina de picar carne. Los principios y los fines se han enturbiado hasta el punto de entrar en una dinámica irreal e insostenible, donde se prima el incesante «evento» inaugural sobre el trabajo de fondo y las bases que habrían de darle sentido a la actividad artística como parte del hecho cultural. Una locomotora que necesita mucha madera y que en esa locura por alimentarla, para que no pierda velocidad, uno acaba quemando —¡más madera!— hasta el bello mueble aparador que heredó de su abuela.

### **Nuevos códigos**

En un momento como este, en el que tras el agotamiento de un modelo económico basado en el hiperconsumo —mediante la explotación de recursos y generando una ingente cantidad de residuos que ponen en peligro el equilibrio ambiental— corresponde adoptar como individuos y como sociedad otras actitudes a la hora de enfrentar el desarrollo personal y colectivo. No se trata ya de un fin de ciclo, sino del final de una era ligada a la posesión y a la exaltación exponencial de la materialidad en todos sus ámbitos. No seré yo quien diga ni crea que la cosa es sencilla, no lo es, pero ha llegado el momento de iniciar un verdadero cambio.

### **Inside or out...of where?**

Artists, in this difficult role that they have been chosen to play, are torn between being part of their time and/or joining the apparatus of the traditional art market system. The clear disparity between the languages of contemporary art and the public can no longer be hidden<sup>4</sup>. In lieu of the surprise, discomfort and incomprehension of a few decades ago, the public now feels indifference. Contemporary art has become, in the eyes of the vast majority, something “transparent”—going against the artist’s natural impulse to take form on the social scene. Analyzing this situation is not easy; many factors come into play.

Being an artist is something that has come to be taught in a regulated way, at universities viewed as corporations, in a not-very-realistic abundance and in a number far greater than what the market and even the (usual) cultural scene is capable of absorbing and digesting. At the same time, private galleries and public spaces devoted to contemporary art have proliferated, like some kind of giant meat grinder. The beginnings and the ends have blurred to the point of creating an unreal, unsustainable dynamic, where the incessant inaugural “event” takes precedence over the groundwork and foundations that should give meaning to artistic activity as a part of cultural expression. It is like a locomotive that needs a lot of wood, which in the mad rush to fuel it, to keep it from slowing down, one ends up burning... more wood! Even that lovely old sideboard passed down from grandmother.

### **New codes**

At a time like this, following the exhaustion of an economic model based on hyperconsumption —due to the exploitation of resources and generating a growing amount of waste, which threatens environmental stability — it is our duty, as individuals and as a society, to change our attitude regarding our personal and collective development. It’s no longer a question of the end of a cycle, but of the end of an era tied to possession and the exponential exaltation of materiality in all its forms. I won’t be the one to say or believe that it’s easy — it is not — but it’s time to make a real change.

The aggressive incursion of advertising into the construction of public communication habits is, in itself, a tough rival for contemporary art. In a matter of seconds, a commercial can trigger an entire narrative capable of making the viewer laugh or cry. At



La agresiva incursión de la publicidad en la construcción de los hábitos de comunicación pública ya es, de por sí, un duro rival para el arte contemporáneo, pues en cuestión de segundos un *spot* es capaz de desencadenar todo un relato que puede hacer reír o llegar a conmovir al espectador. A su vez, ese tipo de mensaje, genera una pereza mental en el público, que se acostumbra a recibir estímulos perfectamente dirigidos a activar determinadas áreas emocionales pero, a la larga, perjudica su autonomía y también su capacidad para acceder a informaciones menos desmenuzadas. El arte contemporáneo y sus, en ocasiones, encriptados códigos, encuentra ahí un obstáculo del que sólo podemos acusar parcialmente a los artistas. La educación es, como sabemos, una asignatura pendiente en España. Algo falla en el sistema. Confiamos en que quienes ostentan responsabilidades en esa área sepan aplicar soluciones más imaginativas, pues no siempre es cuestión de dinero. Pero a la vez que decae el interés de los jóvenes por el conocimiento —por el descrédito que arrastra la política del esfuerzo personal frente a los modelos del éxito televisivo instantáneo— florecen activas iniciativas a través de la red, que eliminan los procesos y canales establecidos por la costumbre en el campo de la creación, posibilitando el acceso a muchos que antes no tenían ninguna opción.

#### **Algunos firmes propósitos**

*Puntas de flecha* es un proyecto con el que se pretende realizar un escáner en el panorama de la creación contemporánea, destacando algunas de las nuevas trayectorias que están desarrollándose en la Comunidad Valenciana. Un trabajo de estas características presenta siempre la dificultad de realizar una selección de artistas y, en consecuencia, excluir involuntariamente a muchos más de los invitados a participar en él. Asumo, desde ya, mi culpa. En cualquier caso los seleccionados, todos y todas, han sido invitados en igualdad de condiciones y, desde el minuto cero, han dispuesto de la información necesaria acerca de las características de su participación en este proyecto. También han sabido que contarían con una dotación económica simbólica, en contraprestación por la inversión de tiempo realizada, según el acuerdo alcanzado como comisario con la institución que organiza la muestra —el Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana. Si bien podría parecer que este dato es secundario, que no es más que parte del entramado de gestiones necesario para sacar adelante un proyecto expositivo, lo cierto es que considero adecuado

the same time, this type of message generates mental sluggishness among the public, which gets used to receiving stimuli perfectly designed to set off certain emotions but which ultimately hinder their autonomy and their ability to access less fragmented information. This is where contemporary art and its sometimes-encrypted codes run into an obstacle which we can only partially blame on artists. Education is, as we already know, an unresolved issue in Spain. Something is not working in the system. Let's hope that those who have responsibilities in this area will find a way to apply more imaginative solutions, because it's not always a question of money. But while young people are losing interest in knowledge — due to the growing unpopularity of the politics of personal effort as opposed to the instant success of television — active initiatives are thriving over the Internet, eliminating the traditionally established processes and channels in the field of art and opening up access to many who didn't used to have it.

#### **Some firm goals**

*Puntas de flecha* aims to take an X-ray of the contemporary art scene, highlighting some of the new artists who are developing their careers in the region of Valencia. A project of such characteristics must always face the challenge of making a selection of artists and, as a result, involuntarily excluding many others from participating. I hereby accept the blame for this. In any case, each and every one of the artists selected for this project has been invited on equal terms and has been fully aware of the terms of his or her participation from the start. They knew they would receive a symbolic sum in compensation for their time, according to the agreement reached as curator with the institution organizing the exhibition — the Consortium of Museums of the Region of Valencia. Though this may seem like a minor detail — just one of many necessary hoops one must jump through to get an exhibition off the ground —, I still find it important to stress this fact — and my motives are not self-interested — for the sake of extending the practice of professional recognition to all those who work in the field of contemporary art, respectfully demanding a minimum amount of respect. I'm not saying they should be treated any better than those who work in other professional fields, but it mustn't be forgotten, either, that no matter how much an artist likes to make art, he or she can't live on "admiration" alone. But this is something that not even certain artists are quite sure about<sup>5</sup>.

remarcarlo —sin un ánimo personalista— por lo conveniente de hacer extensivas las prácticas de reconocimiento profesional a todos aquellos que desarrollan su actividad en el ámbito del arte contemporáneo, demandando respetuosamente unos mínimos de dignidad. No se trata de mantener tratos diferenciales frente a lo que sería el trato correcto a cualquier persona que desarrolla su actividad en otro ámbito profesional, pero tampoco olvidar que, por mucho que a un artista le guste hacer arte, para vivir necesita algo más que «admiración». Pero esto, ni los propios artistas, algunos, terminan de tenerlo claro<sup>5</sup>.

A ese primer propósito se suma el de contribuir a dibujar un mapa, en el que no sólo se pone en observación el trabajo de los artistas sino también el de los críticos de arte, pretendiendo con ello agilizar las relaciones en el sector, visibilizar a buena parte de los agentes que en él participan y fomentar un incremento del diálogo en un terreno profesional, sobre el que se ciernen sombras y silencios que nunca he entendido.

El tercero de los propósitos, acallado hasta este momento a los propios participantes, es valorar, como parte de esa radiografía, el modo en el que los y las artistas se enfrentan a la realidad de su tiempo. La forma en la que participan de una determinada manera de hacer las cosas, de entender el arte hoy, de ser conscientes de sus posibilidades de comunicación con el público, de pretender o no esa relación, de utilizar las herramientas que la tecnología pone a su disposición y aplicarlas como lo hacen en otros ámbitos de su vida. Porque, si es peligroso dejarse devorar por la frenética velocidad de los acontecimientos insustanciales del tiempo presente, no lo es menos inhibirse del momento que a uno le toca vivir. Seguramente ha sido injusto por mi parte no anticiparles que, en mi invitación a participar en *Puntas de flecha* había más artistas de las que se mostraban. No he pretendido plantear un proyecto sobre arte y tecnología, ni que los artistas hicieran nada diferente de lo que viene siendo su línea de trabajo. Por tanto, queda hasta cierto punto justificada mi ocultación acerca de esta pretensión de abrir públicamente una reflexión, mediante su práctica artística, sobre la proximidad o la lejanía que los discursos artísticos —formal, instrumental y conceptualmente— mantienen con la sociedad y las formas de comunicación del presente. Para ello se han programado unas sesiones<sup>6</sup> de trabajo, con los propios artistas y críticos, como punto de encuentro a partir del que analizar en

This is the first goal. The second is to help draw a map, where not only the artists' work is laid out for observation, but also the work of art critics, with the objective of improving relationships in the sector, making visible a good share of the individuals involved in it and encouraging more dialogue in a professional field cloaked by shadows and silences that I have never understood.

The third goal, kept quiet from the participants themselves until now, is to assess, as part of this X-ray, how artists confront the reality of their time: how they take part in a certain way of doing things, of understanding contemporary art, of being aware of their possibilities of communicating with the public, of assuming that relationship or not, of using the tools made available by technology and applying them as they do in other aspects of their life. Because while it may be dangerous to let ourselves be swallowed up by the frenetic pace of the insubstantial events of the present, it is equally dangerous to avoid the moment one has been destined to live. Surely, it was unfair of me not to tell them that my invitation to participate in *Puntas de flecha* included more artists than the ones who appeared. It was not my intention to propose a project about art and technology, nor to make the artists to do anything different than what they were already doing. This justifies, to a certain extent, my decision not to share my wish to incite a public reflection, through their artistic practice, on the proximity or distance that artistic discourses maintain — formally, instrumentally and conceptually — from present-day society and forms of communication. To this end, a series of work sessions<sup>6</sup> have been set up to bring together the artists themselves and the critics, giving them the opportunity to start analyzing as a group, but also in first person, the implications and consequences affecting the field of contemporary art as a result of transformations made in the populace by the new ways of understanding communication and social participation.

As I said at the beginning, the art scene has changed, to the same degree that technology has totally altered our perception of space and time, bringing distant points closer together and speeding up tasks and events of the present. Yet these aspects can rarely be seen in the work of the young artists selected for this show. This is not necessarily positive or negative, though it could be both: positive, in terms of the individual's capacity to define his or her own codes of communication and

conjunto, pero también en primera persona, las implicaciones y consecuencias que afectan al ámbito de la creación contemporánea, derivadas de las transformaciones producidas en la población por las nuevas maneras de interpretación de la comunicación y de la participación social.

Como se indicaba al principio, la escena para el arte ha cambiado en la misma medida en que la tecnología ha modificado por completo la percepción del espacio y del tiempo, acercando puntos distantes y acelerando las tareas y acontecimientos del presente. Sin embargo se aprecia, de forma mayoritaria, una escasa influencia de esos aspectos en la obra de los jóvenes artistas seleccionados. Eso no es necesariamente positivo ni negativo, aunque puede ser ambas cosas. Positivo, en cuanto a la capacidad individual para definir códigos de comunicación propios y defenderlos mediante soportes más o menos tradicionales. Negativo, porque puede representar la progresiva ampliación de la fisura que tiende a separar los lenguajes contemporáneos del arte de la comprensión del público y de la nueva lógica que ordena e interviene en la realidad de la comunicación social.

Sin duda hay mucho por hacer pero, primero, conviene pararse a pensar, a contrastar ideas, a escuchar otras opiniones, a localizar otros caminos, a mirar con otros ojos. Podríamos empezar hoy mismo.

- 1. Bégout, Bruce. *Zerópolis*. Anagrama, Barcelona, 2007.
- 2. Caujolle, Christian; Fontcuberta, Joan; Stern, Radu. *La ubicuidad de la imagen*. Departament de Cultura i Mitjans de la Comunicació de la Generalitat de Catalunya, Barcelona, 2008.
- 3. Smiers, Joost; Schijndel, Marieke. *Imagine... No copyright*. Gedisa, Barcelona, 2008.
- 4. <http://jornadesartcontemporani.blogspot.com/>
- 5. Nota del autor: cualquier colectivo profesional se agrupa con el fin de sumar experiencia, defender sus intereses y compartir esfuerzos frente a los objetivos que le son comunes. La dificultad manifiesta de los artistas valencianos para identificarse como miembros de un determinado colectivo profesional, da que pensar. Desde el respeto por la libertad individual de los creadores, debo manifestar a día de hoy mi apoyo a la recientemente creada asociación AVVAC —Artistas Visuales de Valencia, Alicante y Castellón— por ser una organización necesaria para con-

to defend them using more or less traditional supports; negative, because it could represent the progressive widening of the crack that tends to separate the languages of contemporary art from public comprehension and the new logic that orders and shapes the reality of social communication.

There is certainly a lot of work to be done, but first it would be wise to stop and think, to compare ideas, to listen to other opinions, to locate other paths, to look with other eyes. We could even start today.

- 1. Bégout, Bruce. *Zerópolis*. Anagrama, Barcelona, 2007.
- 2. Caujolle, Christian; Fontcuberta, Joan; Stern, Radu. *La ubicuidad de la imagen*. Departament of Culture and Media of the Catalanian regional government, Barcelona, 2008.
- 3. Smiers, Joost; Schijndel, Marieke. *Imagine... No copyright*. Gedisa, Barcelona, 2008.
- 4. <http://jornadesartcontemporani.blogspot.com/>
- 5. Author's note: professionals always associate with the goal of uniting their experience, defending their interests and pooling their efforts to achieve common objectives. The difficulties shown by Valencian artists to identify themselves as members of a professional group gives food for thought. With the utmost respect for individual artistic freedom, I must declare starting now my support for the newly-created association AVVAC (Visual Artists of Valencia, Alicante and Castellón), as an organization necessary to contribute — together with the AVCA (Valencian Association of Art Critics) and the Association of Contemporary Art Galleries of the Region of Valencia — to the normalization and transparency of professional activities in all areas of work related to contemporary art.
- 6. <http://puntasdeflecha.wordpress.com/>

tribuir, junto a AVCA —Asociación Valenciana de Críticos de Arte— y a la Asociación de Galerías de Arte Contemporáneo de la Comunidad Valenciana, a la normalización y transparencia de los desempeños profesionales en todas las áreas de trabajo del arte contemporáneo.

—6. <http://puntasdeflecha.wordpress.com/>

**ARTISTES / CRÍTICS**



# MARÍA LLANOS ALONSO

United artists from the Museum



*Una niña de verdad (2006)*  
DVD. 11'34".







# ENTRE LA SOBREVALORACIÓ DEL SILENCI I DEL SOROLL

«El 1964 vaig dir que el silenci de Duchamp estava sobrevalorat, i ho vaig fer amb l'esperança que em contestara. (...) Duchamp va fer molt però no va resoldre res. Si haguera eixit a la palestra i s'haguera declarat disposat a discutir, sobretot amb els jóvens, el seu treball hauria esdevingut fructífer, en una direcció que realment hauria conduït a alguna cosa, a conceptes que realment haurien sigut útils hui en dia. Duchamp no va obtindre res, ni en aspectes polítics, ni en consecucions dins de la formació estètica.»<sup>1</sup>

Joseph Beuys

La dialèctica entre el significat i el significat, entre el compromís i l'autonomia de les obres d'art, ha estat en l'origen de nombrosos debats durant el segle passat, i els seus ecos encara ressonen en l'actualitat. Per a alguns, la kantiana finalitat sense fi, que anima la vella doctrina de *l'art pour l'art*, continua sent l'únic objectiu legítim per als artistes. Per a altres, l'art desvinculat del que succeïx en el seu context immediat no és més que pur negoci i espectacle, foc follet al servici dels valors hegemònics. En la societat post (postindustrial, postmoderna, postmedia...), els artistes es veuen obligats a prendre partit contínuament, perquè ningú ignora ja que totes les opcions són igualment polítiques. Més enllà de les declaracions de bones intencions, allò que costa, en estos moments de saturació visual i informativa, és distingir què és el que realment pot aportar el contacte amb les obres de l'art a l'experiència vital de cada u.

1

«Diálogo sobre el arte, la arquitectura del mundo con su arquitecto. Joseph Beuys». Entrevista amb Achille Bonito Oliva, 9 d'abril de 1981 en Salmerón, Miguel. *Joseph Beuys, Ensayos y entrevistas*. Síntesis, Madrid, 2006.

Per a acostar-se a l'obra de María Alonso convé tindre presents les paraules que encapçalen este text, i considerar que la seua proposta estètica busca el debat i la repercussió en l'entorn social en què s'inserix. També hi resulta perceptible una deliberada voluntat de contextualització crítica, detectable ja en els seus primers treballs, que la situa en les antípodes de l'autista soroll de fons neoduchampia<sup>2</sup> i en les proximitats conceptuals de la «plàstica social» defesa per Joseph Beuys. No obstant això, Alonso ha renunciat per complet al messianisme escatològic de l'artista-xaman. De fet, encara que, com ell, aposta per l'art com a via de guarició, de qui es reclama deutora és de les intimistes exploracions de l'inconscient col·lectiu iniciades per la cineasta Maya Deren, referent fonamental del cinema surrealista nord-americà —i també una de les poques persones que aconseguí fer eixir Duchamp del seu mutisme, encara que només fóra durant el rodatge de la pel·lícula *The witch's cradle* el 1943—. Des d'este punt de vista, les seues investigacions pictòriques, sobre les possibles connexions entre la iconografia religiosa de les diferents cultures, es veuen reforçades pels seus dibuixos, fotografies i audiovisuals, de la mateixa manera que pels seus treballs professionals com a artterapeuta, i configuren, en conjunt, una poètica personal coherent. Influida en els seus últims projectes per pensadores feministes com Judith Butler i per les propostes artísticopedagògiques de Judy Chicago i Miriam Saphiro, basades en la potenciació de la *consciousness-raising*,<sup>3</sup> alguns dels seus últims treballs han anat incorporant en el títol el prefix (post), però com a sufix,<sup>4</sup> en el que sembla un intent d'alterar o invertir l'orde postmodern, i fins i tot postfeminista, de les coses.

En la nota de presentació del seu assaig *Post producció*,<sup>5</sup> Nicolás Bourriaud descriu la figura de l'artista actual com la d'un «semionauta» capaç d'orientar-se en els turbulents oceans de la comunicació global. Algú cada vegada més allunyat del demiürg creador, però capaç d'explorar noves rutes i connexions entre la infinitat de formes, signes i conceptes que inunden el mercat del coneixement sensible. És en este rol d'exploració activa de les múltiples combinacions possibles entre el dispositiu «exposició» i els actors del seu entorn, igual que entre els artistes en potència i els públics encara inexistent, en el que cal emmarcar l'última proposta de María Alonso. Un projecte simultàniament artístic, docent i discent, a més d'espiritualment terapèutic, l'objectiu

2

Produït per les periòdiques «provocacions» dels nous gènis —de les finances— com Jeeff Koons o Demien Hirst.

3

«El *consciousness-raising*, que podem traduir com “emergir de la consciència”, permetia a les dones identificar i expressar les seues experiències subjectives de noves maneres». Alonso, María Llanos. *María Llanos Alonso. Proyectos 1994-2006*, catàleg de l'exposició a la Sala La Llotgeta, CAM, València, 2006.

4

És el cas d'*Història (post)*, una peça sobre la història de les dones d'Archena, elaborada a partir d'entrevistes i tallers de vídeo amb dones de diferents generacions (Múrcia, 2006). També de *Milonga (post)*, una performance col·lectiva en forma de classe de tango, en la gramàtica de la qual s'exploren les convencions de gènere i heterosexualitat (València, 2005).

5

Bourriaud, Nicolás. *Post producció (La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo)*. Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2004.

declarat del qual és el de «connectar l'espai de la sala d'exposicions amb l'exterior». La seua intenció és involucrar aquells que la societat considera no-artistes en la realització de dibuixos i materials diversos, hipervinculats amb el context social d'un espai tan emblemàtic, i habitualment desaprofitat, com el de les Drassanes de València.

## ENTRE LA SOBREVALORACIÓN DEL SILENCIO Y DEL RUIDO

«En 1964 dije que el silencio de Duchamp estaba sobrevalorado, y lo hice con la esperanza de que me contestara. (...) Duchamp hizo mucho pero no resolvió nada. Si hubiera bajado a la palestra y se hubiera declarado dispuesto a discutir, sobre todo con los jóvenes, su trabajo se habría vuelto fructífero, en una dirección que realmente hubiera conducido a algo, a conceptos que realmente hubieran sido útiles hoy en día. Duchamp no obtuvo nada, ni en aspectos políticos, ni en desarrollos dentro de la formación estética.»<sup>1</sup>

Joseph Beuys

La dialéctica entre el significante y el significado, entre el compromiso y la autonomía de las obras de arte, ha estado en el origen de numerosos debates durante el siglo pasado, y sus ecos todavía resuenan en la actualidad. Para algunos, la kantiana finalidad sin fin, que alienta la vieja doctrina de *l'art pour l'art*, continúa siendo el único objetivo legítimo para los artistas. Para otros, el arte desvinculado de lo que acontece en su contexto inmediato no es más que puro negocio y espectáculo, fuego fatuo al servicio de los valores hegemónicos. En la sociedad post (posindustrial, posmoderna, posmedia...), los artistas se ven obligados a tomar partido de continuo, pues nadie ignora ya que todas las opciones son igualmente políticas. Más allá de las declaraciones de buenas intenciones, lo que cuesta, en estos momentos de saturación visual e informativa, es distinguir qué es lo que realmente puede aportar el contacto con las obras del arte a la experiencia vital de cada cual.

Para acercarse a la obra de María Alonso conviene tener presentes las palabras que encabezan este texto, y considerar que su propuesta estética busca el debate y la repercusión en el entorno social en el que se inserta. También resulta perceptible una deliberada

## BETWEEN OVERRATED SILENCE AND NOISE

“In 1964 I said that the silence of Duchamp was overrated. I did so in the hope that he would answer me. (...) Duchamp did a lot but he didn't resolve anything. If he had gotten off his soapbox and declared himself willing to argue, especially with young people, his work would have prospered in a direction that would have really led to something, to concepts that would have been really useful today. Duchamp achieved nothing either in political terms or in terms of developments within aesthetic training.”<sup>1</sup>

Joseph Beuys

The dialectic between signifier and signified, between the commitment and the autonomy of works of art, has sparked numerous debates in the past century, the echoes of which can still be heard. For some, the Kantian concept of finality without end, which fuels the old doctrine of *l'art pour l'art*, remains the only legitimate objective for artists. For others, art that is not connected to what is going on in its immediate context is no more than pure business and spectacle, a chimera at the service of hegemonic values. In the society of posts (post-industrial, post-modern, post-media, etc.), artists are constantly forced to take sides, since everyone is now aware that all options are equally political. Beyond declarations of good intentions, the hard part, at this time of visual and information saturation, is distinguishing what contact with works of art can really contribute to each individual's life experience.

To understand the work of María Alonso, we should bear in mind the words that head this text, and consider the fact that her aesthetic proposal seeks to spark debate and have a repercussion in the social environment where it is placed. We can also sense a deliberate attempt at critical contextualiza-

voluntad de contextualización crítica, detectable ya en sus primeros trabajos, que la sitúa en las antípodas del autista ruido de fondo neo-duchampiano<sup>2</sup> y en las proximidades conceptuales de la «plástica social» defendida por Joseph Beuys. No obstante, Alonso ha renunciado por completo al mesianismo escatológico del artista/chamán. De hecho, aunque, como él, apuesta por el arte como vía de sanación, de quien se reclama deudora es de las intimistas exploraciones del inconsciente colectivo iniciadas por la cineasta Maya Deren, referente fundamental del cine surrealista norteamericano —y también una de las pocas personas que consiguió sacar a Duchamp de su mutismo, aunque tan sólo fuera durante el rodaje de la película *The witch's cradle* en 1943—. Desde este punto de vista, sus investigaciones pictóricas, sobre las posibles conexiones entre la iconografía religiosa de las diferentes culturas, se ven reforzadas por sus dibujos, fotografías y audiovisuales, al igual que por sus trabajos profesionales como arteterapeuta, conformando, en conjunto, un poética personal coherente. Influida en sus últimos proyectos por pensadoras feministas como Judith Butler y por las propuestas artístico/pedagógicas de Judy Chicago y Miriam Sapiro, basadas en la potenciación de la *consciousness-raising*<sup>3</sup>, algunos de sus últimos trabajos han ido incorporando en su título el prefijo (post), pero como sufijo, en lo que parece ser un intento de alterar o invertir el orden posmoderno, e incluso posfeminista, de las cosas.

En la nota de presentación de su ensayo Post producción, Nicolás Bourriaud describe la figura del artista actual como la de un «semionauta» capaz de orientarse en los turbulentos océanos de la comunicación global. Alguien cada vez más alejado del demiurgo creador, pero capaz de explorar nuevas rutas y conexiones entre la infinidad de formas, signos y conceptos que inundan el mercado del conocimiento sensible. Es en este rol de exploración activa de las múltiples combinaciones posibles entre el dispositivo «exposición» y los actores de su entorno, al igual que entre los artistas en potencia y los públicos todavía inexistentes, en el que cabe enmarcar la última propuesta de María Alonso. Un proyecto simultáneamente artístico, docente y discente, además de espiritualmente terapéutico, cuyo objetivo declarado es el de «conectar el espacio de la sala de exposiciones con el exterior». Su intención es implicar a quienes la sociedad considera no-artistas en la realización de dibujos y materiales diversos, hipervinculados con el contexto social de

tion, already detectable in her early works, which situates her at the antipodes of autistic neo-Duchampian<sup>2</sup> white noise and conceptually close to the “social plastic” theory of Joseph Beuys. However, Alonso has totally renounced the eschatological messianism of the artist/shaman. In fact, though like the artist/shaman she defends art as a means of healing, she claims to be indebted, instead, to the intimate explorations of the collective unconscious initiated by the filmmaker Maya Deren, a key figure in American Surrealist cinema — and also one of the few people who managed to get Duchamp to open his mouth, if only during the filming of the 1943 picture *The Witch's Cradle* —. From this point of view, her pictorial investigations into the possible connections between the religious iconography of different cultures are reinforced by her drawings, photographs and audiovisual pieces, as well as by her professional work as an art therapist, which together form a coherent personal poetics. Influenced, in her most recent projects, by feminist thinkers such as Judith Butler and by the artistic/pedagogical proposals of Judy Chicago and Miriam Sapiro, who encouraged the practice of *consciousness-raising*<sup>3</sup>, some of her latest pieces have incorporated the prefix (post) in their title, but as a suffix, in what seems to be an attempt to alter or invert the postmodern — and even post-feminist — order of things.

In the foreword to his essay Postproduction, Nicolas Bourriaud describes today's artists as “semionauts” capable of getting their bearings in the turbulent oceans of global communications; a figure further and further away from the demiurge creator who is nonetheless capable of exploring new routes and links between the infinite forms, signs and concepts that flood the market of sensible knowledge. It is within this role of actively exploring the many possible combinations between the “exhibition” device and the players in her environment, and between artists in the making and the publics that have yet to exist, that María Alonso's latest proposal falls. A project where she simultaneously acts as artist, teacher and learner, as well as a spiritual therapist whose professed objective is to “connect the space of the exhibition room with the exterior.” Her goal is to get those who society regards as non-artists involved in making drawings and diverse materials, hyperlinked with the social context of a space as emblematic, and usually idle, as the Atarazanas of Valencia.

un espacio tan emblemático, y habitualmente desaprovechado, como el de las Atarazanas de Valencia.

—1. «Diálogo sobre el arte, la arquitectura del mundo con su arquitecto, Joseph Beuys». Entrevista con Achille Bonito Oliva, 9 de abril de 1981 en Salmerón, Miguel. *Joseph Beuys, Ensayos y entrevistas*, Síntesis, Madrid, 2006.

—2. Producido por las periódicas «provocaciones» de los nuevos genios —de las finanzas— como Jeff Koons o Damien Hirst.

—3. «El *consciousness-raising*, que podemos traducir como «emerger de la conciencia», permitía a las mujeres identificar y expresar sus experiencias subjetivas de nuevas maneras». Alonso, María Llanos. *María Llanos Alonso. Proyectos 1994-2006*, Catálogo de la exposición en la Sala La Llotgeta, CAM, Valencia, 2006.

—4. Es el caso de *Historia (post)*, una pieza sobre la historia de las mujeres de Archena, elaborada a partir de entrevistas y talleres de vídeo con mujeres de diferentes generaciones (Murcia, 2006). También de *Milonga (post)*, una performance colectiva en forma de clase de tango, en cuya gramática se exploran las convenciones de género y heterosexualidad (Valencia, 2005).

—5. Bourriaud, Nicolás. *Post producción (La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo)*. Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2004.

—1. «Diálogo sobre el arte, la arquitectura del mundo con su arquitecto, Joseph Beuys». Interview with Achille Bonito Oliva from April 9, 1981, in Salmerón, Miguel. *Joseph Beuys, Ensayos y entrevistas*, Síntesis, Madrid, 2006.

—2. Produced by the periodic “provocations” of the new geniuses — of finance — like Jeff Koons and Damien Hirst.

—3. “This *consciousness-raising* (...) allowed women to identify and express their subjective experience in new ways.” Alonso, María Llanos. *María Llanos Alonso. Proyectos 1994-2006*, catalog for the exhibition at La Llotgeta gallery, CAM, Valencia, 2006.

—4. This is the case of *Historia (post)*, a piece on the history of women from Archena, based on interviews and video workshops with women of different generations (Murcia, 2006), as well as *Milonga (post)*, a collective performance in the form of a tango class, whose grammar explores the conventions of gender and heterosexuality (Valencia, 2005).

—5. Bourriaud, Nicolás. *Post producción (La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo)*. Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2004.





# ART AL QUADRAT

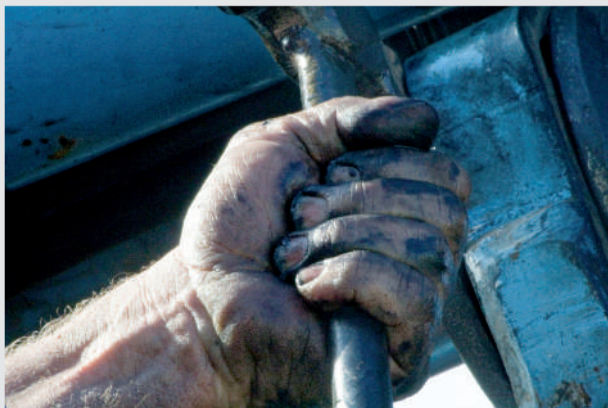
David Pérez



*Retrat de família: Andrés, pare. Manolita, mare* (2008)  
Videoinstal·lació / Videoinstalación / Video installation  
Dimensions variables / Dimensiones variables / Variable dimensions

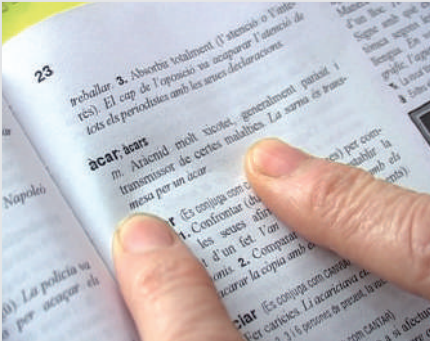
Ajuda per al doblatge i la producció d'obres audiovisuals en valencià  
2007/08, APNL (UPV) /  
Ayuda para el doblaje y la producción de obras audiovisuales en valenciano  
2007/08, APNL (UPV) /  
Aid for the dubbing and production of audiovisual works in Valencia from  
the APNL, 2007/08 (Polytechnic University of Valencia)





*Andrés, pare*

3 fotografies de 150 x 100 cm. c/u. 3 vídeos 18'03" sobre pantalla de targetes de visita i reproductor de DVD portàtil / 3 fotografías de 150 x 100 cm. c/u. 3 vídeos 18'03" sobre pantalla de tarjetas de visita y reproductor de DVD portátil / 3 photographs, 150 x 100 cm. each. 3 videos, 18'03", on screen of business cards and portable DVD player





*Manolita, mare*

3 fotografies de 150 x 50 cm. c/u. 4 vídeos 22'16" sobre llençol / 3 fotografies de 150 x 50 cm. c/u. 4 vídeos 22'16" sobre sábana / 3 photographs, 150 x 50 cm. each. 4 vídeos 22'16" on bedsheet

David Pérez

# TRAURE A LA LLUM

Les matemàtiques generen, en algunes circumstàncies, resultats més que incerts. Encara que 1 elevat a 1 siga igual a 1 i la suma d'1+1 siga 2, quan parlem d'Art al Quadrat (Gema i Mónica del Rey Jordá) l'addició d'elements, així com la consegüent combinació de nombres, actua de manera paradoxal. En el cas que ens ocupa sabem que 2 suposa 1 i que eixe 1 no és igual a 1. Enfront de la dualitat, la geminació. I enfront de la unitat, la multiplicitat. Art al Quadrat no suma individus, sinó que multiplica significats i, fent-ho, dividix consciències, ja que resta seguretats.

El subjecte sempre es troba subjecte a una identitat: al fet de saber-se propi i únic, que es constituïx a partir d'un grup i/o comunitat. És des del col·lectiu des d'on ens sabem individus, és a dir, des del dir d'una llengua i d'una cultura, i des de l'adscripció a un gènere i a una classe social. Això fa que ser un i actuar com a tal responga més que a una qüestió numèrica, a un problema d'aprenentatge. Problema a través del qual s'intenta establir un orde dins d'un àmbit que, com succeïx amb el vinculat al jo, comporta massa dígit.

La família és, des d'esta perspectiva, l'àmbit en què la gran majoria de nosaltres comença a comptar i a ser comptat. En ella se'ns compta la unitat i des d'ella narrem i habitem el jo. Establir el sistema, la resta només suposa saldar comptes permanentment. Comptes que mai ixen i que quan ho fan poden generar resultats tan incerts com sorprenents.

El retrat familiar proposat per a esta exposició per Art al Quadrat trau a la llum un peculiar compte en què sumant elements es mostra una divisió: la propiciada per la ruptura matrimonial dels pares de les integrants del grup. El retrat dut a terme actua, per tant, com un autoretrat encobert, és a dir, com un introspectiu relat en què es conta l'enfonsament de la unitat. La imatge que en esta caiguda reflectix allò retratat, articula una tensió espacial i discursiva que invita a l'especulació. Invitació que és efectuada a un doble nivell. En

la mesura que especular suposa analitzar i meditar, Art al Quadrat reflexiona a dos veus —i des de dos veus— sobre la història de la seua història, és a dir, sobre el dir del seu dir. Ara bé, atés que especular connota etimològicament una ressonància reflectora, el retrat proposat actua també com a espill tangencial d'un 2 que és 1, miratge la superfície del qual relata que la unitat no és sinònim de singularitat, sinó d'ignorància. Una ignorància que es fonamenta més que en el no saber, en l'ocultació.

Si l'art continua exercint alguna funció, si la pràctica artística posseïx encara la capacitat punxant també atribuïda a les puntes de fletxa que són llançades des de l'arc del simbòlic, la dita funció —la dita capacitat— se situa en el mateix àmbit —en la mateixa diana— que el pensament: un espai que afavorix que el que es troba velat deixe d'estar-ho. Este és, precisament, el sentit que posseïx l'activitat intel·lectual a través de les seues diverses i autònomes disciplines: dir l'ocult, aclarir allò fosc, relatar l'inenarrable.

En un acte de comptar en què els mitjans són tants com àmbits posseïx el saber, els comptes obtinguts per les integrants d'Art al Quadrat ofereixen un múltiple ajust. En primer lloc, amb el fet de ser elles mateixes, és a dir, amb el relat de si mateixes i amb la seua història. En segon lloc, amb el caràcter que assumix la pràctica artística postconceptual, un caràcter que, desposseït de la parla autònoma del registre modern, la utilitza per a convertir allò lingüísticament autoreflexiu en material d'interacció comunicativa. I en tercer lloc, amb el sentit que mostra que el pla individual respon al social, fet que possibilita que allò entès com a personal i/o propi es conjugue des de dins d'un marc que és possible des del col·lectiu.

Esta última qüestió ens permet afirmar que este retrat de família es fonamenta en l'àmbit familiar, és a dir, en allò comú i compartit. D'esta manera, Andrés, el pare, és i no és Andrés. Paral·lelament, Manolita, la mare, també és i no és Manolita. La proposta d'Art al Quadrat, que des de la seua pròpia configuració evidencia que  $1+1$  no és igual a 2, posa en relleu el que oculta la matemàtica familiar: que la història són històries, que l'enunciat són enunciats i que el textual només és una infinitat de textos. De textos que diuen i es desdiuen, de veus que s'escriuen i es reescriuen, d'ecos que són l'encreuament resultant d'un art que redescobrix la possibilitat de contar que encara és possible comptar. Ni que siga desajustant nombres i, per això, passant comptes.

David Pérez

## SACAR A LA LUZ

Las matemáticas generan, en algunas circunstancias, resultados más que inciertos. Aunque 1 elevado a 1 sea igual a 1 y la suma de 1+1 sea 2, cuando hablamos de Art al Quadrat (Gema y Mónica del Rey Jordá) la adición de elementos, así como la consiguiente combinación de números, actúa de manera paradójica. En el caso que nos ocupa sabemos que 2 supone 1 y que ese 1 no es igual a 1. Frente a la dualidad, la gemelidad. Y frente a la unidad, la multiplicidad. Art al Quadrat no suma individuos, sino que multiplica significados y, al hacerlo, divide conciencias, puesto que resta seguridades.

El sujeto siempre se halla sujeto a una identidad: a un saberse propio y único que se configura a partir de un grupo y/o comunidad. Es desde lo colectivo desde donde nos sabemos individuos, o sea, desde el decir de una lengua y de una cultura, y desde la adscripción a un género y a una clase social. Esto hace que ser uno y actuar como tal responda más que una cuestión numérica, a un problema de aprendizaje. Problema a través del cual se intenta establecer un orden dentro de un ámbito que, como sucede con el vinculado al yo, concita demasiados dígitos.

La familia es, desde esta perspectiva, el ámbito en el que la gran mayoría de todos nosotros y nosotras empieza a contar y a ser contado. En ella se nos cuenta la unidad y desde ella narramos y habitamos el yo. Establecido el sistema, el resto sólo supone un permanente saldar cuentas. Cuentas que nunca salen y que cuando lo hacen pueden generar resultados tan inciertos como sorprendentes.

El retrato familiar propuesto para esta exposición por Art al Quadrat saca a la luz una peculiar cuenta en la que sumando elementos se muestra una división: aquella que se encuentra propiciada por la ruptura matrimonial de los padres de las integrantes del grupo. El retrato llevado a cabo actúa, por tanto,

David Pérez

## BRINGING TO LIGHT

Math generates, in some circumstances, results that are more than uncertain. Although 1 to the 1st power is 1 and 1+1 equals 2, when we talk about Art al Quadrat (or Art Squared, the duo comprised of Gema and Mónica del Rey Jordá) the addition of elements, as well as the consequent combination of numbers, behaves paradoxically. In the case that interests us here, we know that 2 means 1 and that that 1 is not equal to 1: twinness opposed to duality and multiplicity opposed to unity. Art al Quadrat does not add individuals, but multiplies meanings and in so doing, it divides consciences, given that it subtracts certainties.

The subject is always subject to an identity: to a knowledge of oneself as special and unique, which is configured based on a group and/or community. It is through the collective that we know ourselves as individuals; in other words, by speaking a language and belonging to a culture, gender and social class. Being one and acting as such is, then, more than a numerical question, a problem of learning. A problem whereby an attempt is made to establish order in a sphere which, — as occurs with the sphere tied to the self — draws together too many digits.

Family is, from this perspective, the realm where most of us start to count and be counted; to tell and be told. In it, we are counted as (told to be) a unit and from it, we narrate and inhabit the self. Once this system is established, the rest is just a constant balancing of equations; calculations that never quite come out right, and when they do, can produce results as surprising as they are uncertain.

The family portrait that Art al Quadrat has proposed for this exhibition brings to light a peculiar calculation where adding elements shows a division: the one caused by the divorce of the artists' parents. The picture



como solapado autorretrato, es decir, como introspectivo relato en el que se cuenta el derrumbe de la unidad. La imagen que en esta caída refleja lo retratado, articula una tensión espacial y discursiva que invita a la especulación. Invitación que es efectuada a un doble nivel. En tanto que especular supone analizar y meditar, Art al Quadrat reflexiona a dos voces —y desde dos voces— sobre la historia de su historia, o sea, sobre el decir de su decir. Ahora bien, dado que especular connota etimológicamente una resonancia reflectante, el retrato propuesto actúa también como tangencial espejo de un 2 que es 1, espejismo cuya superficie relata cómo la unidad no es sinónimo de singularidad, sino de ignorancia. Una ignorancia que se apoya más que en el no saber, en la ocultación.

Si el arte continúa desempeñando alguna función, si la práctica artística posee todavía la capacidad punzante que también se atribuye a las puntas de flecha que son lanzadas desde el arco de lo simbólico, dicha función —dicha capacidad— se sitúa en el mismo ámbito —en la misma diana— que tiene el pensar: un espacio que propicia que lo que se halla velado deje de estarlo. Éste es, precisamente, el sentido que posee la actividad intelectual a través de sus diversas y autónomas disciplinas: decir lo oculto, despejar lo oscuro, relatar lo inenarrable.

En un contar en el que los medios son tantos como ámbitos posee el saber, las cuentas obtenidas por las integrantes de Art al Quadrat ofrecen un múltiple ajuste. En primer lugar, con su ser ellas mismas, es decir, con el relato de sí y con su historia. En segundo lugar, con el propio carácter que asume la práctica artística postconceptual, un carácter que despojado del habla autónoma del registro moderno, utiliza la misma para convertir lo lingüísticamente autorreflexivo, en material de interacción comunicativa. Y, en tercer lugar, con el sentido que muestra cómo lo individual responde a lo social, hecho que posibilita que lo entendido como personal y/o propio se conjugue desde dentro de un marco que desde lo colectivo es posible.

Esta última cuestión nos permite afirmar que este retrato de familia se apoya en lo familiar, es decir, en lo común y compartido. De este modo, Andrés, el padre, es y no es Andrés. Paralelamente, Manolita, la madre, también es y no es Manolita. La propuesta de Art al Quadrat, que desde su propia configuración evidencia que  $1+1$  no es igual a 2, pone de relieve lo que oculta la matemática familiar:

therefore acts as a veiled self-portrait; that is, as an introspective story about the disintegration of the unit. The image which in this collapse reflects what is portrayed, articulates a spatial and discursive tension that invites speculation, on two levels. In that speculating entails analyzing and meditating, Art al Quadrat reflects in two voices — and from two voices — on the story of their story; in other words, on the saying of their saying. But since speculate connotes, etymologically, a reflective resonance, this portrait also acts as a tangential reflection of a 2 that is 1, an illusion whose surface relates how the unit is not a synonym of singularity, but of ignorance; an ignorance based on covering up more than on not knowing.

If art still serves any function at all; if artistic practice still has the piercing capacity of the arrowheads shot from the bow of symbolism, then this function — this capacity — occupies the same sphere — the same bull's-eye — as thinking: a space where what is veiled is unveiled. This is, precisely, the meaning of intellectual activity in its many different and separate disciplines: to say what is hidden, to clarify what is dark, to tell the untellable.

In a reckoning where there are as many media as there are fields of knowledge, the results obtained by the members of Art al Quadrat can be adjusted in many different ways. First of all, with their being themselves; that is, with the stories they tell about themselves and with their story. Secondly, with the very nature assumed by post-conceptual artistic practice — a nature which, stripped of the autonomous language of modernity, uses this to make the linguistically self-reflexive a material of interactive communication. And thirdly, with the sense that shows how the individual is a reflection of the social, allowing what is understood as personal and/or one's own is combined in a context that is possible through the collective.

Thus we can argue that this family portrait relies on the familiar; that is, on what is common and shared. Thus, their father Andrés is and is not Andrés. In the same way, their mother Manolita is and is not Manolita. The proposal made by Art al Quadrat, which shows from its very configuration that  $1+1$  does not equal 2, reveals what is hidden by ordinary mathematics: that a story is in fact stories, that a statement is actually statements and that the textual is but an infinite number of texts. Texts that say and go back on their word, voices that are written and re-

que la historia son historias, que el enunciado son enunciados y que lo textual tan sólo es un sinfín de textos. De textos que dicen y se desdican, de voces que se escriben y reescriben, de ecos que son el entrecruzado resultado de un arte que redescubre la posibilidad de contar que todavía es posible contar. Si quiera sea desajustando números y, por ello, ajustando cuentas.

written, echos that are the crossed result of an art that rediscovers the possibility of telling (counting) what can still be told (counted). Even if it be by fudging with numbers and thus, making them come out right.

# RAÚL BELINCHÓN

Helena de las Heras



*Dark Highway* (2008)

Fotografía reproducida en pantallas de plasma / Fotografía reproducida en pantallas de plasma / Photographs projected on plasma screens









# VIRATGES DE LA MIRADA CAP A «L'INFINIT ESTÈTIC»

En el transcurs de més de deu anys dedicats a la fotografia, Raúl Belinchón evidencia tindre un excel·lent domini pràctic de la tècnica, saber fer ús de les possibilitats descriptives i documentals inherents al mitjà, i eixa «mirada conscient» que servix de paràmetre a la crítica especialitzada per a definir l'art de la fotografia i els seus artífexs. No és un fotògraf sistemàtic pel que fa als temes de reflexió, perquè en ell conflueixen interessos diversos, heterogenis, com les seues sèries. Potser és esta la idea que hi subjau com a fil conductor: la variant, que segons Walter Benjamin «constituïx la fructífera oposició dialèctica a la invenció»<sup>1</sup>.

El 1999 va fer la primera exposició individual a la Sala Railowsky de València, presentant la sèrie *José y su familia*. Fotografies en blanc i negre d'un ionqui que venia *La Farola* en els semàfors i vivia amb la seua dona i els seus quatre fills al barri de Velluters de València. ¿Fins on arriba el desarrelament?, planteja l'artista amb imatges neutres que testimonien la realitat.

*Rosario* és un altre dels seus treballs inclòs en el grup *Stories*, sèries narratives sobre un personatge i les seues vivències. Com *Romano*, fotografies en color del personatge que viu del turisme a la «ciutat eterna», al qual confronta amb imatges de religiosos de negres hàbits. O *Sensación de vivir* (2003), on l'artista recorre de nou al blanc i al negre per a presentar gent comuna en un moment d'oci a la platja, des de perspectives inusuals i amb una certa mirada obliqua. Temàtica i ironia que estableixen un paral·lelisme amb el britànic Martin Parr. *Streeper* és una altra *story* en color que retrata el culte al cos, l'entrenament, l'actuació-exhibició i la interrelació del personatge. Deduïm que la història del *Streeper* va conduir l'artista al projecte *Antro*. De la provocació al sexe.

Fotografies de locals de cambres d'una part de la geografia espanyola.

1

«Algo nuevo acerca de las flores». Benjamín, Walter. *Sobre la fotografía*, Pretextos, Valencia, 2007, p. 13.



El recurs de l'«efecte per l'efecte» sembla definir el projecte *Ciudades subterráneas*, iniciat a París l'any 2003 i ampliat a altres capitals del món, que obtingué el 2004 el primer premi Fuji Euro Press Photo Awards, Roma, i el tercer en l'apartat Arts and Entertainment Stories de World Press Photo. Imatges d'estacions de metro, accessos, escales i corredors de connexió, d'intens cromatisme i accentuada perspectiva: llocs de trànsit que figuren deserts.

Espai i temps, absència i silenci, suggerixen les fotografies del projecte *Patio de butacas*, iniciat a Moscou amb *Butacas rojas*. Interiors de teatres de distintes ciutats del món, des d'un estricte enquadrament i un enfocament idèntic, des de l'escenari cap a la sala buida. El tema de l'espai buit en les arquitectures de l'espectacle té un clar referent en l'obra del japonés Hiroshi Sujimoto, experimental en els seus procediments, però pel mètode s'acosta més al caràcter documental i tipològic de l'escola creada pels alemanys Bernd i Hilla Becker.

El treball fotogràfic que Raúl Belinchón presenta en l'exposició *Puntes de fletxa* és una selecció de les imatges corresponents a una de les últimes sèries realitzades: *Dark Highway*.

La carretera és l'objecte de *Dark Highway*, un homenatge al gènere cinematogràfic de les pel·lícules de carretera, inspirat en films com *El diablo sobre ruedas*, de Steven Spielberg, i suggerit en novel·les com *A la carretera*, de Jack Keruac, o *La carretera*, de Cormac McCarthy. La carretera com a símbol del viatge iniciàtic, com a lloc de trobada i allunyament, espai de trànsit. Arizona com a paisatge de fons i les seues carreteres com a motiu: els imponents i acolorits camions que hi circulen; hòmens de la reserva índia de la zona que en recorren el traçat; solitaris motels, i llocs mítics, com Monument Valley, captats no com a imatges de postal, sinó en la seua realitat circumdant, revelant les tenebres que poden sobrevindre en el camí, i que hi ha camins que no porten enlloc. Atesa la referència cinematogràfica d'esta sèrie, Raúl Belinchón ha optat per un muntatge que aproxima les fotografies al seu marc de referència, això és, sobre pantalla, tractant de suggerir imatges congelades durant la projecció filmica. I per a facilitar-ne la visualització, el lloc d'exhibició ha d'estar en penombra. Les fotografies són imatges potents en què l'artista ha accentuat la polarització de llums i ombres.

En resum, versatilitat tècnica i diversitat poètica.

## VIRAJES DE LA MIRADA HACIA «EL INFINITO ESTÉTICO»

En el transcurso de más de diez años dedicado a la fotografía, Raúl Belinchón evidencia tener un excelente dominio práctico de la técnica, saber hacer uso de las posibilidades descriptivas y documentales inherentes al medio, y esa «mirada consciente» que sirve de parámetro a la crítica especializada para definir el arte de la fotografía y a sus artífices. No es un fotógrafo sistemático en cuanto a temas de reflexión se refiere, pues en él confluyen intereses diversos, heterogéneos, como sus series. Tal vez sea ésta la idea que subyace como hilo conductor: la variante, que según Walter Benjamín «constituye la fructífera oposición dialéctica a la invención».

En 1999 realizaba su primera exposición individual en la Sala Railowsky de Valencia, presentando la serie *José y su familia*. Fotografías en blanco y negro de un yonki que vendía *La Farola* en los semáforos y vivía con su mujer y sus cuatro hijos en el barrio Velluters de Valencia. ¿Hasta dónde el desarraigo?, cuestiona el artista con imágenes neutras que testimonian la realidad.

*Rosario* es otro de sus trabajos incluido en el grupo *Stories*, series narrativas sobre un personaje y sus vivencias. Como *Romano*, fotografías a color de tal personaje que vive del turismo en la «ciudad eterna» y al que confronta en imagen con religiosos de negros hábitos. O *Sensación de vivir* (2003), donde el artista recurre de nuevo al blanco y negro para presentar a gente común de ocio en la playa, desde perspectivas inusuales y con cierta mirada oblicua. Temática e ironía que refieren paralelismos con el británico Martin Parr. *Streeper* es otra *storie* a color que retrata el culto al cuerpo, el entrenamiento, la actuación-exhibición, y la interrelación del personaje. Deducimos que la historia del *Streeper* condujo al artista al proyecto *Antro*. De la provocación al sexo. Fotografías de locales de alterne de parte de la geografía española.

## DETOURS OF THE GAZE TOWARDS "THE AESTHETIC INFINITE"

During the course of over 10 years devoted to photography, Raúl Belinchón has proven to have an excellent practical command of technique, to know how to exploit the descriptive and documentary possibilities inherent to the medium, and that "conscious gaze" that art critics use as a parameter to define the art of photography and its artifices. He is not a systematic photographer in terms of the themes he addresses; his interests are diverse and heterogeneous, like his series. Perhaps this is the connecting thread that runs through his work: the variant which, according to Walter Benjamin "is the fruitful, dialectical opposite to invention".

In 1999 Belinchón had his first solo exhibition at the Sala Railowsky in Valencia, where presented the series *José y su familia* (Joseph and His Family). It consisted of black and white photographs of a junkie who sold *La Farola* at traffic lights and lived with his wife and four children in the Velluters neighbourhood of Valencia. How far does the rootlessness go?, asks the artist, with neutral images that testify to reality.

*Rosario* is another of his pieces included in *Stories*, narrative series about an individual and his experiences. Like *Romano* (Roman), color photographs of this individual who makes a living off tourism in the "Eternal City", which he contrasts with pictures of clergymen wearing black habits. Or *Sensación de vivir* (Sensation of Living, 2003), in which the artist once again turns to black and white to show ordinary people enjoying a day at the beach, from unusual perspectives with a certain oblique gaze: subject matter and irony that bring to mind the British artist Martin Parr. *Stripper* is another color story that shows the subject's obsession with getting in shape, his working out, his performance/exhibition and his interconnection. We can infer that the story of *Stripper* led the artist to the project *Antro*.

El recurso del «efecto por el efecto» parece definir el proyecto *Ciudades subterráneas*, iniciado en París en el año 2003 y ampliado a otras capitales del mundo, que obtenía, en 2004, el primer Premio Fuji Euro Press Photo Awards, Roma, y el tercero en el apartado Arts and Entertainment Stories de World Press Photo. Imágenes de estaciones de metro, accesos, escaleras y pasillos de conexión, de intenso cromatismo y acentuada perspectiva; lugares de tránsito que figuran desiertos.

Espacio y tiempo, ausencia y silencio sugieren las fotografías del proyecto *Patio de butacas*, iniciado en Moscú con *Butacas rojas*. Interiores de teatros de distintas ciudades del mundo, desde un estricto encuadre e idéntico enfoque, desde el escenario hacia la sala vacía. El tema del espacio vacío en las arquitecturas del espectáculo tiene un claro referente en la obra del japonés Hiroshi Sujimoto, experimental en sus procedimientos, pero, en cuanto a método está más próximo al carácter documental y tipológico de la escuela creada por los alemanes Bernd y Hilla Becker.

El trabajo fotográfico que Raúl Belinchón presenta en la exposición *Puntas de flecha* es una selección de las imágenes correspondientes a una de las últimas series realizadas: *Dark Highway*.

La carretera es el objeto de *Dark Highway*, un homenaje al género cinematográfico de las road-movies, inspirado en películas como *El diablo sobre ruedas*, de Steven Spielberg, e hilo conductor en novelas como *En el camino*, de Jack Keruac, o *La carretera*, de Cormac McCarthy. La carretera como símbolo del viaje iniciático, como lugar de encuentro y desencuentro, espacio de tránsito. Arizona como paisaje de fondo y sus carreteras como motivo: los imponentes y coloridos camiones que circulan por ellas; hombres de la reserva india en la zona que recorren su trazado; solitarios moteles, y lugares míticos, como Monument Valley, captados no como imágenes de postal, sino en su realidad circundante, revelando las tinieblas que pueden sobrevenir en el camino, y que hay caminos que no llevan a ninguna parte. Dada la referencia cinematográfica de esta serie, Raúl Belinchón ha optado por un montaje que aproxima las fotografías a su marco de referencia, esto es, sobre pantalla, tratando de sugerir imágenes congeladas durante la proyección filmica. Y para propiciar la visualización, el lugar de exhibición estará en

*tro*. From provocation to sex. Photographs of gentlemen's clubs around Spain.

Using "effect for effect's sake" seems to define the project *Ciudades subterráneas* (Underground Cities). Begun in Paris in the year 2003, it later spread to other major cities around the world, winning the first Fuji Euro Press Photo Awards in 2004 in Rome, and third prize in the Arts and Entertainment Stories category of the World Press Photo competition. It consists of photos of subway stations, entrances, stairs and connecting corridors, with intense colors and a highly accentuated perspective; places of transit that appear deserted.

Space and time, absence and silence are suggested by the photos in the project *Patio de butacas* (The Stalls), which originated in Moscow with *Butacas rojas* (Red Seats). In it, Belinchón shoots interiors of theaters in different cities around the world, strictly framed and taken from the same angle, from the stage looking out at the empty theater. The theme of empty space in entertainment venues clearly alludes to the work of the Japanese artist Hiroshi Sujimoto, experimental in his procedures but, in terms of method, is closer to the documentary, typological nature of the school created by Bernd and Hilla Becker in Germany.

The photographs that Raúl Belinchón presents in the exhibition *Puntas de flecha* are a selection from one of his most recent series: *Dark Highway*.

The road is the subject of *Dark Highway*, a tribute to the road movie genre, inspired by films like Steven Spielberg's *Duel*, and the recurring theme in novels like Jack Keruac's *On the Road* and Cormac McCarthy's *The Road*. The highway as symbol of the initiation journey, as a place for meeting and the failure to meet; a place of transit, with Arizona as the background and its roads as a motif: the imposing, colorful trucks that drive on them; men from the Indian reservations they pass through; lonely motels and legendary places like Monument Valley, etc. They are captured not as postcard pictures but in their surrounding reality, revealing the shadows that can appear on the road and that some roads lead to nowhere. Given the cinematographic reference of this series, Raúl Belinchón has opted to bring the photographs closer to their frame of reference; that is, the screen, trying to suggest images frozen during the projection of the film. For better viewing, the

penumbra. Las fotografías son imágenes potentes en las que el artista ha acentuado la polarización de luces y sombras.

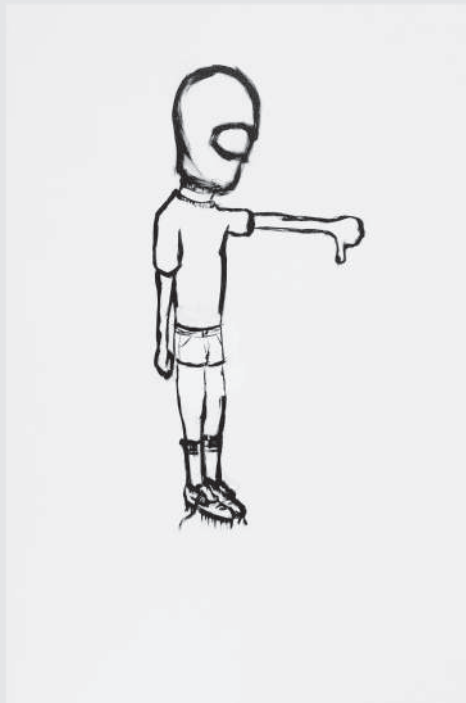
En resumen, versatilidad técnica y diversidad poética.

exhibition place will also be dark. The photographs are powerful images where the artist has accentuated the polarization of lights and shadows.

In short: technical versatility and poetic diversity.

# PABLO BELLOT

Salva Torres



*Justino José (2007)*  
146 x 97 cm.

*Mini Yo invasión númerodoce (2009)*  
Acrylic, tinta xinesa i llapis sobre tela / Acrílico, tinta china y lápiz sobre lienzo /  
Acrylic, India ink and pencil on canvas  
305 x 496 cm.



*Vuelta y vuelta* (2008)  
195 x 130 cm.



*Cazador de fardachos* (2008)  
146 x 97 cm.



*El tonto Piscinas* (2008)  
73 x 50 cm.



*Raíces de enhiesto* (2009)  
162 x 97 cm.





*Que te metas el gato por el culo (2008)*  
180 x 114 cm.

Salva Torres

# SERS GRACIOSAMENT MALIGNES

Pablo Bellot envaïx amb el seu «exèrcit» de *Mini-Yòs* l'art per a fer-lo eixir de polleguera

Els sers humans som contradictoris. A diferència de les màquines, que es limiten a executar el codi per al qual estan programades, els subjectes ens debatem entre romandre fidels a una programació, en este cas genètica i sociocultural, o interrogar-nos sobre els seus límits. És a dir, que és possible la llibertat de fer el bé o el mal, per molt condicionats que estiguem per a actuar d'una manera o d'una altra. I, és clar, ser contradictoris és una contrarietat, perquè ens obliga en tot moment a haver d'articular tendències oposades entre si.

Posem per cas els personatges creats per l'artista Pablo Bellot, que ha denominat *Mini-Yò*. L'aparença infantil de quasi tots ells revela, al seu torn, una agressivitat incontenible. De manera que tan prompte resulten entranyables com literalment entregats a experimentar amb les seues pròpies entranyes. La contradicció és evident: d'una banda, una certa innocència; d'una altra, la més descarnada violència. Si esta violència no acaba inundant l'obra de Pablo Bellot, com succeïx amb altres artistes decididament entregats a la causa sinistra, és pel caràcter lúdic de la seua proposta.

Ho diu el mateix artista: «El xicotet ser maligne és el matís que més vull de la meua obra.» I a continuació assenyala: «Dins de la serietat, incloc l'acudit.» El treball que presenta per al projecte *Puntes de fletxa. Noves trajectòries en l'art contemporani valencià*, i que forma part de la seua sèrie *Mini mal o la invasió del Mini-Yò*, conté eixa malignitat del ser infantil xicotet sotmesa a l'humor negre que apaivaga el caràcter feridor de la seua proposta.

A Pablo Bellot li interessa en gran manera la violència que ens habita. No hi ha període en la història de la humanitat exempt de guerres. Fins l'acte sexual, origen de l'individu, comporta una alta dosi de violència, sens dubte enriqu-

dora, però en molts casos també destructiva. Bellot se'n fa càrrec en el conjunt de la seua obra. En la que que presenta per a *Puntes de fletxa*, ho fa amb set dels seus *Mini-Yo*: *El Hurto*; *Cazador de fardachos*; *Justino José*; *El tonto Piscinas*; *Raíces de enhiesto*; *Que te metas el gato por el culo*, i *Vuelta y vuelta*.

Són set personatges amb vida pròpia, cada u mostrant el malson del cos ferit per una violència incomprensible. L'aparença animal o extraterrestre servix tant de disfressa infantil com de subratllat maligne d'uns «sers xicotets» disposats a la burla, la paròdia de si mateixos i fins i tot la mutilació de braços. Bellot crea el món dels seus *Mini-Yo* per mitjà d'eixe «embolic de personatges», les històries dels quals «amargues, feridores i alhora divertides» acaben dibuixant l'univers, que el mateix artista denomina de la «tragiparida».

Per a desplegar el projecte d'una obra que es vol «invasiva», ja que busca sembrar l'espai de *Mini-Yos* contradictoris, «sàdics i tendres», Bellot necessita un ampli camp de joc. En el cas que ens ocupa (mai millor dit) de *Puntes de fletxa*, un mur de 7,5 metres de llarg per 4 d'alt. L'objectiu és saturar l'espai de personatges («que la paret no respire», subratlla l'autor), perquè l'espectador senta la «màquina de guerra» (sic) d'una obra d'art disposada a estar fora de polleguera.

Bellot crea així el seu «propi exèrcit», en què cada peça, seguint el concepte de «rizoma» de Deleuze, acaba eixint del marc bidimensional adjudicat, per a envair tot l'espai. L'artista ho planteja com un «exercici de creació obsessiu». I com més obsessiu millor per a aconseguir l'eficàcia de l'obra, el pragmatisme final de la qual residix a obtindre una «experiència de saturació i caos».

El treball de Pablo Bellot es podria inscriure en el que una certa avantguarda cinematogràfica va denominar «cinema-puny». Es tracta de colpir la consciència de l'espectador per mitjà d'imatges saturades de violència. Però l'artista alacantí preferix un colp de vista esmorteït per l'acudit: eixe és el motiu de la «tragiparida»; allí on el drama pot arribar a assolar la mirada del públic, emergix de sobte l'humor. O també: l'acudit, en la mesura que té relació amb l'inconscient, pot ser el vel de la tragèdia que els personatges de Bellot revelen amb les seues actituds esfereïdores. En tot cas, com advertix l'artista, «és necessari crear un nivell de saturació satisfactori per a endinsar-se en l'univers del *Mini-Yo*». De nou, la contradicció: per a arribar al ser, submergir-se en el caos. Pablo Bellot ens invita, amb la seua «tragiparida», a preguntar-nos sobre «la bèstia que portem dins». I a dominar eixos mals humors, amb humor.

## SERES GRACIOSAMENTE MALIGNOS

Pablo Bellot invade con su «ejército» de *Mini-Yos* el arte para sacarlo de sus tradicionales casillas.

Los seres humanos somos contradictorios. A diferencia de las máquinas, que se limitan a ejecutar el código para el que se las programa, los sujetos nos debatimos entre permanecer fieles a idéntica programación, en este caso genética y sociocultural, o interrogarnos acerca de sus límites. Vamos, que cabe la libertad de hacer el bien o el mal, por muy condicionados que estemos para actuar de una u otra manera. Y, claro, ser contradictorios es una contrariedad, porque nos obliga en todo momento a tener que articular tendencias opuestas entre sí.

Pongamos por caso los personajes creados por el artista Pablo Bellot, y que ha dado en llamar sus *Mini-Yo*. La apariencia infantil de casi todos ellos revela a su vez una agresividad incontenible. De modo que tan pronto resultan entrañables, como literalmente entregados a experimentar con sus propias entrañas. La contradicción es evidente: por un lado, cierta inocencia; por otro, la más descarnada violencia. Si esta violencia no termina anegando la obra de Pablo Bellot, como sucede en otros artistas decididamente entregados a la causa siniestra, se debe al carácter lúdico de su propuesta.

Lo dice el propio artista: «El pequeño ser maligno es el matiz que más quiero de mi obra.» Para señalar a continuación: «Dentro de la seriedad, incluyo el chiste.» El trabajo que presenta para el proyecto *Puntas de flecha. Nuevas trayectorias en el arte contemporáneo valenciano*, y que forma parte de su serie *Mini mal o la invasión del Mini-Yo*, contiene esa malignidad del pequeño ser infantil sometida al humor negro que apacigua el carácter hiriente de su propuesta.

A Pablo Bellot le interesa sobremanera la violencia que nos habita. No hay periodo en la

## COMICALLY EVIL BEINGS

Pablo Bellot invades art with his “army” of *Mini-Yos*, taking it out of its usual pigeonholes.

Human beings are contradictory. Unlike machines, which are limited to executing programmed codes, we as subjects are must choose between remaining loyal to another program — in this case genetic and socio-cultural — and questioning ourselves about its limits. Basically, we have the free will to do good or evil, no matter how conditioned we are to act one way or another. And of course, being contradictory is a setback, because it forces us to juggle opposing forces at all times.

Take, for example, the characters created by the artist Pablo Bellot, which he has opted to call his *Mini-Yo*, or Mini-Mes. The childlike appearance of almost all of them also reveals an uncontainable aggressiveness. This makes them likeable, while at the same time literally given over to experiment with his innermost self. The contradiction is clear: on the one hand, there is a certain innocence; on the other, the most barefaced violence. If this violence does not end up swamping the work of Pablo Bellot, as occurs with other artists devoted to the sinister cause, it is because of its playful nature.

As the artist himself says: “The little evil being is the aspect of my work I love the most.” He goes on to say: “In the middle of all the seriousness, I insert the joke”. The work he is presenting for the project *Puntas de flecha. Nuevas trayectorias en el arte contemporáneo valenciano*, from his series *Mini mal o la invasión del Mini-Yo*, contains this malignity of the childish little creature subjected to the dark humor that mitigates the piercing nature of his proposal.

Pablo Bellot is most interested in the violence that resides within us. No period in the his-

historia de la humanidad exento de guerras. Incluso el acto sexual, origen del individuo, conlleva una alta dosis de violencia sin duda enriquecedora, pero en muchos casos también destructiva. Bellot se hace cargo de ella en el conjunto de su obra. En la que presenta para *Puntas de flecha*, lo hace con siete de sus *Mini-Yó*: *El Hurto*; *Cazador de fardachos*; *Justino José*; *El tonto Piscinas*; *Raíces de enhiesto*; *Que te metas el gato por el culo*, y *Vuelta y vuelta*.

Son siete personajes con vida propia, cada cual mostrando la pesadilla del cuerpo desgarrado por una violencia incomprensible. La apariencia animal o extraterrestre sirve tanto de disfraz infantil como de subrayado maligno de unos «pequeños seres» dispuestos a la burla, la parodia de sí mismos e incluso la mutilación de brazos. Bellot crea el mundo de sus *Mini-Yó* mediante esa «maraña de personajes», cuyas historias «amargas e hirientes a la vez que chistosas» terminan dibujando el universo, que el propio artista denomina, de la «tragiparida».

Para desarrollar el proyecto de una obra que se quiere «invasiva», por cuanto busca sembrar el espacio de *Mini-Yós* contradictorios, «sádicos y tiernos», Bellot necesita un amplio campo de juego. En el caso que nos ocupa (nunca mejor dicho) de *Puntas de flecha*, un muro de 7,5 metros de largo por 4 de alto. El objetivo es saturar el espacio de personajes («que la pared no respire», subraya el autor), para que el espectador sienta la «máquina de guerra» (sic) de una obra de arte dispuesta a salirse de sus tradicionales casillas.

Bellot crea así su «propio ejército», donde cada pieza, siguiendo el concepto de «rizoma» de Deleuze, termina saliéndose del marco bidimensional adjudicado, para invadir todo el espacio. El artista lo plantea como un «ejercicio de creación obsesivo». Y tanto más obsesivo, mejor para alcanzar la eficacia de la obra, cuyo pragmatismo final reside en lograr una «experiencia de saturación y caos».

El trabajo de Pablo Bellot se podría inscribir en lo que cierta vanguardia cinematográfica denominó «cine-puño». Se trata de golpear la conciencia del espectador mediante imágenes saturadas de violencia. Pero el artista alicantino prefiere un golpe de vista amortiguado por el chiste: de ahí su «tragiparida»; allí donde el drama puede llegar a asolar la mirada del público, emerge de pronto el humor. O también: el chiste, en tanto guarda relación con el inconsciente, puede ser el velo

tory of humanity has ever been free of wars. Even the sexual act — the origin of the individual — contains a large dose of violence that is undoubtedly enriching, but often destructive as well. Bellot addresses this theme throughout his work. In his piece for *Puntas de flecha*, he does so with seven of his *Mini-Yó*: *El Hurto*; *Cazador de fardachos*; *Justino José*; *El tonto Piscinas*; *Raíces de enhiesto*; *Que te metas el gato por el culo*, and *Vuelta y vuelta*.

They are seven characters with a life of their own, each of which reflects the nightmare of a body wracked by incomprehensible violence. Their animal or extraterrestrial appearance serves as a childlike disguise as well as to emphasize the wickedness of a series of “little creatures” prepared to mock, to parody themselves or even to mutilate arms. Bellot creates his world of *Mini-Yó* with this “tangle of characters” whose “bitter and biting, while at the same time funny” stories end up illustrating the universe of the *tragiparida*, as the artist calls it.

To carry out a project that aims to be “invasive,” in that it seeks to sow the space with contradictory, “sadistic and tender” *Mini-Yós*, Bellot needs a broad playing field: in the case of *Puntas de flecha*, a wall 7.5 meters long by four meters tall. The object is to saturate the space with characters (“so the wall can’t breathe,” says the artist), making the viewer feel the “war machine” (sic) of a work of art prepared to blow its lid and come out of its traditional pigeonholes.

Bellot thus creates his “own army,” where each piece, following Deleuze’s concept of the “rhizome,” ends up leaving the two-dimensional context assigned to it and invading the entire space. The artist sees it as an “obsessive creative exercise”, and the more obsessive it is, the more effective the work becomes, whose practical value ultimately lies in achieving an “experience of saturation and chaos.”

The work of Pablo Bellot can be classed among what a certain avant-garde filmmakers called “Kino Fist.” The object is to deal a blow to the viewer’s consciousness using images saturated with violence. But this artist from Alicante prefers a visual punch cushioned by humor: hence his *tragiparida*; there where the drama is capable of razing the public’s perspective, humor suddenly rears its head. Or also: the joke, being that it is connected to the unconscious, can be the veil of tragedy that Bellot’s characters reveal with

de la tragedia que los personajes de Bellot revelan con sus actitudes desgarradas. En todo caso, como advierte el artista, «es necesario crear un nivel de saturación satisfactorio para adentrarse en el universo del *Mini-Yó*». De nuevo, la contradicción: para alcanzar el ser, sumergirse en el caos. Pablo Bellot nos invita, con su «tragiparida», a preguntarnos sobre «la bestia que llevamos dentro». Y a dominar esos malos humores, con humor.

their brazen attitudes. In any case, as the artist warns, “in order to enter the *Mini-Yó* universe, a satisfactory level of saturation must be created.” Once again, the contradiction: to reach the being, you must immerse yourself in the chaos. Pablo Bellot invites us, with his *tragiparida*, to ask ourselves about “the beast we have inside of us,” and to dominate those bad moods with good humor.

# NOÉ BERMEJO

Marina Pastor



*Autobiografía apócrifa* (2000/09)

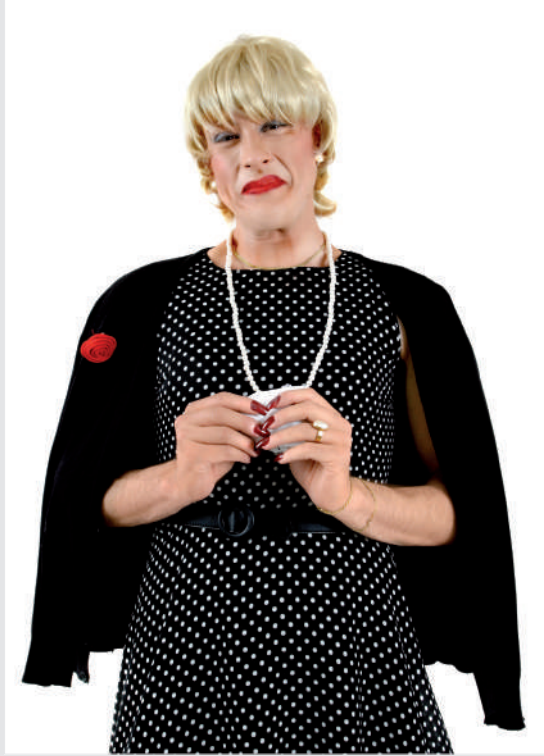
Fotoinstal·lació. Fotografies digitals. Marcs i formats diversos. Mobiliari i elements d'il·luminació / Fotoinstalación. Fotografías digitales. Enmarcado y formato diversos. Mobiliario y elementos de iluminación / Photographic installation of framed digital photographs in different formats, furniture and lighting elements  
Mesures variables / Medidas variables / Variable dimensions











Marina Pastor

# AUTOBIOGRAFIA APÒCRIFA

Si analitzem les representacions que solem tindre de la família, podem afirmar, en primer lloc, que amb la família es procedix des d'una espècie d'antropomorfisme des del qual atribuïm a un grup les propietats d'un individu. Deixem que la família funcione com una unitat transpersonal dotada d'una vida pròpia, d'una visió particular del món. En segon lloc, entenem que existix com un univers social separat, orientat cap a la perpetuació de les fronteres d'intimitat, separat de l'exterior pels secrets, com a salvaguarda de la privacitat. Se solen estendre des d'ací models ideals de les relacions humanes, basats en l'amor: la família és el lloc de la confiança. En tercer lloc, unifiquem les famílies per les icones de representació que els són pròpies.

Però en el fons, totes les famílies són disfuncionals. Totes repetixen els mateixos rituals afectius de llum adomassat i coent, de llum groga i esmorteïda als menjadors atapeïts de retrats, en els fons dels quals reposa la mort congelada en un instant, eixes formes que assumix el passat, però també totes les determinacions que projecta el futur, que hui es denominen codi genètic i es constituïxen com a formes d'afectivitat en què es coagulen els grans temes de sempre, els mateixos tòpics i frases d'amor pesat i asfixiant, sense espai, d'amor segur i identitats estantisses i fraudulentess, fetes per la fixesa d'una relació correcta, per la dificultat de trencar amb el lloc que ens ha sigut assignat, per la repetició de l'espai. És en este context on s'emmarquen les obres de Noé Bermejo. Hi treballa amb la idea de família i de fotografia familiar per a desplegar un discurs relatiu a la identitat i als atributs sobre els quals se sosté la idea d'allò personal. Així s'articulen els seus personatges, sempre en actituds universalitzants, però també grotesques, en una repetició infinita del mateix rostre, el seu, disfressat, reproduït indefinidament, i per això mateix substituïble pel de qualsevol de nosaltres, que ironitza, paral·lelament, sobre tots els codis de representació que els subjectes realitzen sobre si mateixos, des dels quals reproduïxen i construïxen l'orde de qualsevol discurs, i, per descomptat, l'orde social. Des d'ací, les obres de

Noé Bermejo, que mesclen la història social, la història de la identitat individual i la dels codis de representació, formen un discurs complex, farcit de plecs, rizomàtic, que obliga a la interactivitat conceptual i corporal de l'espectador.

La instal·lació *Autobiografia apócrifa* recrea un espai familiar comú i habitable, el menjador de qualsevol casa on es disposen les fotos dels membres de la família, emmarcades, quasi utilitzant els usos de la imatgeria religiosa, com una manera de fer presents moments importants en la vida de la comunitat familiar, i les persones absents. (Hi ha molts tipus d'absència però totes solen estar provocades pel pas del temps. L'absència comporta sempre alguna classe de mort, siga literal o metafòrica, és a dir per creixement, siga forçosa o voluntària.) Hi remarca els trets decadents de qualsevol espai en què el present adopta els trets estilístics del passat.

La decadència queda reforçada pels empaperats, els estampats, els cortinatges, les teles adomassades, elements tèxtils i mobles amb què es decora una casa i que solen mantindre's més enllà del pas del temps i de les modes. Així es mostren els ambients dels anys setanta i huitanta, i els trets estilístics es mouen entre un melodrama intuït i els atributs de la cultura de masses *castissa*, en alguns casos *cutre lux*, una mescla entre els elements tradicionals i els transgressors que es mostra a més en certes desproporcions violentes dels retrats, tant en la grandària com en la gestualitat i en les poses exacerbades, que concreten una sobreexposició d'estereotips, uns personatges que ni tan sols semblen saber que estan en la història, en les històries, eixos personatges habituals del xafardeig familiar que el realitzen com a subjectes, i ignoren des de la seua condició d'objectes, i que volen presentar amb elegància els seus atributs i atribucions, els seus llocs d'estada, les seues posicions de poder, els seus moments estel·lars, la seua autoritat i autoritarisme, el seu espai, en una xarxa nugada de relacions coagulades i quasi mai variables, ancorades a pesar del transcurs del temps. Són imatges de la cultura nacional que referencien documentalment eixos moments en què la nostra història íntima es fa pública, amb la inclassificable variant folklòrica d'un *thriller* (l'Espanya de Goya de navaixa i pandereta), però també d'un melodrama desdibuixat en una espècie de xou que un narrador arriscat, capaç de manejar amb facilitat metàfores salvatges, ha volgut contar. Així, la instal·lació realitzada per Noé Bermejo es troba entre les fotos arreglades de la premsa groga i els retrats costumistes i familiars, entre un estil irreverent i satíric i un estil propi de la tragicomèdia, i es mou entre ambdós extrems amb un impecable domini del ritme. (L'única diferència entre les imatges de la premsa del cor i els àlbums de fotos familiars residix en el reconeixement personal concebut com a màscara, i en el fet que la imatge actua a manera d'espill.)

Amb tot, Noé Bermejo, entre l'encant de la narració ingènua i la tensió de la revulsió que provoca en les nostres ments, configura este excel·lent treball, una ficció que es denuncia a si mateixa com a ficció, una cosa que no pretén

aportar al món un sentit, sinó mostrar que el sentit sembla impossible en un univers que qüestiona de manera continuada la continuïtat, siga de la identitat, del temps i el passat o d'un si mateix que és consciència productora. Ningú té dret a fixar-nos o inventar-nos. Este joc mortal no està lluny del plaer de la seua pròpia revelació.

## AUTOBIOGRAFÍA APÓCRIFA

Si analizamos las representaciones que solemos tener de la familia podemos afirmar, en primer lugar, que con la familia se procede desde una especie de antropomorfismo desde el que atribuimos a un grupo las propiedades de un individuo. Dejamos que la familia funcione como una unidad transpersonal dotada de una vida propia, de una visión particular del mundo. En segundo lugar entendemos que ésta existe como un universo social separado, orientado hacia la perpetuación de las fronteras de intimidad, separado de lo exterior por los secretos, como salvaguarda de la privacidad. Se suelen extender desde aquí modelos ideales de las relaciones humanas, basados en el amor: la familia es el lugar de la confianza. En tercer lugar, unificamos las familias por los iconos de representación que les son propios.

Pero en el fondo, todas las familias son disfuncionales. Todas repiten, los mismos rituales afectivos de lamparita adamascada y hortera, de luz amarilla y mortecina en los comedores repletos de retratos, en cuyos fondos reposa la muerte congelada en un instante, esas formas que asume el pasado, pero también todas las determinaciones que proyecta el futuro, que hoy se denominan código genético y se constituyen como formas de afectividad en las que se coagulan los grandes temas de siempre, los mismos tópicos y frases de amor pesado y asfixiante, sin espacio, de amor seguro e identidades trasnochadas y fraudulentas, hechas por la fijeza de una relación correcta, por la dificultad de romper con el sitio que nos ha sido asignado, por la repetición del espacio. Es en este contexto en el que se enmarcan las obras de Noé Bermejo. En él, trabaja con la idea de familia y de fotografía familiar para desarrollar un discurso acerca de la identidad y de los atributos sobre los que se sostiene la idea de lo personal. Así se articulan sus personajes, siempre en actitudes universalizantes, pero también grotescas, en una repetición infinita del mismo ros-

## APOCRYPHAL AUTOBIOGRAPHY

If we analyze the representations we usually see of the family, first of all we can say that we approach it with a kind of anthropomorphism, attributing the qualities of an individual to a group. We let the family function as a trans-personal unit with a life of its own and a unique vision of the world. Secondly, we see it as an independent social universe, aimed at perpetuating the boundaries of private life, separated from the outside world by secrets, as a safeguard of privacy. From it, ideal models of human relationships based on love are usually spread: the family is a place of trust. And thirdly, we unify families by the symbols of representation ascribed to them.

Deep down, however, all families are dysfunctional. They all repeat the same emotional rituals of the little lamp with its damask shade, the vulgar dim yellow light in dining rooms full of portraits where death has been frozen in an instant. Those forms assumed by the past, but also by all the determinations that determine the future, which are today called genetic codes and are established as forms of affection where the same old clichés congeal; the same phrases of overbearing, stifling love without space, of sure love and outmoded, fraudulent identities, constructed because of the stability of a proper relationship, the difficulty of abandoning the place that has been assigned to us, the repetition of space. Noé Bermejo's work falls within this context. There, he works with the concept of family and family photographs to develop a discourse about identity and the attributes that sustain the notion of the personal. His characters, whose attitudes are always universalizing but grotesque as well, therefore repeat the same face over and over — his own — which is disguised, infinitely reproduced; for that very reason, it could be replaced by the face of any one of us. At the same time, he mocks all the codes of representation that the subjects make about themselves, which they use to reproduce and construct the order of

tro, el suyo propio, disfrazado, reproducido indefinidamente, y por ello mismo sustituible por el de cualquiera de nosotros, ironizando, en paralelo, sobre todos los códigos de representación que los sujetos realizan sobre sí mismos, desde los que reproducen y construyen el orden de cualquier discurso, y, por supuesto, el orden social. Desde aquí, las obras de Noé Bermejo, entremezclando la historia social, la historia de la identidad individual y la de los códigos de representación conforma un discurso complejo, relleno de pliegues, rizomático, que obliga a la interactividad conceptual y corporal del espectador.

La instalación *Autobiografía apócrifa* recrea un espacio familiar común y habitable, el comedor de cualquier casa en el que se disponen las fotos de los miembros de la familia, enmarcadas, casi utilizando los usos de la imaginería religiosa, como un modo de hacer presentes momentos importantes en la vida de la comunidad familiar, y a las personas ausentes. (Hay muchos tipos de ausencia pero todas suelen estar provocadas por el paso del tiempo. La ausencia conlleva siempre alguna clase de muerte, sea literal o metafórica, es decir por crecimiento, sea forzosa o voluntaria). En ella remarca los rasgos decadentes de cualquier espacio en el que el presente adopta los rasgos estilísticos del pasado.

La decadencia, queda reforzada por los empapelados, los estampados, los cortinajes, los entelados adamascados, elementos textiles y muebles con los que se decora una casa y que suelen mantenerse más allá del paso del tiempo y de las modas. Así se muestran los ambientes de los años 70 y 80, y los rasgos estilísticos se mueven entre un melodrama intuido y los atributos de la cultura de masas *cañí*, en algunos casos *cutre lux*, una mezcla entre lo tradicional y lo transgresor que se muestra además en ciertas desproporciones violentas de los retratos, tanto en el tamaño como en su gestualidad y en sus poses exacerbadas, que concretan una sobreexposición de estereotipos, unos personajes que no parecen saber siquiera que están en la historia, en las historias, esos personajes habituales del cotilleo familiar que realizan éste como sujetos, e ignoran desde su condición de objetos, y que quieren presentar con elegancia sus atributos y atribuciones, sus lugares de estancia, sus posiciones de poder, sus momentos estelares, su autoridad y autoritarismo, su espacio, en una red anudada de relaciones coaguladas y casi nunca variables, ancladas a pesar del transcurso del tiempo. Son imágenes de la cultura nacional que re-

any discourse and of course, the social order. By mixing up the social narrative, the narrative of individual identity and the narrative of the codes of representation, the work of Noé Bermejo thus composes a complex discourse full of folds; a rhizomatic discourse that forces the viewer to interact conceptually and physically.

The installation *Autobiografía apócrifa* (Apocryphal autobiography) recreates a common, habitable family space: the dining room of any home, where photos of family members are displayed in frames, almost borrowing the uses of religious imagery to evoke important moments in the life of the family community and the members who are not present. (There are many types of absence, but they are all usually caused by the passing of time. Absence always entails a death of some sort, either literal or metaphorical; in other words, due to growth, forced or voluntary). In it, the decadent features of any space where the present adopts the stylistic features of the past are stressed.

This decadence is reinforced by the wallpaper, the curtains, the damask coverings, textile elements and furniture used to decorate a home, which usually do not change even though time has passed and they are no longer fashionable. Thus, ambiances of the 70s and 80s are shown, and the stylistic features move between an intuited melodrama and the attributes of a mass culture that is quintessentially Spanish, even kitsch in some cases. This blend of the traditional and the transgressive can also be seen in certain violent disproportions of the portraits, in terms of their size and gestures as well as their exaggerated poses, confirming an overexposure to stereotypes. They portray figures who do not even seem to be aware they are in the story (the stories); the usual characters from the family gossip that realize it as subjects and ignore it as objects, who want to present their attributes and attributions in an elegant way: the places where they spend their time, their positions of power, their moments of glory, their authority and authoritarianism, their space. All this, in a network made up of congealed, almost invariable relationships, anchored despite the passing of time. They are images of national culture which document those moments when our private history becomes public, with the unclassifiable, quaint variant of a thriller (the stereotypical Spain as portrayed by Goya), but also of a melodrama blurred in a kind of spectacle which a bold narrator, with a gift for wielding brutal meta-



ferencian documentalmente esos momentos en los que nuestra historia íntima se hace pública, con la inclasificable variante folklórica de un thriller, (la España goyesca de navaja y pandereta), pero también de un melodrama desdibujado en una especie de show que un narrador arriesgado, capaz de manejar con soltura metáforas salvajes, ha querido contar. Así la instalación realizada por Noé Bermejo se encuentra entre las fotos arregladas de la prensa amarilla, y los retratos costumbristas y familiares, entre un estilo irreverente y satírico, y uno propio de la tragicomedia, moviéndose entre ambos extremos con un impecable dominio del ritmo (La única diferencia entre las imágenes de la prensa del corazón y los álbumes de fotos familiares reside en el reconocimiento personal concebido como máscara, y la imagen actuando a modo de espejo).

Con todo, para Noé Bermejo, entre el encanto de la narración ingenua, y la tensión de la revulsión que ésta provoca en nuestras mentes, conforma este excelente trabajo, una ficción que se denuncia a sí misma como ficción, algo que no pretende aportar al mundo un sentido, sino mostrar que este parece imposible en un universo que cuestiona de manera continuada la propia continuidad, sea de la identidad, del tiempo y el pasado o de un sí mismo que es conciencia productora. Nadie tiene derecho a fijarnos o inventarnos. Este juego mortal no está lejos del placer de su propio desvelamiento.

phors, has wished to relate. Thus, Noé Bermejo's installation lies somewhere between touched-up tabloid photos and traditional family portraits, between irreverent satire and tragicomedy, moving between these two extremes with an impeccable command of rhythm (The only difference between the photos from the tabloids and those from the family albums has to do with personal recognition seen as a mask, and the image acting as a mirror).

Nevertheless, between the charm of ingenuous narrative and the tension of the revulsion that this provokes in our minds, Noé Bermejo produces this excellent work, a fiction that denounces itself as a fiction. The intention is not to give meaning to the world, but to show that this seems impossible in a world that continually questions continuity itself, whether it be the continuity of identity, of time and the past or of a self that is productive consciousness. No one has the right to pin us down or invent us. This deadly game is not far from the pleasure of its own unveiling.



# ESTEFANÍA BUSTOS

Joan Robledo Palop



*Organización espacial de la ciudad. Construcción de la imagen del otro (2008)*  
Fotoinstal·lació. 28 fotografies digitals sobre paper imprès DIN A4 dins de carpetes de metacrilat i cable d'acer fixat amb guies d'alumini / Fotoinstal·lació. 28 fotografies digitals sobre paper imprès DIN A4 dins de carpetes de metacrilat i cableado de acero fijado con guías de aluminio / Photographic installation of 28 digital photographs printed on DIN A4 paper, in methacrylate folders with steel cabling, held in place by aluminum guides  
3 x 3 m.

<p>VENTA DE PISO</p> <p>PRECIO: 156.000</p>	<p>VENTA DE PISO</p> <p>PRECIO: 126.000</p>	<p>VENTA DE CASA</p> <p>PRECIO: 345.000</p>	<p>VENTA DE PISO</p> <p>PRECIO: 165.000</p>	<p>VENTA DE PISO</p> <p>PRECIO: 341.500</p>
<p>VENTA DE PISO</p> <p>PRECIO: 186.576</p>	<p>VENTA DE PISO</p> <p>PRECIO: 155.000</p>	<p>VENTA DE PISO</p> <p>PRECIO: 156.000</p>	<p>VENTA DE PISO</p> <p>PRECIO: 282.000</p>	<p>VENTA DE PISO</p> <p>PRECIO: 312.000</p>
<p>VENTA DE PISO</p> <p>PRECIO: 406.000</p>	<p>VENTA DE PISO</p> <p>PRECIO: 640.000</p>	<p>ALQUILER DE PISO</p> <p>PRECIO: 1.350</p>	<p>VENTA DE PISO</p> <p>PRECIO: 205.000</p>	<p>VENTA DE PISO</p> <p>PRECIO: 146.000</p>
<p>VENTA DE PISO</p> <p>PRECIO: 176.000</p>	<p>VENTA DE PISO</p> <p>PRECIO: 155.000</p>	<p>VENTA DE PISO</p> <p>PRECIO: 336.000</p>	<p>VENTA DE PISO</p> <p>PRECIO: 475.000</p>	<p>ALQUILER DE PISO</p> <p>PRECIO: 790</p>



## VENTA DE PISO

[www.imagendelotro.blogspot.com](http://www.imagendelotro.blogspot.com)



### ZONA MARCHALENES

Barrio Marchalenes  
C/Alfahur, 1, 46009

245.000

#### Características específicas

110 m<sup>2</sup> útiles. Piso en obra nueva. Exterior 1 ascensor. 1 plaza de garaje.

#### Distribución y materiales

3 dormitorios. 2 baños, cocina americana, comedor, balcón, suelos terrazo, 2 armarios, ventanas climatit, carpintería en roble. A/A f/c canalizado.

#### Equipamiento

Puerta blindada, garaje opcional (+30.000 ).

**PRECIO: 245.000**



## VENTA DE PISO

[www.imagendetro.blogspot.com](http://www.imagendetro.blogspot.com)



### BARRIO NAZARET

155.000 euros, 1.632 euros/m<sup>2</sup>

#### Características específicas

95 m<sup>2</sup> construidos, 83 m<sup>2</sup> útiles, 2º mano / buen estado, orientación nordeste, planta 3, edificio de 5 plantas sin ascensor, antigüedad 30 años, fachada de ladrillo, 2 vecinos por planta, 50 euros al mes de gastos de comunidad

#### Distribución y materiales

3 dormitorios, 1 baño, cocina independiente equipada, 1 armario empotrado, suelos de grés, gas butano, A/A, dotada de tendedero cubierto y puerta blindada.

#### Observaciones

Entrente de circuito de Fórmula 1, con vistas al río y al puerto, piso todo exterior, balcón de 7 m. de largo.

Distrito poblats marítims

Puente astilleros, 22 -

**PRECIO: 155.000**



## VENTA DE PISO

www.imagedetoro.blogspot.com



### BARRIO EL CABANYAL - EL CANYAMELAR

Distrito Poblats marítims  
C/ Doctor Lluç, 257

126.000 euros, 1.400 euros/m<sup>2</sup>

#### Características específicas

90 m<sup>2</sup> construidos, 2ª mano / buen estado, orientación este, planta 3, antigüedad 30 años, 2 vecinos por planta, 10 €/mes de gastos de comunidad

#### Distribución y materiales

3 dormitorios, 1 baño, cocina independiente equipada, 1 armario empotrado, suelos de grés. Dotada de antena parabólica colectiva, calefacción individual, gas natural, A/A frío/calor, tendedero descubierta y puerta blindada

#### Observaciones

Estupenda vivienda al lado de la malvarrosa, totalmente reformada. Junto a parada del tranvía. Hueco para ascensor, futura reforma en la fachada y zaguán ya incluida en el precio.

**PRECIO: 126.000**

# LA CONSTRUCCIÓ DE L'ALTRE: DE L'ESPAI URBÀ A L'HABITABILITAT CIUTADANA

La idea d'espai com a objecte de reflexió específica del pensament teòric en els àmbits de l'arquitectura i de les arts visuals no apareix en la història fins a la irrupció del món contemporani, i s'ha convertit en un dels temes més importants de les cinc últimes dècades. Entre les diverses accepcions que trobem en el llenguatge per a este concepte, algunes poden referir-se a una extensió determinada o indeterminada, a la distància entre dos objectes, o a l'espai com a indret/lloc, si s'establix una relació existencial de la presència física del subjecte amb l'entorn, amb el seu *ser-en-el-món* (Heidegger). En este sentit, el concepte de lloc com a projecció subjectiva i emocional de l'espai és l'accepció del terme que sembla correspondre's amb aquelles reflexions que, des de l'art, comprenen l'espai de la ciutat com a principi o com a suport de les seues obres en relació amb els que allí habiten.

La gènesi dels projectes d'Estefanía Bustos es troba, precisament, en la presa de consciència de les problemàtiques que afecten les zones més vulnerables de l'espai urbà. Entre els seus treballs, trobem projectes com *Profecias* (2005) i *Soñando el mar* (2007), en què planteja les contradiccions i desestabilitzacions que s'originen en diverses zones d'una mateixa ciutat amb relació a la memòria del lloc, les transformacions urbanes i la despreocupació institucional respecte determinats col·lectius i barris de la ciutat de València. En estes actuacions, el primer projecte manifesta la desigualtat entre centre i perifèria que es fa visible contraposant els espais verds, les escultures públiques i els edificis singulars que la ciutat postmoderna, en el seu èmfasi per auratitzar la despersonalització que implica el racionalisme del seu ràpid desenvolupament, concentra en zones noves més donades a l'especulació del sòl i a l'atracció turística. D'altra banda, *Soñando el mar* reclama de l'espectador una reflexió sobre la repercussió de successives polítiques urbanístiques que, en pro d'una millora global de la ciutat, condueixen zones com el barri de Natzaret a una lenta dissolució del paisatge natural costaner. Una supressió que no sols comporta la pèrdua de la seua contemplació estètica, sinó també la d'una identitat històricament vinculada al mig marítim.



En *Organización espacial de la ciudad. Construcción de la imagen del otro* (2008), a través de la instal·lació, la fotografia i l'espai web, planteja una investigació que té l'origen en la sospita de por i d'inseguretat col·lectiva. Per a fer-ho, decidix crear el simulacre virtual d'un Centre d'Investigació i Gestió de la Seguretat Ciutadana, ubicat al·legòricament sobre l'abandonada Presó Model de València com a referent de control i repressió institucional. Un espai que, com diria Michel Foucault, és el lloc on el tema del Panòptic ha trobat un indret privilegiat de realització, que és al mateix temps vigilància i observació, seguretat i saber, individualització i totalització, aïllament i transparència.

Del simulacionisme institucional sobre un edifici explícitament repressiu, el projecte fa un gir cap a les estratègies dels mitjans publicitaris en la seua segona fase. En esta direcció, presenta una instal·lació de fotografies que tenen com referent els cartells d'una immobiliària, en què substituïx la imatge de l'interior d'una casa en venda per la imatge de diversos ciutadans que l'autora ha pres de diverses zones de la ciutat amb una voluntat decididament prospectiva. D'esta manera, les vetes de mercat que ocupa el ciutadà estableixen un paral·lelisme poètic amb l'estratificació social de la geografia humana, és a dir, amb la ubicació física dels seus habitants i les desiguals arquitectures segons les condicions de seguretat que proporcionen zones diferenciades de la ciutat. Des d'estos plantejaments, la por apareix com una sensació construïda per la institució i dóna lloc a un entorn urbà on la seguretat individual és la que dóna sentit al seu entramat.

Amb obres com estes observem que la fi dels grans relats, la ruptura amb una cultura hegemònica, l'alteritat i, en conseqüència, la fugida a la perifèria per a situar en el centre les minories, conduïxen a un art descontent que utilitza com a metodologia crítica la revelació de les estratègies del poder a través de la manipulació dels signes lingüístics. Quan estes pràctiques artístiques es produïxen en relació amb l'espai urbà, evidencien la ruptura amb una visió idealista de la ciutat, del concepte de ciutadà com una massa indiferenciada. Pretenen que l'individu adquireisca consciència de si mateix en direccions múltiples i alternatives a l'enginyeria del consens que despleguen els òrgans de poder de les ciutats.

Prenent part d'estes consideracions, Estefanía Bustos planteja una sensació de seguretat ciutadana que vindria donada artificialment per una imatge mediàtica. Els seus projectes assumixen el repte d'agafar fragments de l'espai urbà per a mostrar-los com a parts d'un espill polièdric. Una superfície multidimensional a partir de la qual reconstruir la percepció de nosaltres mateixos en relació amb l'organització espacial de la ciutat. És, potser, una opció per la utopia o, més prompte, la formació d'una consciència ètica guiada a través de l'experiència estètica.

## LA CONSTRUCCIÓN DEL OTRO: DEL ESPACIO URBANO A LA HABITABILIDAD CIUDADANA

La idea de espacio como objeto de reflexión específica del pensamiento teórico en los ámbitos de la arquitectura y de las artes visuales no aparece en la historia hasta la irrupción del mundo contemporáneo, convirtiéndose en uno de los temas más importantes de las cinco últimas décadas. Entre las diversas acepciones que encontramos en el lenguaje para este concepto, algunas pueden referirse a una extensión determinada o indeterminada, a la distancia entre dos objetos, o al espacio como sitio/lugar al establecer una relación existencial de la presencia física del sujeto con el entorno, con su *ser-en-el-mundo* (Heidegger). En este sentido, el concepto de lugar como proyección subjetiva y emocional del espacio es la acepción del término que parece corresponder con aquellas reflexiones que, desde el arte, comprenden el espacio de la ciudad como principio o como soporte de sus obras en relación a quienes allí habitan.

La génesis de los proyectos de Estefania Bustos se encuentra, precisamente, en la toma de conciencia de las problemáticas que afectan a las zonas más vulnerables del espacio urbano. Entre sus trabajos, encontramos proyectos como *Profecías* (2005) y *Soñando el mar* (2007), en los que plantea las contradicciones y desestabilizaciones que se originan en diversas zonas de una misma ciudad en relación a la memoria del lugar, las transformaciones urbanas y la desocupación institucional que acontece sobre determinados colectivos y barrios de la ciudad de Valencia. En estas actuaciones, el primer proyecto manifiesta la desigualdad entre centro y periferia que se hace visible al contraponer los espacios verdes, esculturas públicas y edificios singulares que la ciudad posmoderna, en su énfasis por auratizar la despersonalización que implica el racionalismo de su rápido desarrollo, concentra en nuevas zonas más dadas a la especulación del suelo y a la atracción turística. Por otro lado, *Soñando el mar* reclama en el espectador una reflexión sobre

## THE CONSTRUCTION OF THE OTHER: FROM URBAN SPACE TO CITY HABITABILITY

The notion of space as an object of reflection specific to theoretical thought, in the fields of architecture and the visual arts, does not appear in history until the advent of the contemporary world, becoming one of the most important topics of the last five decades. Of the various linguistic terms for this concept, some might refer to a definite or indefinite expanse, to the distance between two objects, or to space as site/place by establishing an existential relationship between the subject's physical presence and the environment; with his or her *being-in-the-world* (Heidegger). In this respect, the concept of place as a subjective, emotional projection of space is the meaning of the word that seems to best fit those reflections which, in art, understand the space of cities as a basis or support for its works about the individuals who inhabit them.

The origins of Estefania Bustos' projects can be traced, precisely, to a consciousness of the problems that affect the most vulnerable areas of urban space. Her works include projects such as *Profecías* (Prophecies, 2005) and *Soñando el mar* (Dreaming the Sea, 2007), where she explores the contradictions and destabilizations that occur in different parts of the same city vis-à-vis memories of the place, the urban transformations and the institutional neglect that affects certain groups and neighbourhoods of the city of Valencia. The first project reveals the inequality between the centre and the outskirts by comparing the green spaces, public sculptures and singular buildings that the postmodern city, in its eagerness to auratise the depersonalization entailed by the rationalism of its rapid development, concentrates in new areas more inclined to speculating on the land and attracting tourists. *Soñando el mar* urges the viewer to contemplate the effects of a series of urban development policies which, in the name of improving the city in general, lead to the gradual disintegration of the natural coastal landscape in areas like the neighbour-

la repercusión de sucesivas políticas urbanísticas que, en pro de una mejora global de la ciudad, conducen a zonas como el barrio de Nazaret a una lenta disolución del paisaje natural costero. Una supresión que no sólo conlleva la pérdida de su contemplación estética, sino también la de una identidad históricamente vinculada al medio marítimo.

En *Organización espacial de la ciudad. Construcción de la imagen del otro* (2008), a través de la instalación, la fotografía y el espacio web, plantea una investigación que tiene su origen en la sospecha de miedo y de inseguridad colectiva. Para ello decide crear el simulacro virtual de un Centro de Investigación y Gestión de la Seguridad Ciudadana, ubicado alegóricamente sobre la abandonada Cárcel Modelo de Valencia como referente de control y represión institucional. Un espacio que, como diría Michel Foucault, es el lugar donde el tema del Panóptico ha encontrado su lugar privilegiado de realización, que es a la vez vigilancia y observación, seguridad y saber, individualización y totalización, aislamiento y transparencia.

Del simulacionismo institucional sobre un edificio explícitamente represivo, el proyecto da un giro hacia las estrategias de los medios publicitarios en su segunda fase. En esta dirección, presenta una instalación de fotografías que tienen como referente las cartelas de una inmobiliaria, en las que sustituye la imagen del interior de una casa en venta por la imagen de diversos ciudadanos que la autora ha tomado de diversas zonas de la ciudad con una voluntad decididamente prospectiva. De este modo, los nichos de mercado que ocupa el ciudadano establecen un paralelismo poético con la estratificación social de la geografía humana, es decir, con la ubicación física de sus habitantes y sus desiguales arquitecturas según las condiciones de seguridad que proporcionan zonas diferenciadas de la ciudad. Bajo estos planteamientos, el miedo aparece como una sensación construida por la institución, dando lugar a un entorno urbano donde la seguridad individual es la que da sentido a su entramado.

Con obras como éstas observamos que el fin de los grandes relatos, la ruptura con una cultura hegemónica, la alteridad y, en consecuencia, la huida a la periferia para situar en el centro a las minorías, conducen a un arte descontento que utiliza como metodología crítica el desvelamiento de las estrategias del poder a través de la manipulación de los signos lingüísticos. Cuando estas prácticas artís-

hood of Nazaret: a suppression that entails not only the loss of its aesthetic contemplation, but also of an identity historically tied to the sea.

In *Organización espacial de la ciudad. Construcción de la imagen del otro* (Spatial Organization of the City: Constructing the Image of the Other, 2008), Bustos relies on installation, photography and the Internet conduct an investigation based on the suspicion of collective insecurity and fear. To achieve this, she creates the virtual simulacrum of a Centre for Research and Management of Citizen Safety, allegorically located in the abandoned Model Prison of Valencia, alluding to institutional control and repression. An ideal site to test out the idea of Michel Foucault's Panopticon, which is at once surveillance and observation, safety and knowledge, individualization and totalisation, isolation and transparency.

After simulating an institution in an explicitly repressive building, in the second phase of the project she turns to the strategies of the advertising media. The artist presents an installation of photographs modelled after the signs of a real estate agency. In them, images of the interior of a home up for sale are replaced by pictures of various citizens, which Bustos took in different parts of the city, with a clear intention to use them in the future. Thus, a poetic parallel is drawn between the market niches that the citizen occupies and the social stratification of human geography; that is, the physical location of its inhabitants and its architectural inequalities, according to the safety conditions provided in different parts of the city. Fear therefore appears as a sensation constructed by the institution, giving rise to an urban environment where individual safety is what gives meaning to its structure.

With works like these, we see that the end of master narratives, the break with a hegemonic culture, alterity and, consequently, the flight to the outskirts, putting minorities in the centre, leads to a discontented art that unmasks power strategies through the manipulation of linguistic symbols as a critical methodology. When these artistic practices take place regarding urban space, they show the break with an idealistic view of the city, of the concept of citizens as an undifferentiated mass. Their goal is to get the individual to become self-aware in many ways, different from the consensus engineered by municipal organs of power.

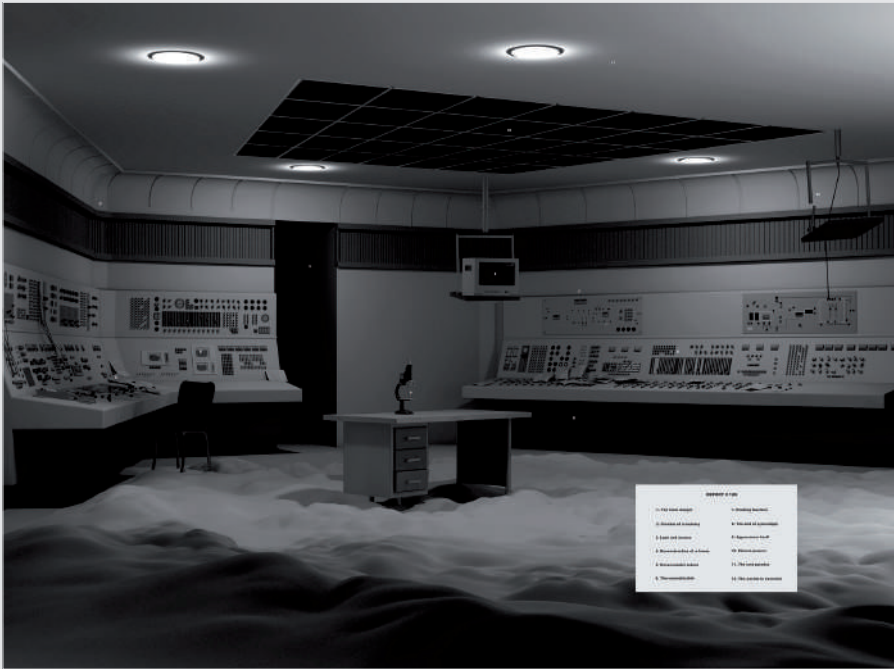
ticas se producen en relación con el espacio urbano, evidencian la ruptura con una visión idealista de la ciudad, del concepto de ciudadano como una masa indiferenciada. Pretenden que el individuo adquiera conciencia de sí mismo en direcciones múltiples y alternativas a la ingeniería del consenso que desarrollan los órganos de poder de las ciudades.

Al tomar parte de estas consideraciones, Estefanía Bustos plantea una sensación de seguridad ciudadana que vendría dada artificialmente por una imagen mediática. Sus proyectos asumen el reto de tomar fragmentos del espacio urbano para mostrarlos como partes de un espejo poliédrico. Una superficie multidimensional a partir de la que reconstruir la percepción de nosotros mismos en relación con la organización espacial de la ciudad. Es, quizá, una opción por la utopía o, más bien, la conformación de una conciencia ética guiada a través de la experiencia estética.

By actively involving herself in these considerations, Estefanía Bustos posits an idea of community safety that is artificially transmitted by a media image. Her projects take on the challenge of borrowing fragments of the urban space in order to show them as parts of a polyhedral mirror. A multidimensional surface with which to reconstruct a perception of ourselves in relation with the spatial layout of the city. It might well be that she is opting for utopia or perhaps for the creation of an ethical consciousness guided by aesthetic experience.

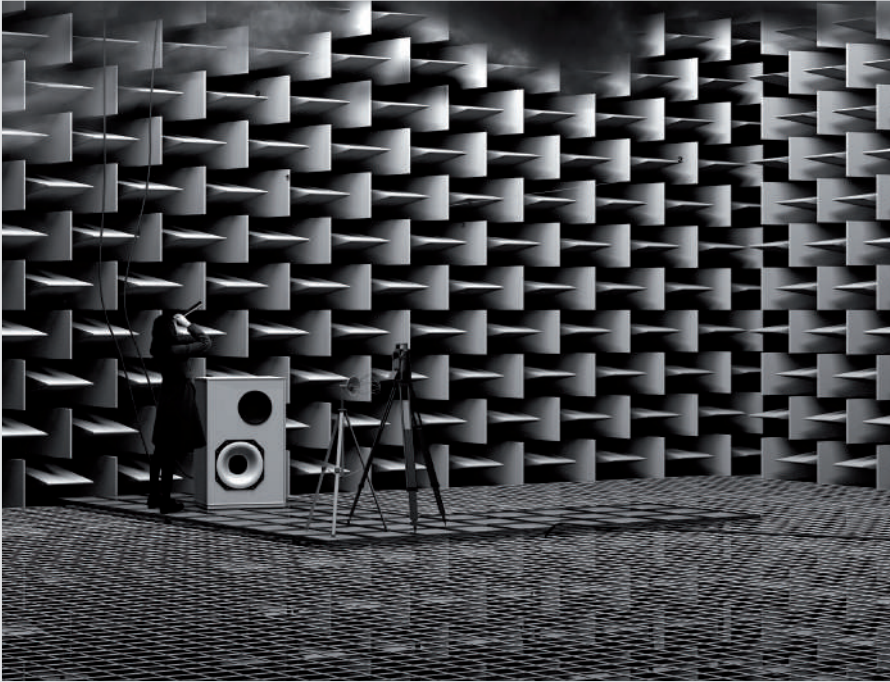
# REGINA DE MIGUEL

Álvaro de los Ángeles



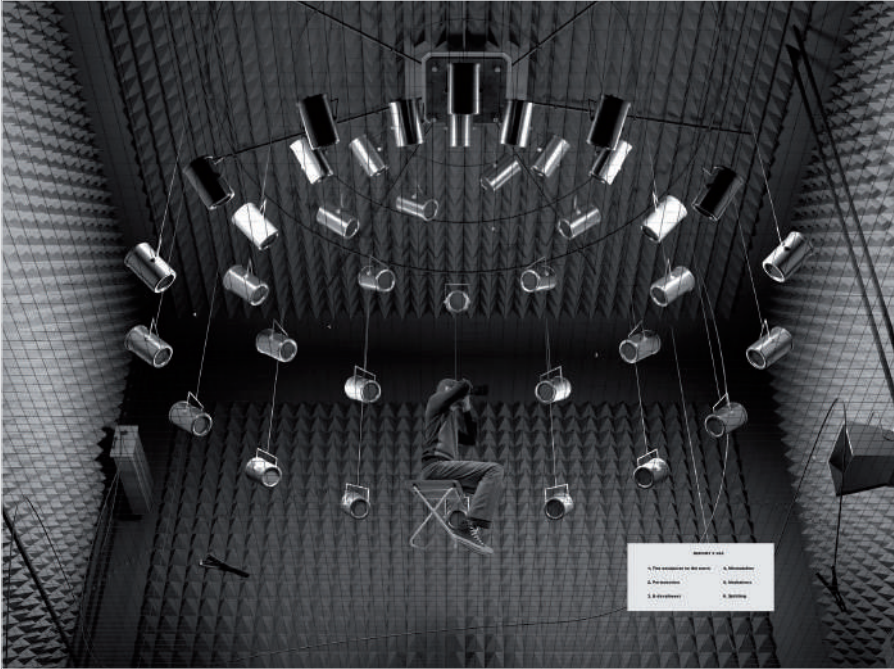
*Report # 180 (2009)*

Fotografía B/N sobre papel / Fotografía B/N sobre papel / B/W photograph on paper  
97 x 130 cm.



*Report # 90 (2009)*

Fotografía B/N sobre papel / Fotografia B/N sobre papel / B/W photograph on paper  
50 x 65 cm.



*Report # 360 (2009)*

Fotografía B/N sobre papel / Fotografia B/N sobre papel / B/W photograph on paper  
97 x 130 cm.

Álvaro de los Ángeles

# EL FUTUR INTERIOR

L'art viu atrapat en la paradoxa de no poder deixar de ser representació d'un món contemporani viu i real que, no obstant això, esdevé objecte, memòria o història. És evident la impossibilitat de fondre realitat i art, inclús en els casos en què la vida de l'autor és el material apropiat de la seua obra. La funció que finalment adquirix el resultat artístic deriva del llenguatge emprat, i assumix originàriament l'obvietat de convertir-se en registre d'un succés o una acció concrets. Al mateix temps, en esta aparent limitació funcional residix la seua grandesa expressiva, la continuada insistència del seu ús i la varietat de modes resultants d'este afrontament del subjecte d'anàlisi. L'art de les últimes dècades ha demostrat interès i volença envers la realitat a través de pràctiques variades que inclouen l'hiperrealisme pictòric, l'activisme social, l'ús de tècniques documentals o la derivació de la fotografia a mostrar-se a escala 1:1 del referent. Exemples dispers, temptatives, totes, sobre la condició de la realitat i la manera de repensar-la.

Regina de Miguel ha fet aproximacions al voltant d'esta pretensió il·lusionista de l'art, primerament des del dibuix i la pintura i més tard reconduint la seua pràctica cap a les tres dimensions i les projeccions de vídeo. Tot està més relacionat del que pot semblar en un primer moment, i afecta tant el tema tractat com la manera en què s'analitza i s'exposa. No en va les seues intencions conceptuals sempre han triat llocs liminars (*Borderland*), indefinits (*Terrain vague*), essencials (*Hacer espacio*) o inexistents (*El aire aún no respirado*); cosa que és com afirmar que les seues intencions s'han mogut entre assumptes no tan delimitats com per a adquirir una identitat immutable, ni tan distants entre si com per a no trobar-los una semblança raonable, i això en els casos en què no representen un lògic aprofundiment investigador.

*El aire aún no respirado*, si bé sorgix d'un concepte desplegat en l'àmbit de l'arquitectura utòpica, evoca així mateix una pretensió d'anhelar el futur. Òbviament, és un futur no conegut però sí susceptible de ser creat o modificat



des del present a través de les ferramentes i els usos pertanyents a eixa actualitat, i és portador d'una connotació utòpica *per se*. En la creació o simulació d'un futurible entra en joc la utopia com a fi desitjable del trajecte i, així mateix, la distopia com a recorregut sinuós, bifurcat, fins i tot intransitable, i, de vegades, com a resultat final dels plantejaments teòrics posats en pràctica de manera infructuosa. Entre ambdós antagonismes habita el procés, la susceptibilitat d'existència de qualsevol possible o impossible.

Les instal·lacions pertanyents a esta sèrie mostren sempre una maqueta a escala realitzada amb fusta i una imatge retroprojectada sobre la paret interior frontal. Les imatges fixes de les projeccions revelen espais abandonats, deshabitats: la sala d'un motel, la visió dels rails d'una muntanya russa des de la perspectiva del primer vagó o una piscina olímpica abandonada, entre d'altres. A esta relació temàtica s'afeg el fet que totes les imatges han sigut preses de la xarxa, amb la qual cosa constaten l'univers visual de què es compon *Internet* com a mitjà i plantegen qüestions essencials com l'autoria artística, el viatge immòbil generat a través de mons virtuals i les noves regles que regixen l'imaginari col·lectiu, incloent-hi els canvis transcendents sobre el concepte d'arxiu, és a dir sobre les formes d'emmagatzematge i difusió de la informació i el coneixement. La construcció manual de les maquetes, la seua constatació escultòrica, contrasta i s'equilibra amb la virtualitat de la projecció, generadora d'una realitat semblant a la de les maquetes a escala: versemblants com a transposició de la realitat però disfuncionals com a objectes reals.

La participació de Regina de Miguel es completa amb la sèrie de fotografies en blanc i negre *Flashback*, en què una mateixa imatge és copiada consecutivament un nombre determinat de vegades fins a fer-la desaparèixer. L'evocadora fotografia d'un parc d'atraccions acaba convertint-se en un vel gris a penes perceptible, fet que constata la impossibilitat del record fidel d'una experiència. En este alentiment i fragmentació de la pèrdua, la memòria i la seua absència s'erigixen com a elements bàsics per a la construcció de la identitat personal i la història col·lectiva.

## EL FUTURO INTERIOR

El arte vive atrapado en la paradoja de no poder dejar de ser representación de un mundo contemporáneo vivo y real que, sin embargo, deviene objeto, memoria o historia. Es evidente la imposibilidad de fundir realidad y arte, aun en los casos en que la vida del autor sea el material apropiado de su obra. La función que finalmente adquiere el resultado artístico deriva del lenguaje empleado, asumiendo en su origen la obviedad de convertirse en registro de un suceso o una acción concretos. Al mismo tiempo, en esta aparente limitación funcional reside su grandeza expresiva, la continuada insistencia de su uso y la variedad de modos resultantes de este afrontamiento del sujeto de análisis. El arte de las últimas décadas ha demostrado interés y querencia hacia lo real a través de prácticas variadas que incluyen el hiperrealismo pictórico, el activismo social, el empleo de técnicas documentales o la derivación de la fotografía a mostrarse a escala 1:1 del referente. Ejemplos dispares todas ellas de tentativas sobre la condición de la realidad y el modo de repensarla.

Regina de Miguel ha hecho acercamientos alrededor de esta pretensión ilusionista del arte, primero desde el dibujo y la pintura y más tarde reconduciendo su práctica hacia las tres dimensiones y las proyecciones de video. Todo está más relacionado de lo que pudiera parecer en un primer momento, y afecta tanto al tema tratado como al modo en que éste se analiza y expone. No en vano, sus intenciones conceptuales siempre han elegido lugares liminares (*Borderland*), indefinidos (*Terrain vague*), esenciales (*Hacer espacio*) o todavía inexistentes (*El aire aún no respirado*); lo cual es como afirmar que sus intenciones se han movido entre asuntos no tan delimitados como para adquirir una identidad inmutable, ni tan distantes entre sí como para no encontrarles un parecido razonable, y eso en los casos en que no representan una lógica profundización investigadora.

## THE INNER FUTURE

Art lives trapped in the paradox that it cannot cease to be the representation of a real, live contemporary world which nevertheless becomes object, memory or history. It is clearly impossible to fuse reality and art, even in cases where the artist's life is the subject matter of her work. The function that the artistic product ultimately acquires derives from the language used, assuming in its origin the obviousness of becoming a record of a specific event or action. At the same time, this apparent functional limitation is the source of its expressive greatness, the continued insistence on its use and the variety of uses resulting from this confrontation of the subject of analysis. Art from the last few decades has shown an interest in and longing for the real, through a variety of practices that include pictorial hyperrealism, social activism, the use of documentary techniques and the derivation from photography to be shown on the 1:1 scale of the referent: all of them different examples of approaches towards the condition of reality and the way of rethinking it.

Regina de Miguel has made approaches towards this illusionist aspiration of art, first through drawing and painting, and then redirecting her focus to three dimensions and video projections. Everything is more closely related than it may seem at first, and it affects both the subject matter itself as well as how it is analyzed and exhibited. Not for nothing, her conceptual intentions have always chosen places that are liminal (*Borderland*), indefinite (*Terrain vague*), essential (*Hacer espacio*) or which do not yet exist (*El aire aún no respirado*). This is like saying that her intentions have hovered between topics not defined enough to acquire an inalterable identity, nor so far apart from each other so as not to find a reasonable resemblance; and this, in the cases where they do not represent a logical deepening on an investigative level.

*El aire aún no respirado*, si bien surge de un concepto desarrollado en el ámbito de la arquitectura utópica, evoca asimismo una pre-tensión de ansiar el futuro. Obviamente, este es un futuro no conocido pero sí susceptible de ser creado o modificado desde el presente a través de las herramientas y los usos pertenecientes a esa actualidad y que es portador de una connotación utópica *per se*. En la creación o simulación de un futuro entra en juego la utopía como fin deseable del trayecto y asimismo la distopía como recorrido sinuoso, bifurcado, incluso intransitable y, en ocasiones, como resultado final de los planteamientos teóricos puestos en práctica de modo infructuoso. Entre ambos antagonismos habita el proceso, la susceptibilidad de existencia de cualquier posible o imposible.

Las instalaciones pertenecientes a esta serie muestran siempre una maqueta a escala realizada con madera y una imagen retro-proyectada sobre la pared interior frontal. Las imágenes fijas de las proyecciones revelan espacios abandonados, deshabitados: la sala de un motel, la visión de los raíles de una montaña rusa desde la perspectiva del primer vagón o una piscina olímpica abandonada, entre otras. A esta relación temática se añade el hecho de que todas las imágenes han sido tomadas de la red, constatando el universo visual del que se compone *Internet* como medio y planteando cuestiones esenciales como la autoría artística, el viaje inmóvil generado a través de mundos virtuales y las nuevas reglas que rigen el imaginario colectivo, incluyendo los cambios trascendentales sobre el concepto de archivo, es decir sobre los modos de almacenamiento y difusión de la información y el conocimiento. La construcción manual de las maquetas, su constatación escultórica, contrasta y se equilibra con la virtualidad de la proyección, generadora de una realidad similar a la de las maquetas a escala: verosímiles como transposición de la realidad pero disfuncionales en cuanto que objetos reales.

Se completa la participación de Regina de Miguel con la serie de fotografías en blanco y negro *Flashback*, donde una misma imagen es copiada consecutivamente un número determinado de veces hasta hacerla desaparecer. La evocadora fotografía de un parque de atracciones acaba convirtiéndose en un velo gris apenas perceptible, constatando la imposibilidad del recuerdo fiel de una experiencia. En esta ralentización y fragmentación de la pérdida, la memoria y su ausencia se erigen elementos básicos para la construcción de la identidad personal y la historia colectiva.

Though it does indeed arise from a concept developed in the field of utopian architecture, *El aire aún no respirado* also reveals an attempt to yearn for the future. Obviously, this is an unknown future, but it can be created or modified in the present using the tools and customs that belong to that present, which also bears a utopian connotation *per se*. In the creation or simulation of a future, utopia enters into play as the desirable end of the journey; so does dystopia as a sinuous, forked, even impassible path and sometimes, as the final outcome of theoretical approaches unsuccessfully put into practice. Between these two antagonisms lies the process, the potential any possible or impossible has to exist.

The installations in this series always include a scale model made of wood and an image retro-projected on the front inside wall. The still images of the projections show abandoned, uninhabited spaces: a motel room, the tracks of a roller coaster from the perspective of the first car and a deserted olympic pool, among others. This thematic relationship is joined by the fact that all the images have been found on the web, confirming the visual universe of the Internet as a medium, and raising essential questions such as artistic authorship, the static journey made possible by virtual worlds and the new rules that govern the collective imaginary, including the transcendental changes regarding the concept of archive; that is, the ways information and knowledge is stored and shared. The manual construction of the models, their confirmation as sculptures, contrasts with and balances out the virtuality of the projection, which generates a reality similar to that of the scale models: convincing as a transposition of reality but dysfunctional as real objects.

Regina de Miguel's participation is completed with *Flashback*, a series of black and white photographs where the same image is consecutively copied a certain number of times, to the point where it disappears. The evocative photo of an amusement park becomes a barely-perceptible gray veil, proving that a faithful memory of an experience is impossible. In this slowing down and fragmentation of loss, memory and absence emerge as basic elements for the construction of personal identity and collective history.



# DAVID FERRANDO GIRAUT

Javier Marroquí



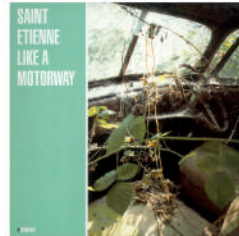
*Road movie – Perpetuum mobile (2008)*

Instal·lació de vídeo monocanal i dos grups de tres LP trobats en vitrina / Instalación de vídeo monocanal y dos grupos de tres LPs encontrados en vitrina / Single-channel video installation and two groups of three found LPs in glass case





*Stills de Road movie – Perpetuum mobile (2008)*  
Video monocal, Betacam digital, 16:9, color, so / Video monocal, Betacam digital,  
16:9, color, sonido / Single-channel video, 16:9 Digital Betacam, color, sound  
49'08", en bucle / Loop







*Storyboard I*

3 LP trobats / 3 LPs encontrados / 3 found LPs

*Storyboard II*

3 LP trobats / 3 LPs encontrados / 3 found LPs

Javier Marroquí

# VINILS, FILMS I ACCIDENTS

Els productes dels mitjans massius han alterat la nostra percepció de la realitat per sempre. S'han infiltrat en la nostra ment d'una manera tan decisiva que han arribat a condicionar tot allò que veiem i vivim. Pel·lícules, sèries i programes televisius s'han inserit en la nostra memòria d'una manera tan inesborrable que la nostra percepció de la realitat es mostra sempre acompanyada d'eixos records. Les coses que veiem i experimentem ens recorden escenes cinematogràfiques o sèries de televisió. Quan algú visita Nova York per primera vegada, experimenta una estranya sensació produïda per la mescla de la realitat i la irrealitat de les ficcions que han quedat gravades en el seu cap. Per això, quan torna diu: «tot era com en las pel·lícules». És com si tots estiguérem vivint la bogeria del Quixot, al qual, de tant de llegir llibres de cavalleries, se li va omplir el cap de tot allò que llegia. Nosaltres no perdem del tot la capacitat de discernir la realitat de la ficció. Però les imatges fictícies que omplin la nostra memòria en forma d'arxiu tornen quan percebem una imatge real semblant a la utilitzada per a construir la ficció. Ningú escapa d'esta situació. Res del que vivim pot ser autònom respecte de les imatges que els mitjans de comunicació de massa ens han donat. Estes imatges interferixen irremeiablement en l'experiència.

David Ferrando Giraut ha treballat els últims anys en este terreny de manera decidida i insistent. Potser la peça més directa sobre este assumpte és *Escenarios naturales*. Una obra de 2006 que pot ser el començament d'esta investigació de l'artista. Es tracta d'un treball compost per una sèrie de fotografies i un vídeo monocanal. Ferrando Giraut compon una sèrie d'imatges amb paisatges de Negreira on situa una taula amb un televisor que reproduïx sèries televisives i pel·lícules de terror tan conegudes com *Night of the living dead*, *Friday the 13th*, *Twin Peaks* o *The Blair Witch Project*. Els paisatges de Negreira adquirixen una qualitat totalment fictícia. Ens recorden poderosament les pel·lícules que es veuen a la pantalla de televisió. O potser al revés, les imatges de la pantalla atrauen el paisatge natural fins a confondre'l amb la mateixa ficció. No seria

en absolut desgavellat pensar que si no haguera estat la referència dels títols a la pantalla, si s'hagueren pres eixes fotografies sense més, també estariem parlant de les seues qualitats cinematogràfiques. És una prova clau del fet que, com diu l'artista, «la percepció contemporània del paisatge, [està] profundament influïda pels mitjans de masses, però lligada també d'alguna manera a l'esperit tràgic que va caracteritzar la visió romàntica de la naturalesa.»

Esta última apel·lació al romanticisme és també habitual en l'obra de l'autor i és, de fet, essencial en la formació de la peça *Road movie – Perpetuum mobile*, seleccionada per a *Puntes de fletxa*. Esta videoinstal·lació partix de l'interés de l'artista per l'actualitat d'idees pròpies del romanticisme, entre les quals, i en el cas de la peça que ens ocupa, la de ruïna. David Ferrando troba una relació fonamental entre la ruïna i el document audiovisual. Es basa en la diferència entre el temps de gravació i de reproducció de l'objecte temporal. Entre ambdós es dóna un temps que no es viu, però que d'alguna manera, com en la ruïna, està comprés entre el seu origen i la nostra percepció. El punt de partida de *Road movie – Perpetuum mobile* és precisament com un passeig entre ruïnes, un treball d'arqueologia tecnològica, ja que Ferrando fa una incursió en botigues de discos de segona mà buscant portades de vinils, que són, sens dubte, empremtes del passat recent. Objectes tecnològicament obsolets i carregats d'un temps que ens porta a la melancolia. Una sensació molt romàntica en una època postmoderna que potser busca, sobretot a través dels mitjans de comunicació de massa, periòdiques rememoracions romàntiques.

La instal·lació partix així d'eixa recerca, que té com a fruit la recuperació de sis vinils en què podem veure fàcilment la coincidència d'imatges de cotxes també obsolets o en estat ruïnós. Estes imatges trobades conviuen amb d'altres creades pel mateix artista en format *film*. Hi veiem com la càmera fa un moviment giratori perpetu que ens mostra un accident automobilístic —un tòpic cinematogràfic que s'adiu amb les portades dels vinils. La càmera gira i el temps passa, però no hi ha una narració que avance. Els elements presentats no varien: un cotxe accidentat; la víctima de l'accident que es manté dreta, sense arribar a caure mai; i el paisatge de Negreira, que, de nou, es convertix en un escenari cinematogràfic. Però, a més, la càmera també enregistra elements com els focus que il·luminen l'escena. Ens adonem en eixe moment de l'excessiva dramatització que crea la boira artificial i l'exagerada manera en què el cotxe s'ha deformat després de l'accident. David Ferrando ens descobreix l'artifici de la imatge cinematogràfica. Però la revelació dels mecanismes de creació de la imatge en la contemporaneïtat no implica una actitud en contra de la imatge audiovisual *per se*, sinó en contra d'utilitzar-la per a incitar al consum i la implantació de certs valors. Davant d'això, Ferrando respon reconeixent que no s'ha estat en contra de la imatge audiovisual, sinó utilitzar-la amb una finalitat crítica, que siga capaç de constituir-se en una força de resistència i que s'encamine a aportar a l'individu les ferramentes crítiques necessàries per a defensar-se en l'ecosistema audiovisual en què vivim.

Javier Marroquí

## VINILOS, FILMES Y ACCIDENTES

Los productos de los medios masivos han alterado nuestra percepción de la realidad para siempre. Se han infiltrado en nuestra mente de una manera tan decisiva que han llegado a condicionar todo aquello que vemos y vivimos. Películas, series y programas televisivos se han insertado en nuestra memoria de una manera tan imborrable que nuestra percepción de la realidad se muestra siempre acompañada de esos recuerdos. Las cosas que vemos y experimentamos nos recuerdan a escenas cinematográficas o series de televisión. Cuando alguien visita Nueva York por primera vez experimenta una extraña sensación producida por la mezcla de la realidad con la irrealidad de las ficciones que han quedado grabadas en su cabeza. Por eso, cuando vuelve dice «todo era como en las películas». Es como si todos estuviéramos viviendo la locura de Don Quijote que de tanto leer libros de caballerías, se le llenó la cabeza de todo aquello que leía. Nosotros no perdemos del todo la capacidad de discernir lo real de lo ficticio. Pero las imágenes ficticias que colman nuestra memoria en forma de archivo se cuelean en cuanto percibimos una imagen real similar a aquella utilizada para construir la ficción. Nadie escapa a esta situación. Nada de lo que vivimos puede ser autónomo a las imágenes que los *mass media* nos han dado. La experiencia se ve irremediamente mediada por estas imágenes.

David Ferrando Giraut ha trabajado en los últimos años sobre este terreno de manera decidida e insistente. Quizá la pieza más directa sobre este asunto sea *Escenarios naturales*. Una obra de 2006 que puede ser el comienzo de esta investigación del artista. Se trata de un trabajo compuesto por una serie de fotografías y un vídeo monocal. Ferrando Giraut compone una serie de imágenes en las que toma paisajes de Negreira en los que ubica una mesa con un televisor que reproduce series televisivas y películas de terror tan conocidas como *Night of the living dead*,

Javier Marroquí

## VINYLS, FILMS AND ACCIDENTS

The products of the mass media have permanently altered our perception of reality. They have infiltrated our minds so resolutely that they have come to condition everything that we see and experience. Films, television series and programs have entered our memory in such an unforgettable way that our perception of reality is always accompanied by these recollections. Whatever we see and experience reminds us of scenes from movies or T.V. series. When one visits New York for the first time, one feels a strange sensation due to the mixture of reality and the unreality of the fictions recorded in their heads. That is why, when they go home, they say: "Everything was just like in the movies." It is as if we were all mad like Don Quixote, who read so many books of chivalry that he could no longer distinguish the real from the imaginary. We do not completely lose this ability. But the make-believe images filed away in our memory resurface whenever we see a real image that resembles the one used to construct the fiction. No one is free from this. Nothing that we experience is unaffected by images from the mass media; experience is irremediably mediated by them.

David Ferrando Giraut has worked, in the last few years, on this subject in a decided, persistent way. Perhaps the piece most directly about this is *Escenarios naturales* (Natural Sets), from 2006. Consisting of a series of photographs and a single-channel video, it may well mark the beginning of the artist's investigation of this subject. Giraut composes a series of images by taking landscapes of Negreira and inserting a table with a television set on it; on the screen we can see series and horror films as well-known as *Night of the Living Dead*, *Friday the 13th*, *Twin Peaks* and *The Blair Witch Project*. The landscapes from Negreira take on a completely imaginary quality, strongly reminding us of the films shown on the

*Friday the 13th*, *Twin Peaks* o *The Blair Witch Project*. Los paisajes tomados de Negreira adquieren una cualidad totalmente ficticia. Nos recuerdan poderosamente a las películas que aparecen en la pantalla de televisión. O quizá al revés, las imágenes de la pantalla atraen al paisaje natural hasta confundirlo con la misma ficción. No sería en absoluto descabellado pensar que si no hubiera estado la referencia de los títulos a través de la pantalla, si hubiera tomado esas fotografías sin más, también estaríamos hablando de sus cualidades cinematográficas. Es una prueba clave de que, como dice el artista, «la percepción contemporánea del paisaje, [está] profundamente influenciada por los medios de masas, pero ligada también de algún modo al espíritu trágico que caracterizó la visión romántica de la naturaleza.»

Esta última apelación al romanticismo es también habitual en la obra del autor y es, de hecho, esencial en la formación de la pieza *Road movie – Perpetuum mobile*, seleccionada para *Puntas de flecha*. Esta videoinstalación parte del interés del artista por la actualidad de ideas propias del romanticismo y, entre ellas, en el caso de la pieza que nos ocupa, la de *ruina*. David Ferrando encuentra una relación fundamental entre la ruina y el documento audiovisual. Se basa en la diferencia entre el tiempo de grabación y de reproducción del objeto temporal. Entre ambos se da un tiempo que no se vive, pero que de algún modo, como en la ruina, está comprendido entre su origen y nuestra percepción del mismo. El punto de partida de *Road movie – Perpetuum mobile* es precisamente como un paseo entre ruinas, un trabajo de arqueología tecnológica, ya que Ferrando hace una incursión en tiendas de discos de segunda mano buscando portadas de vinilos que son, sin duda, huellas del pasado reciente. Objetos tecnológicamente obsoletos y cargados de un tiempo que nos lleva a la melancolía. Una sensación muy romántica en medio de una época post-moderna que quizá busque, sobre todo a través de los mass-media, periódicas revivencias románticas.

La instalación parte así de esa búsqueda, cuyos frutos son la recuperación de 6 vinilos en los que podemos ver fácilmente la coincidencia de imágenes de coches también obsoletos o en estado ruinoso. Estas imágenes encontradas conviven con otras creadas por el propio artista en formato *film*. En este vemos cómo la cámara realiza un movimiento giratorio perpetuo que nos muestra un accidente automovilístico —un tópico cinemato-

TV screen. Or perhaps it is the other way around: the images on the screen attract the natural landscape until it becomes mixed up with the fiction. It wouldn't be a stretch at all to say that if the reference of the films hadn't been there, on the screen -if he had just taken those photographs- we would still be talking about their cinematographic qualities. This is key evidence that, as the artist says, "The contemporary perception of landscape [is] deeply influenced by the mass media, but is also somehow tied to the tragic spirit that characterized the Romantic vision of nature."

This appeal to Romanticism is also common in the artist's work. It is, in fact, essential in the making of the piece *Road movie – Perpetuum mobile*, selected for *Puntas de Flecha*. This video installation was born of the artist's interest in the continued relevance of Romantic ideas, including—in the case of the piece we are dealing with here—the concept of *ruins*. David Ferrando sees a fundamental connection between ruins and audiovisual documents, based on the difference between the moment of recording and the playback of the temporal object. Between the two—between its origin and our perception of it—there is a period of time that is not experienced, but is somehow, as occurs with ruins, *understood*. The point of departure for *Road movie – Perpetuum mobile* is precisely a walk among ruins, an exercise in technological archaeology. Ferrando goes to used record stores looking for vinyl covers which are, without a doubt, vestiges of the recent past. They are technologically obsolete objects, loaded with a time that immerses us in melancholy: a very Romantic feeling in the middle of a post-modern age that may well be seeking, especially through the mass media, periodic romantic flashbacks.

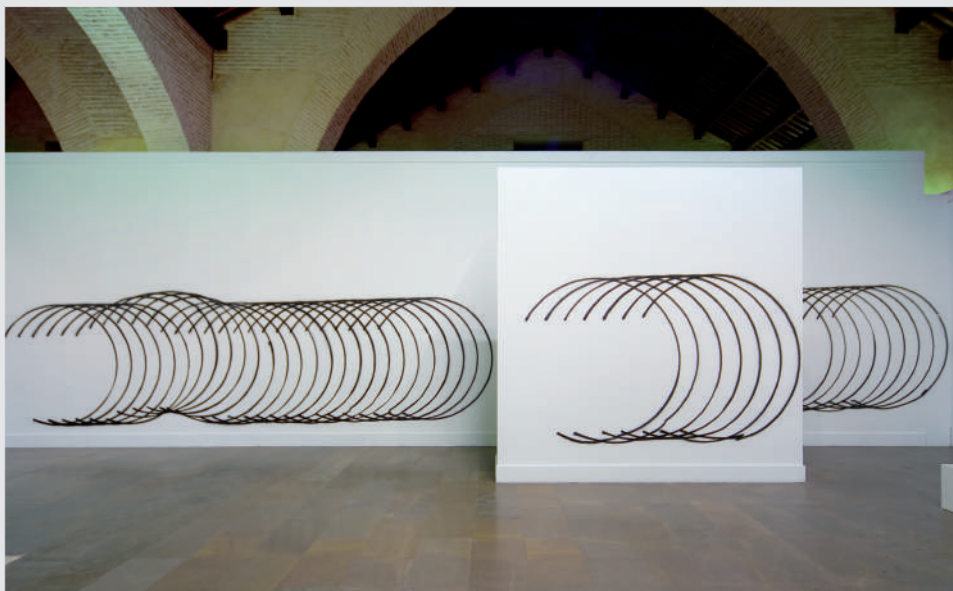
The installation starts out, then, with this search, which produces six vinyls. The connection between the cars on their covers, also obsolete or rundown, is clear. These found images coexist with others which the artist himself has created in film format. In this film, the camera rotates constantly, showing us a car accident—a cinematographic cliché in keeping with the record covers. The camera rotates and time passes, but no story develops. The elements shown remain the same: a crashed car; the accident victim who stays standing, without ever falling down; and the landscape of Negreira, which again becomes a movie set. But the camera also captures el-

gráfico en consonancia con las portadas de los vinilos. La cámara gira y el tiempo discurre, pero no hay una narración que avance. Los elementos presentados no varían: un coche accidentado; la víctima del accidente que se mantiene de pie, sin llegar a caer nunca; y el paisaje de Negreira que, de nuevo, se convierte en un escenario cinematográfico. Pero además, la cámara también registra elementos como los focos que iluminan la escena. Nos damos cuenta en ese momento de la excesiva dramatización que crea la niebla artificial y la exagerada manera en que el coche se ha deformado tras el accidente. David Ferrando nos descubre el artificio de la imagen cinematográfica. Pero su desvelamiento de los mecanismos de creación de la imagen en la contemporaneidad no implica una actitud en contra de la imagen audiovisual *per se* sino contra la utilización de la misma para incitar al consumo y la implantación de ciertos valores. Ante esto, Ferrando responde reconociendo que no hay que estar en contra de la imagen audiovisual, sino utilizarla con una finalidad crítica, que sea capaz de constituirse en una fuerza de resistencia y que vaya encaminada a aportar al individuo las herramientas críticas necesarias para su autodefensa en el ecosistema audiovisual en el que vivimos.

ements like the spotlights that illuminate the scene. At this moment, we realize the excessive effects created by the artificial fog and the exaggerated way in which the car has been bent out of shape after the accident. David Ferrando exposes the artifice of the filmic image for us. But just because he reveals the mechanisms currently used to create images does not mean he is against audiovisual images *per se*; rather, he is against using these images to incite consumption and to impose certain values. Ferrando responds by admitting that one does not have to be against audiovisual images. Rather, they should be used with a critical purpose, capable of becoming a force of resistance, and aimed at giving individuals the critical tools they need to defend themselves in the audiovisual ecosystem we live in.

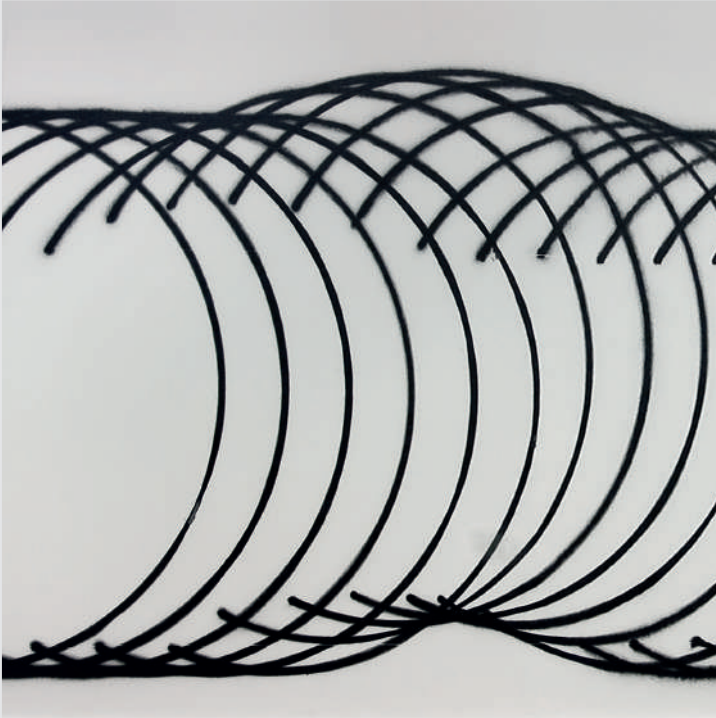
# CARLOS GARCÍA

Rosa Ulpiano

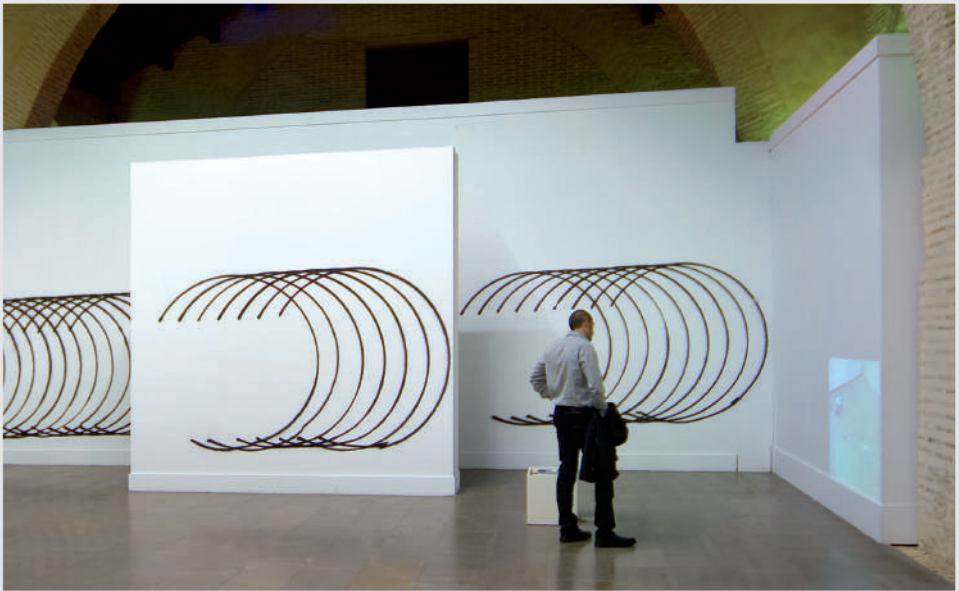


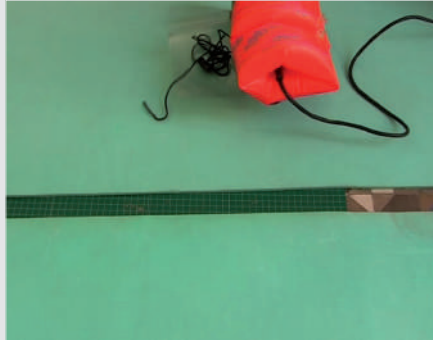
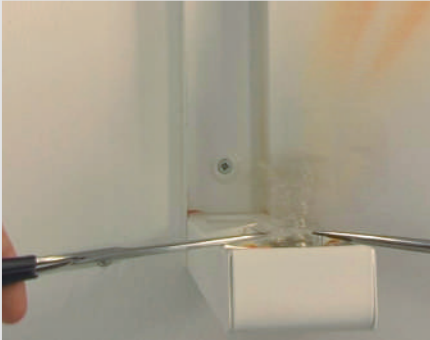
*S/t.* (2009)

Esprai tècnic sobre mur / Spray tècnic sobre muro / Technical spray on wall  
Dimensions variables / Dimensiones variables / Variable dimensions









*Cojasuturno* (2009)

Realitzat en col·laboració amb / Realizado en colaboración con / Made in collaboration  
with: Po Poy  
Video. 6'49".

# POSE'S A LA CUA, I NO S'ESVARE AMB LA CINTA DE MOEBIUS

L'obra de Carlos García analitza a través de diferents mitjans com el dibuix i la pintura, el grafit, la performance i les intervencions en l'espai públic, qüestions ètiques i estètiques sobre l'aïllament espaciotemporal en el paisatge urbà i social. Conceptes com la incomunicació o la soledat reapareixen metafòricament en tota la seua producció, siga a través de l'absència del llenguatge en la representació dels seus particulars, agrupats i desconcertants personatges anònims, siga per mitjà de la intervenció de l'espai aïllat, com hem pogut veure recentment en els seus últims treballs agrupats en *Serralada i vegada*. Mostra on l'artista ens va proposar un elaborat recorregut, en què pintures de format divers dialogaven amb intervencions geomètriques de grafit a les parets de la sala, a manera de seqüències d'ordenació espaciotemporal. En esta ocasió, l'absència de personatges o qualsevol indicatiu de paisatge a través de la pintura, ha donat lloc a una mena de cadenciosos grafits que s'estenen per tot l'espai expositiu creant patrons geomètrics. Formes concèntriques que, per mitjà de la distorsió de la perspectiva, conferixen a les retícules un ritme viu, que sembla allargar-se més enllà del mur, per a acabar convertint-les en ens hermètics, llocs on confinar l'espai, però a manera de «cinta de Moebius», amb un temps cíclic i infinitesimal. A pesar que la instal·lació adquirix similituds amb els constructivistes, l'abstracció, el minimalisme, l'art òptic i el pop, les reduccions unidimensionals que fa Carlos García responen a codis i signes del món de la comunicació. És a dir, l'interès de l'artista se centra principalment en uns paràmetres on s'inscriuen la realitat quotidiana, així com les seues diferents maneres d'actuar i intercomunicar-se.

Per a este propòsit, l'artista se servix igualment de l'objecte quotidià, tan present en tota la seua producció, i que ara s'ha esvaït de l'espai pictòric i ha adquirit vida pròpia per mitjà de la producció virtual, per la qual cosa designa el món real però també l'absència, i en especial, la del seu subjecte. Poètica que reprèn indirectament aquelles directrius de Baudrillard en què l'objecte s'establix com a horitzó de reflexió de la quotidianitat: «En un primer moment,

s'aconsegueix una comunicació a través dels objectes, però després la seua proliferació bloqueja eixa comunicació. L'objecte exercix un paper dramàtic, és de cap a peus un actor en la mesura que desbarata qualsevol simple funcionalitat». Parafraçant estos fonaments, García realitza el vídeo *Cojasaturno* en col·laboració amb Po Poy, en el qual ambdós artistes, a través d'accions breus, juguen amb els objectes, l'escala i l'espai per a crear situacions que difuminen la realitat i la ficció, subvertint i reconstruint una grotesca filosofia del llenguatge mediàtic. La projecció adquireix un to irònic a través de la mateixa narració absurda dels objectes, que inviten l'espectador a ser còmplice de les diverses històries o llegendes que van sorgint en cada escena. Mascarades i complicitats que transfiguren una realitat de consum, com indica el mateix títol, *Cojasaturno*, transformant eixa sentència mercantil tan innata a tots al llarg de la vida i també en les més diverses cultures, i que, igualment, situen l'objecte en un primer pla, recreant un sistema constant de signes i sintaxi. «Siga quin siga l'interés real d'estes diferents aproximacions, el que m'apassionava i em continua apassionant és la manera en què l'objecte s'evadix i s'absenta, tot el que manté d'inquietant estranyesa», apunta l'autor francès sobre esta temàtica. No obstant això, el temps torna a ser una constant, present en el bucle perenne del tocadiscos, pel qual avança en la seua pròpia correspondència, en la seua irreverent autonomia, i com a paràbola de la representació gràfica del grafit, desplegant ambdós trajectòries en un enigmàtic univers espacial, ara envoltat d'una embrollada heterogeneïtat. El tractament revelat finalment en tota la instal·lació adquireix un to irònic i formalment elegant.

## PÓNGASE A LA COLA Y NO RESBALE CON LA CINTA DE MOEBIUS

La obra de Carlos García analiza a través de diferentes medios como el dibujo y la pintura, el graffiti, la performance y las intervenciones en el espacio público, cuestiones éticas y estéticas en torno al aislamiento espacio y temporal en el paisaje urbano y social. Conceptos como incomunicación o soledad reaparecen metafóricamente a lo largo de toda su producción, bien a través de la ausencia del lenguaje en la representación de sus particulares, agrupados y desconcertantes personajes anónimos, o mediante la intervención del espacio aislado, como pudimos ver recientemente en sus últimos trabajos agrupados en *Cordillera y vez*. Muestra donde el artista nos propuso un elaborado recorrido, en el que pinturas de diverso formato dialogaban con intervenciones geométricas de graffiti en las paredes de la sala, a modo de secuencias de ordenación espacio-temporal. En esta ocasión, la ausencia de personajes o cualquier ápice de paisaje a través de la pintura, ha dado lugar a una suerte de cadentes graffitis que se extienden a lo largo del espacio positivo creando patrones geométricos. Formas concéntricas, que mediante la distorsión de la perspectiva, confieren a las retículas un ritmo vivo, que parece alargarse más allá del propio muro para acabar convirtiéndose en entes herméticos, lugares donde confinar el espacio, pero a modo de «cinta de Moebius» con un tiempo cíclico e infinitesimal. A pesar de que la instalación adquiere similitudes con los constructivistas, la abstracción, el minimalismo, el op art y el pop, las reducciones uni-dimensionales que realiza Carlos García responden a códigos y signos del mundo de la comunicación. Es decir, el interés del artista se centra principalmente en unos parámetros donde se inscriben la realidad cotidiana, así como sus diferentes modos de actuar e intercomunicarse.

Para este propósito, el artista se sirve de igual modo del objeto cotidiano tan presente en toda su producción, y que ahora se ha des-

## JOIN THE LINE AND DON'T SLIP ON THE MOEBIUS STRIP

Using different mediums like drawing, painting, graffiti, performances and interventions in public space, Carlos García analyzes ethical and aesthetic questions related to spatial and temporal isolation in the urban and social landscape. Concepts such as isolation and solitude resurface metaphorically throughout his work, either through the absence of language in the representation of his particular, disconcerting groups of anonymous characters, or by interventions in isolated spaces, as we were recently able to see in the show *Cordillera y vez*. In this elaborate exhibition, paintings of various formats engaged in dialogue with geometrical graffiti on the walls of the room, like space-time sequences. This time, the absence of characters or even the smallest trace of landscape via painting has led to a kind of cadent graffiti that spreads all across the exhibition space, forming geometrical patterns. Concentric forms which, by distorting perspective, give a live rhythm to the grids that seem to extend beyond the wall, becoming hermetic entities, places where space is trapped but like in a “Moebius strip”, where time is cyclical and infinite. While the installation shares similarities with Constructivism, Abstract Art, Minimalism, Op Art and Pop, Carlos García’s one-dimensional reductions reflect codes and signs from the world of communication. That is to say, his main interest is in a series of parameters where everyday reality is inscribed, as well as its different ways of acting and intercommunicating.

To achieve this, the artist also relies on the everyday object so omnipresent throughout his work. Now it has disappeared from the pictorial space, taking on a life of its own through virtual production, thus designating the real world but also its absence, and in particular, the absence of its subject. A poetics that indirectly resumes the guidelines established by Baudrillard, whereby the object serves to reflect the quotidian: “*In a*

vanecido del espacio pictórico, adquiriendo su propia vida mediante la producción virtual, designando de ésta forma el mundo real pero también su ausencia, y en especial, la de su sujeto. Poética que retoma indirectamente aquellas directrices Baudrillardianas, en las que el objeto se establece como horizonte de reflexión de la cotidianidad: *«En un primer momento, se alcanza una comunicación a través de los objetos, pero después su proliferación bloquea esa comunicación. El objeto desempeña un papel dramático, es de pies a cabeza un actor en la medida en que desbarata cualquier simple funcionalidad»*. Parafraseando estos fundamentos, García realiza el vídeo *Cojasuturno* en colaboración con Po Poy, en el que ambos artistas a través de pequeñas acciones juegan con los objetos, la escala y el espacio para crear situaciones que difuminan la realidad y la ficción; subvirtiéndolo y reconstruyendo una grotesca filosofía del lenguaje mediático. La proyección adquiere un tono irónico, a través de la propia narración absurda de los objetos, que invitan al espectador a ser cómplice de las diversas historias o leyendas que van surgiendo en cada escena. Mascaradas y guiños que transfiguran una realidad de consumo, como indica el propio título *Cojasuturno*, transformando esa sentencia mercantil tan innata a todos a lo largo de la vida y de igual modo a lo largo de las más diversas culturas; y que por igual, sitúan el objeto en un primer plano, recreando un constante sistema de signos y sintaxis. *«Sea cual fuere el interés real de estas diferentes aproximaciones, lo que me apasionaba y me sigue apasionando es la manera como el objeto se evade y se ausenta, todo lo que mantiene de inquietante extrañeza»*, apunta el autor francés en torno a esta temática. No obstante, el tiempo vuelve a ser una constante, presente en el bucle perenne del tocadiscos, por el que avanza en su propia correspondencia, en su irreverente autonomía, y como parábola de la representación gráfica del graffiti, desplegando ambas trayectorias en un enigmático universo espacial, ahora envuelto en una embrollada heterogeneidad. El tratamiento revelado finalmente en toda la instalación adquiere un tono irónico y formalmente elegante.

*first phase, one communicates through objects, then their proliferation blocks that communication. The object plays a dramatic role. It is a full-fledged actor in that it confounds any mere functionality.*” Paraphrasing these basic principles, García makes the video *Cojasuturno* (“Take Your Turn”) in collaboration with Po Poy. In it, through small actions, the two artists play with objects, scale and space to create situations that blur together reality and fiction, subverting and reconstructing a grotesque philosophy of media language. The video acquires an ironic tone through the absurd narration of the objects, which invite the viewer to act as an accomplice in the different stories or legends that materialize in each scene. Masquerades and allusions that transfigure a reality of consumption, as title itself –Take Your Turn– indicates, transforming that commercial phrase everyone, from the most diverse of cultures, has heard so many times in life. At the same time, the object is also brought to the forefront, recreating a constant system of signs and syntaxes. As Baudrillard puts it: *“Whatever the real interest of these different approaches, what excited me, and still does, is the way the object slips away, absents itself – all that it retains of the Unheimlich, the uncanny.”* However, time once again becomes a constant, present in the eternal loop of the record player, through which the object advances in its own correspondence, in its irreverent autonomy, also as a parable of the graphic representation of graffiti, deploying both trajectories in an enigmatic spatial universe, now wrapped up in an embroiled heterogeneity. The treatment ultimately revealed throughout the installation takes on an ironic, formally elegant tone.

# PATRICIA GÓMEZ / MA JESÚS GONZÁLEZ

Virginia Villaplana Ruiz



*Archivo Cabanyal. Proyecto A la memoria del lugar (2007/08)*  
Parets estampades sobre tela / Paredes estampadas sobre tela / Printed walls on fabric  
1 x 2,30 x 340 m.

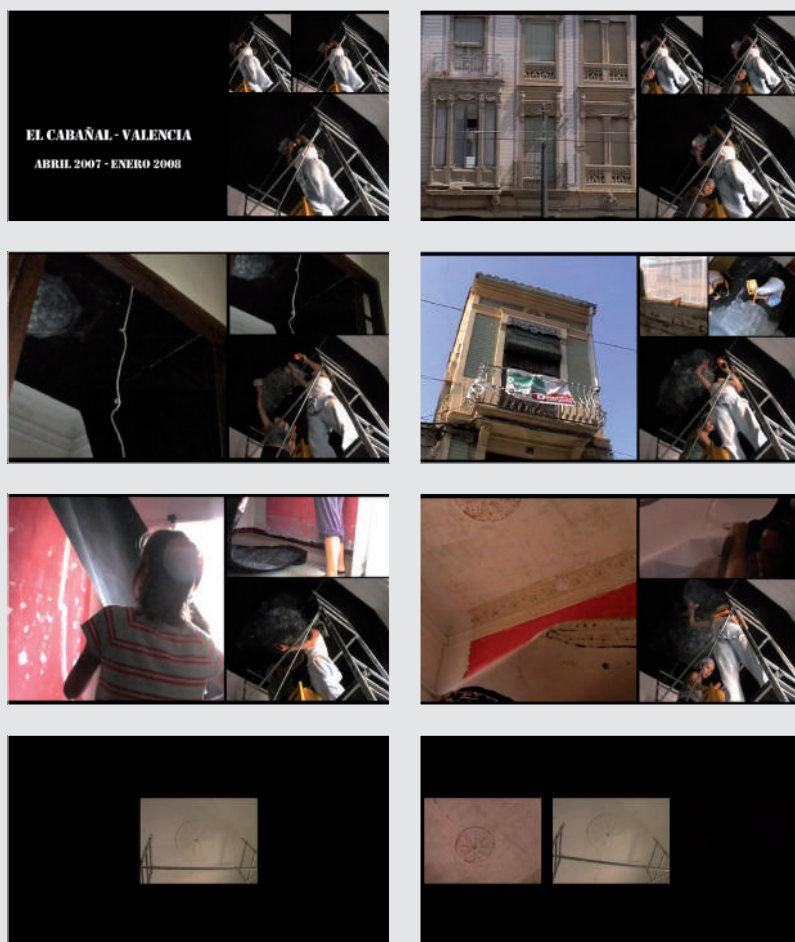






*Archivo Cabanyal. Proyecto A la memoria del lugar (2007/08)*  
DVD. 30'.

Filmació i edició / Filmación y edición / Filmed and edited by: Emilio Martí



*Room: Rosa / Anexo exteriores (2007/08)*

DVD. 11'.

Filmació i edició / Filmación y edición / Filmed and edited by: Emilio Martí

Virginia Villaplana Ruiz

# EFFET DE RÉEL

«Creant complexitat espacial, llegint nous clavills contra velles superfícies.»

Gordon Matta-Clark  
*Wallpaper*, Nova York, 1971.

*Archivo del Cabanyal* proposa com un palimpsest de memòria sobre un barri de la ciutat de València que es torna intermitent. Patricia Gómez i María Jesús González s'enfronten a este procés de construcció i destrucció dins de l'espai de les cases que hui en dia ja han desaparegut. Si la funció d'un arxiu és catalogar els documents d'una cosa que ha tingut existència, *Archivo del Cabanyal* renuncia amb sobrada voluntat a esta funció, revelant-se com una imatge material d'una xarxa d'espais compartits dels quals només ha de preservar les restes i les ruïnes. Expropiar, deshabilitar, portar l'espai interior de les cases, les seues habitacions i façanes, a la intimitat de la tela estampada, suposa aleshores transformar l'arquitectura del passat en la memòria viva del present.

¿Quina forma té la memòria d'un lloc? Per a la història d'una ciutat, la identitat, i la intimitat, per a les relacions psicosocials. La destrucció dels extraradis de les grans ciutats ha donat pas a l'especulació de la memòria de la gent que els va habitar. D'altres són els casos de les ciutats de Barcelona, Madrid o Londres, on l'expropiació del lloc transcorre simultània a l'expropiació de la memòria viva. *Archivo del Cabanyal* problematitza els llocs concebuts com a cruïlles per a produir encontres interpersonals o formes d'organització de la quotidianitat d'una manera diversa. Esta obra recrea la complexitat espacial que l'artista Gordon Matta-Clark va subscriure per a les seues intervencions espacials a la ciutat de Nova York, llegint nous clavills contra velles superfícies. La vinculació entre pràctica artística, intervenció espacial i arquitectura urbana és una línia constant en la poètica que les artistes Patricia Gómez i María Jesús González despleguen en *Archivo del Cabanyal* i *Cárcel abandonada*.

Esta línia conceptual, quasi inèdita en l'escenari de les pràctiques artístiques a Espanya, se situa pròxima a les experiències dutes a terme per Sitesize a la ciutat postolímpica de Barcelona. *Archivo del Cabanyal* explora la veladura que produïx l'arrancada de l'interior de les cases quan es convertixen en llocs abandonats on es torna a través de les restes que se'n puguen conservar. ¿Fins on tornar quan ja no queda res? Destruir, construir, quan els espais desapareixen, resulta una labor en procés constant que no eximix d'una responsabilitat i un compromís amb el treball diari, que Patricia Gómez i María Jesús González assumixen. Les nocions de memòria, història i experiència col·lectiva. Concretament, en els projectes de treball sobre el barri del Cabanyal i la presó de València són revisades des de la intervenció i la posada en escena del mateix lloc. Estes intervencions mantenen un conflicte entre l'espacialitat del lloc i la teatralitat dels no-llocs. Les restes juxtaposades en el rotllo de teles que suposa *Archivo del Cabanyal* assenyalen els llocs més enllà del que és representable, més enllà del representacional. Un *effet de réel* que es descompon per mitjà dels gestos privats, les nomenclatures de les coses, els signes habitables i el seu color. *Archivo del Cabanyal* desfà els espais per a fer-los visibles i múltiples en la complexitat de la seua destrucció. L'obra de Patricia Gómez i María Jesús González restitueix la matèria a la destrucció amb les ferramentes poètiques de l'arqueologia quotidiana. La documentació del procés de treball mitjançant la tècnica de l'estampat sobre paret i la descripció de l'interior de les teles en format vídeo són una prova de la minuciositat i el detall que comporta l'ús de les eines de recuperació dels llocs. Cada plec de les teles que agrupa *Archivo del Cabanyal* pot ser llegit com un document inestable de la realitat. Els sostres, les capes, els buits d'un barri obert al mar, els cantons, els corredors, les finestres i les xarxes del teixit urbà. Cada plec estampat sembla tornar del passat per a mostrar-nos la seua permanència incerta. Per a recordar-nos que els imaginaris sociosimbòlics donen testimoni d'allò que es destrueix anteposant la construcció com un pas posterior al buidatge de les metròpolis contemporànies.

Virginia Villaplana Ruiz

## EFFET DE RÉEL

«Creando complejidad espacial, leyendo nuevas grietas contra viejas superficies.»

Gordon Matta-Clark  
*Wallpaper*, Nueva York, 1971.

*Archivo Cabanyal* se propone como un palimpsesto de memoria sobre un barrio de la ciudad de Valencia que se vuelve intermitente. Patricia Gómez y María Jesús González se enfrentan con este proceso de construcción y destrucción dentro del espacio de las casas que hoy día ya han desaparecido. Si la función de un archivo es catalogar los documentos de algo que ha tenido existencia, *Archivo Cabanyal* renuncia con sobrada voluntad a esta función, revelándose como una imagen materia de una red de espacios compartidos de los que solo preservar sus restos y sus ruinas. Expropiar, deshabilitar, llevar el espacio interior de las casas, sus habitaciones y fachadas a la intimidad de la tela estampada supone entonces transformar la arquitectura del pasado en la memoria viva del presente.

¿Qué forma tiene la memoria de un lugar? Para la historia de una ciudad, la identidad y la intimidad, para las relaciones psicosociales. La destrucción de los extrarradios de las grandes ciudades ha dado paso a la especulación de la memoria de las gentes que lo habitaron. Otros son los casos de las ciudades de Barcelona, Madrid o Londres dónde la expropiación del lugar transcurre simultánea a la expropiación de la memoria viva. *Archivo Cabanyal* problematiza los lugares concebidos como aquellas encrucijadas para producir encuentros interpersonales o formas de organización de lo cotidiano de un modo diverso. Esta obra recrea la complejidad espacial que el artista Gordon Matta-Clark suscribió para sus intervenciones espaciales en la ciudad de Nueva York, leyendo nuevas grietas contra viejas superficies. La vinculación entre práctica artística, intervención espacial y

Virginia Villaplana Ruiz

## EFFET DE RÉEL

“Creating spatial complexity, reading new cracks on old surfaces.”

Gordon Matta-Clark  
*Wallpaper*, New York, 1971.

*Archivo Cabanyal* is offered as a palimpsest of memory over a neighborhood in the city of Valencia which becomes intermittent. Patricia Gómez and María Jesús González tackle this process of construction and deconstruction within the space of the homes that no longer exist today. If the function of an archive is to catalog documents of something that has existed, *Archivo Cabanyal* more than willingly renounces this function, showing itself to be a material image of a network of shared spaces of which only their remains and ruins are preserved. Expropriating the homes, making them uninhabitable, bringing their interiors, their rooms and façades, to the private realm of printed cloth thus means transforming past architecture into a living memory of the present.

What form does the memory of a place take? For the history of a city, identity and private life? For psycho-social relationships? The destruction of the outskirts of big cities has given way to speculation on the memory of the people who once inhabited them. Other cases include cities like Barcelona, Madrid and London, where the expropriation of place and the expropriation of living memory occur simultaneously. *Archivo Cabanyal* calls into question places conceived as crossroads to produce impersonal encounters or different ways of organizing daily life. This work recreates the spatial complexity the artist Gordon Matta-Clark subscribed to for his spatial interventions in New York City, reading new cracks on old surfaces. The connection between artistic practice, spatial intervention and urban architecture are a constant conceptual angle in the poetics that the artists Patri-

arquitectura urbana son una línea constante en la poética que las artistas Patricia Gómez y María Jesús González desarrollan en *Archivo Cabanyal* y *Cárcel abandonada*.

Esta línea conceptual, casi inédita en el escenario de las prácticas artísticas en España, se sitúa próxima a las experiencias llevadas a cabo por Sitesize en la ciudad postolímpica de Barcelona. *Archivo Cabanyal* explora la veladura que produce el arranque del interior de las casas cuando se convierten en lugares abandonados a los que volver mediante los restos que puedan conservarse de ellos. ¿Hasta dónde volver cuando ya nada queda? Destruir, construir cuando los espacios desaparecen resulta una labor en proceso constante que no exime de una responsabilidad y compromiso con el trabajo diario que Patricia Gómez y María Jesús González asumen. Las nociones de memoria, historia y experiencia colectiva. Concretamente, en los proyectos de trabajo sobre el barrio del Cabanyal y la Cárcel de Valencia son revisadas desde la intervención y puesta en escena del mismo lugar. Estas intervenciones mantienen un conflicto entre la espacialidad del lugar y la teatralidad de los no-lugares. Los restos yuxtapuestos en el rollo de telas que supone *Archivo Cabanyal* señalan los lugares más allá aquello que es representable, más allá de lo representacional. Un *effet de réel* que se descompone mediante los gestos privados, las nomenclaturas de las cosas, los signos habitables y su color. *Archivo Cabanyal* deshace los espacios para hacerlos visibles y múltiples en la complejidad de su destrucción. La obra de Patricia Gómez y María Jesús González restituye la material a la destrucción con las herramientas poéticas de la arqueología cotidiana. La documentación del proceso de trabajo mediante la técnica del estampado sobre pared y la descripción del interior de las telas en formato vídeo son una prueba de la minuciosidad y el detalle que supone el uso de las herramientas de recuperación de los lugares. Cada pliego de las telas que agrupan *Archivo Cabanyal* puede ser leído como un documento inestable de la realidad. Los techos, las capas, los huecos de un barrio abierto al mar, las esquinas, los pasillos, las ventanas y las redes del tejido urbano. Cada pliego estampado parece regresar del pasado para darnos muestra de su permanencia incierta. Para recordarnos que los imaginarios socio-simbólicos dan testimonio de aquello que se destruye al anteponer la construcción como un paso posterior al vaciado de las metrópolis contemporáneas.

Patricia Gómez and María Jesús González develop in *Archivo Cabanyal* and *Cárcel abandonada*.

This conceptual angle, practically unprecedented on the Spanish art scene, comes close to the experiences carried out by Sitesize in post-Olympic Barcelona. *Archivo Cabanyal* explores the glaze produced by ripping out the interior of the homes when they become abandoned places to which we can return via the remains that can be preserved of them. But how far can we go back when nothing is left? Destroying, constructing when spaces are disappearing is an ongoing task that does not relieve of responsibility and commitment with the daily work assumed by Patricia Gómez and María Jesús González. Notions of memory, history and collective experience. To be specific, in the projects about the neighborhood of El Cabanyal and the prison of Valencia they are revised through the mediation and staging of the place itself. These interventions maintain a conflict between the spatiality of place and the theatricality of no-places. The remains juxtaposed on the roll of fabrics that is *Archivo Cabanyal* point towards the places that exist beyond what can be represented; beyond the representational; an *effet de réel* that is broken apart through private gestures, the nomenclature of things, habitable signs and their color. *Archivo Cabanyal* takes apart spaces to make them visible and multiple in the complexity of their destruction. The work of Patricia Gómez and María Jesús González restores the material to destruction using the poetic tools of everyday archaeology. The documentation of the work process, by printing on the wall and describing the insides of the fabric in video format, evidence the meticulousness and the detail involved in using tools for recovering places. Each fold of the fabrics that make up *Archivo Cabanyal* can be read as an unstable document of reality. The roofs, the layers, the gaps of a neighborhood open to the sea, the corners, the corridors, the windows and networks of the urban fabric. Each printed fold seems to return from the past to show us its uncertain permanence. To remind us that the socio-symbolic imaginaries bear witness to what is destroyed by giving precedence to construction as a step that follows the vacating of contemporary metropolises.

# FERMÍN JIMÉNEZ

David Arlandis



*Desempatar las torres más altas de Barcelona (2008)*

2 DVD PAL, 2 canales. 5'43". Fusta, metall i 2 fotografies de 100 x 70 cm. c/u. /  
2 DVD Pal, 2 canales. 5'43". Madera, metal y 2 fotografías de 100 x 70 cm. c/u. /  
2 Pal DVDs, 2 channels. 5'43". Wood, metal and 2 photographs, 100 x 70 cm. each











David Arlandis

# SOBRE ACCIONS I ACUDITS QUE DEMOSTREN QUE TOT ÉS POSSIBLE

«Acudit. Pensada o dita aguda, enginyosa, original, que s'acudix a l'esperit.»

Quan es parla de l'acudit, és una llàstima que quasi mai no es faça en termes positius. Segons el meu parer, l'artista ja no «crea», més aïna projecta, i per a fer-ho, en primer lloc té idees, idees que tria i rebutja, idees sobre les quals treballa i que més tard intenta dur a terme a tota costa. Qualsevol dirà que, d'idees, en tenim tots, però l'artista és l'únic tan obstinat com per a anar fins al final i dedicar-s'hi sense importar-li gens ni miqueta que siguin absurdes o poc productives, que puguen arribar a ser.

Fermín Jiménez Landa, definix el seu treball com a «porós i desolemnitzat, com un procés que poua de l'assaig i l'error».<sup>1</sup> En el seu procés de treball afirma fugir de tot allò conegut *a priori* per a no caure en els vicis de la seua pròpia obra: «En cada treball el que faig és asseure'm i llevar-me jo mateix la cadira. És en eixe moment quan pot sorgir una situació interessant, just després de l'ensurt, abans que em faça mal l'os de la rialla i la gent riga. Entre l'ensurt i la rialla.»<sup>2</sup>

La seua actitud coincidix amb la d'una generació d'artistes nascuts a partir dels setanta que sembla haver emprés un nou intent de rebutjar l'art amb majúscules, d'oblidar les grans idees com a tema i ocupar-se de les xicotetes. Reneguen de la imatge de l'artista com a geni, ironitzen sobre l'obra com a objecte únic i irrepetible. Són artistes multidisciplinaris i les seues obres mai no havien sigut tan flexibles, prestant-se sense complexos a distintes adaptacions i muntatges, i mesures, i inclús a duracions variables. L'obra ja no és única, ja quasi ni tan sols és obra.

1

Qüestionari Fermín Jiménez Landa, en *Detuatu3puntos blog*.

2

Catàleg d'exposició *Todo es imposible. Fermín Jiménez Landa*. Ajuntament de Borriana, Borriana, 2007.

Com a bon projectista, Jiménez Landa no és fidel a una sola tècnica, que sempre sol vindre després, determinada pel mateix projecte, però és en la seua faceta d'instal·lador on més destaca. Les seues instal·lacions s'expandixen ocupant les sales i oferint narracions no lineals on es mesclen objectes, fotografies i dibuixos a vegades en paper o directament sobre la paret, al llapis o amb pintura. Pareds amb frases inquietants, pintades amb esprai sempre fúcsia, de cal·ligrafia irregular, quadrada i esquifida. Les seues produccions són de baix cost i oferixen com a avantatge immediatesa i independència. Els materials que hi utilitza són variats però tenen en comú la qualitat d'estar sempre a l'abast de la mà: caixes de cartó, cinta americana, matalafets o exòtics refrescos comprats en el basar del cantó. Les seues inspiracions, igual que els materials, es troben, com sempre, en l'entorn més quotidià: amics, música, blocs, *Internet*... És en el seu grup d'amics on ha trobat una font inesgotable d'inspiració. Quasi podem endevinar que és d'ací d'on ixen frases com «morir d'avorriment (o de pallisses insignificants)», pintades en les parets de les seues instal·lacions, o el diàleg d'un dels seus dibuixos on una taca negra li diu a l'altra: «Ha acabat la guerra», i l'altra li contesta a la gallega: «¿Has comprat el pa?».

Una de les constants en l'obra de Fermín és la important presència de l'humor. Des de 2006 ha treballat en una instal·lació titulada *Peso y Masa*, i en les distintes versions ha anat representant el pes de personatges famosos per mitjà de l'acumulació de productes impopulars sobre taules. El pes aproximat de Glenn Medeiros en llet descremada o el pes del mateix Lenin en beguda tropical. L'artista assegura que en la majoria dels casos no hi ha relació entre el producte i el famós, però encara que no n'hi haja, la ironia està servida i exercix el seu paper reduint eixos ídols de massa a això mateix, a massa, a una massa impopular.

La seua obra més coneguda és sens dubte *Todo es imposible*, un vídeo on l'artista s'ha dedicat a provocar i documentar la caiguda de múltiples objectes: cadira, encenedor, escala, ombrel·la, hamaca..., i així fins a 198 objectes enregistrats des de l'instant en què perden l'equilibri fins que cauen.

Per a *Puntes de fletxa*, Fermín presenta una videoinstal·lació titulada *Desempatar las torres más altas de Barcelona*, un projecte realitzat el 2008 per a *Eufòria*, exposició individual a l'Espai Montcada (Barcelona). L'obra té el seu origen en un viatge que l'artista va fer a Lucca, on li van contar que en l'època medieval les famílies burgeses que rivalitzaven en poder es feien construir les torres més altes de la ciutat. Lucca va arribar a tindre'n cent trenta, de les quals hui en queden ben poques. Una és la dels Guinigi, que té en la part més alta unes quantes alzines. En el moment de la construcció els Guinigi eren la família més poderosa de la ciutat i algunes veus insinuen que els arbres es van plantar per a aconseguir que la torre fóra la més alta.<sup>3</sup>

Fermín reinterpreta i ridiculitza la llegenda d'esta construcció, que resumix moltes altres absurdes lluites de poder.

Canviem d'escenari i substituïm les torres italianes pels dos edificis més alts<sup>4</sup> de la ciutat comtal, l'Hotel Arts i la Torre Mapfre, que, situats al passeig marítim, empaten amb 154 metres d'alçària. El projecte de Jiménez Landa va consistir a realitzar una acció que li permetera alterar de manera efímera esta igualtat. Després de mesos de negociacions, va aconseguir convèncer Mapfre i va obtindre els permisos per a coronar l'heliport de la torre amb un avet de plàstic de 2 metres d'alçària i trencar així l'empat.

Però, ¿com aconseguix un artista convèncer la multinacional, que posseïx l'edifici més alt de la ciutat, perquè li permeta dur a terme una acció tan absurda com plantar un arbre de plàstic en la part de dalt del seu terrat?<sup>5</sup> El «com» en este cas poc importa, el que conta és que ho va fer i que són coses que només un artista pot fer.

4

Per darrere de la Sagrada Família, que amb 160 m és el sostre de la ciutat.

5

Fermín assegura que el procés va ser un infern: «Simplement no entenien per a què volíem pujar-hi, els isquérem amb l'excusa de fer unes fotos, cosa que sí que entenen. És divertit com la foto que documentava l'acció va ser la coartada.»

## SOBRE ACCIONES Y OCURRENCIAS QUE DEMUESTRAN QUE TODO ES POSIBLE

«Ocurrencia. Idea inesperada, pensamiento, dicho agudo u original que ocurre en la imaginación.»

Al hablar de la ocurrencia, es una lástima que casi nunca se haga en términos positivos. A mi modo de ver, el artista ya no «crea», más bien proyecta y para hacerlo primero tiene ocurrencias, ideas que elige y desecha, ideas sobre las que trabaja y que más tarde intenta llevar a cabo a toda costa. Cualquiera dirá que ocurrencias tenemos todos, pero el artista es el único tan obstinado como para ir hasta el final y dedicarse a ellas sin importarle lo más mínimo lo absurdas o poco productivas, que éstas puedan llegar a ser.

Fermin Jiménez Landa, define su trabajo como «poroso y desolemnizado, como un proceso que bebe del ensayo y error».<sup>1</sup> En su proceso de trabajo afirma huir de todo aquello conocido a priori para no caer en los vicios de su propia obra «en cada trabajo lo que hago es sentarme y quitarme yo mismo la silla. Es en ese momento donde puede surgir una situación interesante, justo después del susto, antes de que me duela el hueso de la risa y se ríen. Entre el susto y la risa».<sup>2</sup>

Su actitud coincide con la de una generación de artistas nacidos a partir de los 70 que parece haber emprendido un nuevo intento de rechazar el arte con mayúsculas, de olvidar las grandes ideas como tema y ocuparse de las pequeñas. Reniegan de la imagen de artista como genio, ironizan sobre la obra como objeto único e irreplicable. Son artistas multidisciplinares y sus obras nunca habían sido tan flexibles, prestándose sin complejos a distintas adaptaciones y montajes, a medidas, incluso duraciones variables. La obra ya no es única, ya casi ni siquiera es obra.

Como buen proyectista, Jiménez Landa no es fiel a una sola técnica, ésta siempre suele venir después, determinada por el propio

## ON ACTIONS AND OCCURRENCES THAT PROVE THAT ANYTHING IS POSSIBLE

“Ocurrencia: Unexpected idea, thought, clever or original remark that occurs in the imagination.”

Speaking of the word *ocurrencia*, it's a pity that it is almost never used in a positive sense. In my opinion, the artist no longer “creates”; rather, he projects. And in order to do this, first he must have *ocurrencias*, ideas that he chooses and discards, ideas to develop and then try and execute at all costs. Anyone would say that we all have *ocurrencias*, but artists are the only ones stubborn enough to go through with them and devote all their energy to them without caring at all how absurd or unproductive they may be.

Fermin Jiménez Landa, defines his work as “porous and desolemnized, like a process that draws from trial and error.”<sup>1</sup> When creating, he says that he flees from everything that is known a priori so he doesn't succumb to the vices of his own work: “With each piece, what I do is sit down, and then I myself take away the chair. Only then can an interesting situation emerge, right after the initial fear, before my funny bones start to hurt and laughter sets in. Between fear and laughter.”<sup>2</sup>

His attitude is consistent with that of a generation of artists born after the 1970s who seem to have undertaken a new attempt to reject art with a capital A; to forget about big ideas as a subject and focus on little ones. They reject the notion of the artist as genius and mock the idea of the work of art as a unique, unrepeatable object. They are multidisciplinary artists, and their work had never been so flexible, lending itself without reservations to different adaptations and setups, different dimensions, even different lengths. The work of art is no longer unique; it's almost not even a work of art any more.

proyecto, pero es en su faceta de instalador donde más destaca. Sus instalaciones se expanden ocupando las salas y ofreciendo narraciones no lineales donde se mezclan objetos, fotografías y dibujos a veces en papel o directamente sobre la pared, a lápiz o con pintura. Paredes con frases inquietantes, pintadas con spray siempre fucsia, de caligrafía irregular, cuadrada y enclenque. Sus producciones son de bajo coste y ofrecen como ventaja inmediatez e independencia. Los materiales que utiliza son variados pero tienen en común la cualidad de estar siempre al alcance de la mano: cajas de cartón, cinta americana, colchonetas o exóticos refrescos comprados en el bazar de la esquina. Sus inspiraciones al igual que los materiales se encuentran, como siempre, en el entorno más cotidiano: amigos, música, *blogs*, *Internet*... Es en su propio grupo de amigos donde ha encontrado una fuente inagotable de inspiración. Casi podemos adivinar que es de ahí de donde salen frases como «morir de aburrimiento (o de palizas insignificantes)» pintadas en las paredes de sus instalaciones o el diálogo de uno de sus dibujos donde una mancha negra le dice a la otra «Ha terminado la guerra» y la otra le contesta a la gallega «¿Has comprado el pan?».

Una de las constantes en la obra de Fermin es la importante presencia del humor. Desde 2006 ha trabajado en una instalación titulada *Peso y Masa*, en sus distintas versiones ha ido representando el peso de personajes famosos mediante la acumulación de productos impopulares sobre mesas. El peso aproximado de Glenn Medeiros en leche descremada o el peso del mismísimo Lenin en bebida tropical. El artista asegura que en la mayoría de los casos no existe relación entre el producto y el famoso, pero aunque no la haya, la ironía está servida y juega su papel reduciendo a esos ídolos de masa a eso mismo, a masa, a una masa impopular.

Su obra más conocida es sin duda *Todo es imposible*, un vídeo donde el artista se ha dedicado a provocar y documentar desplomes de múltiples objetos: silla, mechero, escalera, sombrilla, hamaca... y así hasta 198 objetos registrando desde el instante en que pierden el equilibrio hasta que caen.

Para *Puntas de flecha*, Fermin presenta una vídeo instalación titulada *Desempatar las torres más altas de Barcelona*, un proyecto realizado en 2008 para *Euforia*, exposición individual en Espai Montcada (Barcelona). La obra tiene su origen en un viaje que el artis-

Like a good project designer, Jiménez Landa is not faithful to any one technique; the technique usually comes later, determined by the project itself. But it is as an installation artist that he stands out the most. Landa's installations expand, taking up entire rooms and offering non-linear narratives, combining objects, photographs and drawings — sometimes on paper and sometimes directly on the wall, in pencil or paint. Walls with disturbing sentences, always spray-painted in fuchsia, in irregular, block, frail writing. His projects are low-cost and have the advantage of immediacy and independence. He uses a variety of materials, with one thing in common: they're always close at hand — cardboard boxes, duct tape and exotic soft drinks bought at the corner store. His inspirations, like the materials he uses, always come from the most familiar settings: with friends, music, blogs, Internet, etc. His own group of friends has served as an inexhaustible source of inspiration. We can almost guess that this is where phrases like “die of boredom (or of trivial beatings)” painted on the walls of his installations, or the dialogue in one of his drawings, where a black splotch says to the other “The war is over” and the other answers, in Galician: “Did you buy the bread?”

One of the constants in Landa's work is the important role played by humor. Since 2006 he has been working on an installation called *Peso y Masa* (Weight and Mass). In its different versions, he has represented the weight of famous individuals by accumulating unpopular products on tables, like the approximate weight of Glenn Medeiros in skim milk or Lenin's weight in tropical drink. In most cases, the artist claims that there is no connection between the product and the celebrity. All the same, irony is served and it does its thing, reducing these mass idols to just that: to mass — an unpopular mass.

Landa's most well-known work is, without a doubt, the video *Todo es imposible*, (Everything Is Impossible). In it, the artist makes several objects fall and documents this: a chair, a lighter, a ladder, an umbrella, a hammock... and so on, until he has captured 198 objects from the moment they lose their balance until the moment they fall.

For *Puntas de flecha*, Fermin presents a video installation titled *Desempatar las torres más altas de Barcelona* (Breaking the Tie of the Highest Towers), a project carried out in 2008 for *Euforia*, a solo exhibition at Espai Montcada in Barcelona. The piece was inspired by a trip



ta hizo a Lucca, donde le contaron como en época medieval las familias burguesas que rivalizaban en poder, se hacían construir las torres más altas de la ciudad. Lucca llegó a tener hasta 130, de las que hoy quedan bien pocas. Una de ellas es la de los Guinigi, que tiene en lo alto de su cima varias encinas. En el momento de su construcción los Guinigi eran la familia más poderosa de la ciudad y algunas voces insinúan que los árboles se plantaron para conseguir que su torre fuera la más alta.<sup>3</sup> Fermin reinterpreta y ridiculiza la leyenda de esta construcción que bien resume muchas otras absurdas luchas de poder.

Cambiamos de escenario y sustituyamos las torres italianas por los dos edificios más altos<sup>4</sup> de la ciudad condal, el hotel Arts y la torre Mapfre, que situados en el paseo marítimo empatan con 154 metros de altura. El proyecto de Jiménez Landa consistió en realizar una acción que le permitiera alterar de manera efímera ésta igualdad. Después de meses de negociaciones consiguió convencer a Mapfre y obtuvo los permisos para coronar el helipuerto de la torre con un abeto de plástico de 2 metros de altura y romper así el empate.

Pero ¿Cómo consigue un artista convencer a la multinacional, que posee el edificio más alto de la ciudad, para que le permita llevar a cabo una acción tan absurda como plantar un árbol de plástico en lo alto de su azotea?<sup>5</sup> El «cómo» en este caso poco importa, lo que cuenta es que lo hizo y que son cosas que sólo un artista podría hacer.

—1. Cuestionario Fermin Jiménez Landa, en *Detuatu3puntos blog*.

—2. Catálogo de exposición *Todo es imposible*. Fermin Jiménez Landa. Ajuntament de Borriana, Borriana, 2007.

—3. Al parecer en la época eran bastante comunes los jardines en altura entre las familias burguesas.

—4. Por detrás de la sagrada familia que con 160 m es el techo de la ciudad.

—5. Fermin asegura que el proceso fue un infierno: «Simplemente no entendían para qué queríamos subir, tiramos por la excusa de hacer unas fotos, cosa que sí entienden. Es divertido cómo la foto que documentaba la acción fue la coartada.»

the artist took to Lucca, Italy. There he was told how in medieval times, the most powerful bourgeois families competed to erect the highest towers in town. Lucca had as many as 130, few of which are still standing. One of these is the Guinigi Tower, which is crowned by several holm oaks. At the time of its construction, the Guinigis were the most powerful family in town and some suggest that the trees were planted there to make their tower the highest.<sup>3</sup> Fermin reinterprets and mocks the legend of this building, which sums up many other absurd power struggles.

Leaving behind the towers of Italy, let's go to Barcelona and its two tallest buildings<sup>4</sup>, the hotel Arts and the Mapfre tower. Located on the esplanade, they are both 154 meters tall. Jiménez Landa's project consisted of an action that would allow him to break this tie temporarily. After months of negotiations, he managed to convince Mapfre and obtained the permits to put a 2-meter-tall plastic fir tree on the tower's heliport, thereby breaking the tie.

But how does an artist convince a multinational, which owns the highest building in town, to let him do something as absurd as planting a plastic tree on its roof?<sup>5</sup> The "how", in this case, is of little importance; what matters is that he did it, and these are things that only an artist could do.

—1. Q & A with Fermin Jiménez Landa, in *Detuatu3puntos blog*.

—2. Exhibition catalog for *Todo es imposible*. Fermin Jiménez Landa. City of Borriana, Borriana, 2007.

—3. Apparently, rooftop gardens were quite common among bourgeois families.

—4. After La Sagrada Familia cathedral, which at 160 m is the highest building in town.

—5. Fermin says that the process was hell: "They simply didn't understand why we wanted to go up there, so we told them we wanted to take pictures, something that they did understand. It's curious how the photo that documented the action served as the excuse."



# LA TEJEDORA CCEC

José Luis Clemente



*El rodete més gran del món (2008)*

Projecte generatiu multidisciplinari amb cartells, gràfics, vídeo i accions / Proyecto generativo multidisciplinar con carteleria, gráfica, video y acciones / Multidisciplinary project with posters, graphics, videos and actions









José Luis Clemente

# EN L'ARENA IBÈRICA

La condició universal de València sembla envoltar-ho tot. Qui no haja sigut conscient que a València tenen lloc en els últims lustres els esdeveniments més grans i fascinants del món (siguen paelles, palaus, circuits o viatges papals), probablement no té una bona imatge de València, o, millor dit, no té una imatge formada de ciutat. La imatge de València s'ha transformat tant, amb tants retocs, que resulta impossible no caure presa del poder captivador de la seua fisonomia, tan donada als revestiments, al lífting i als maquillatges de tota mena. Per tant, que a València es concebia *El rodete més gran del món* no hauria d'estranyar aquells que inevitablement ens veiem obligats a consumir la projecció planetària de la ciutat; més aïna al contrari, un tal fet, un esdeveniment semblant, hauria de constituir un motiu més d'orgull i alegria col·lectiva. Obra i gràcia de La TejedoraCCEC, la creació del rodete més gran del món es presenta com un producte majúscul en què ens podem reconèixer com a valencians; una mostra més de la idiosincràsia d'una ciutat tan donada a la desmesura.

Una tal gesta, encara que no apareix en els plafons de Fitur, ni en els reclams publicitaris dels operadors turístics, obeïx, però, a una empresa noble que pretén refermar la identitat d'una ciutat que projecta la seua imatge desmesurada pels excessos. Com a emblema identitari, com a imatge de marca, La TejedoraCCEC no podia haver triat un motiu millor que aquell que té a veure amb la més rànica tradició; aquell en què la conservació dels valors tradicionals fonamenta el seu *modus operandi* a través de l'exaltació de la bellesa de la dona, adornada amb postissos ibèrics.

Però, ¿què és La TejedoraCCEC i què fa ficada en estos embolics a l'estil del Guinness World Record? La Tejedora és un col·lectiu d'artistes que fa de tot: cassolades, mudances, gestió d'espais expositius, falques publicitàries i fins tapes típiques. Creat el 2007 i format per onze artistes, segons el mateix grup assenyala, La Tejedora sorgix arran de l'adversitat i la falta d'un àmbit



on plantejar i desplegar les seues propostes, de la necessitat de dur a terme una gestió i producció pròpies. Amb eixe objectiu, La Tejedora va posar mà a l'obra amb projectes com *S/T sin tapa* (2009), *La furgoneta. Espacio en tránsito\_taller* (2007) o *El torito. Artilugios para una España cañí* (2008), a través dels quals l'art vehicula inquietuds que són al carrer.

A mitjan camí entre col·lectius com Guerrilla Girls o Blue Noses, La Tejedora situa el seu treball, però, més prop de les accions plantejades per artistes sorgits entre els anys seixanta i setanta. Efectivament, si bé entre les estratègies de La Tejedora la comunicació perfectament dissenyada vehicula el seu fonament crític com en el cas de Guerrilla Girls, i la posició crítica es propaga amb un sentit lúdic i irreverent com en el cas de Blue Noses, cal anar més lluny i reconèixer com a pròxims altres col·lectius com Fluxus o els situacionistes, o artistes com Piero Manzoni, Ben Vautier o Alberto Greco, per esmentar només part de l'estirp del qual procedix el seu singular encreuament genètic. Amb un pedigrí semblant, per a La Tejedora no ha sigut difícil servir-se de les estratègies i recursos que ja estaven en la seua memòria genètica dadà, tan sols ha sigut qüestió d'actualitzar-los en un moment en què, com l'actual, només cal eixir al carrer i observar el que ens envolta. I així, com un fet natural, com un succés corrent, sorgeix el sobrenatural treball de La TejedoraCCEC.

*El rodete més gran del món* encerta a condensar, en les seues diverses substàncies (accions, instal·lacions, *happenings*, vídeo, àudio, disseny gràfic, etc.), la complexa naturalesa de La TejedoraCCEC així com l'eficaç manera que té d'operar a través de l'art. Com apunta el col·lectiu, «*El rodete més gran del món* és una excusa narrativa, una estratègia plàstica; un eix vertebrador que obri un espai per a parlar de conceptes que, en certa manera, són els desencadenants del naixement d'esta associació. En primer lloc: exposar l'organigrama sociocultural programat des de València, una gestió localista i sectària, que de forma especulativa reproduïrem i interpretarem, citant i imitant a l'organisme que la regix. La gran comissió fallera, els seus actes i cerimònies, seran el patró que seguirem. Així, convertirem cada una de les manifestacions d'este projecte —generatiu i extensible— en litúrgies, on es generaran documents, que es convertiran en obres, en peces del projecte, d'innegable caire subversiu i polític, i d'aspiració pública.»

## EN EL RUEDO IBÉRICO

La condición universal de Valencia parece envolverlo todo. Quien no haya sido consciente de que en Valencia tienen lugar en los últimos lustros los acontecimientos más grandes y fascinantes del mundo (ya sean paellas, palacios, circuitos o viajes papales) probablemente no tiene una buena imagen de la Valencia o, mejor dicho, no tiene una imagen formada de ciudad. La imagen de Valencia se ha transformado tanto, con tantos retoques, que resulta imposible no caer presa del poder cautivador de su fisonomía tan dada a los revestimientos, al lifting y maquillajes de toda especie. Por tanto, que en Valencia se conciba *El rodete més gran del món* no debería extrañar aquéllos que inevitablemente nos vemos obligados a consumir la proyección planetaria de la ciudad; más bien al contrario, semejante hecho, tamaño acontecimiento debería constituir un motivo más de orgullo y regocijo colectivo. Obra y gracia de La TejedoraCCEC, la creación del rodete más grande del mundo se presenta como un producto mayúsculo en el que nos podemos reconocer como valencianos; una muestra más de la idiosincrasia de una ciudad tan dada a la desmesura.

Semejante hazaña, aunque no aparece todavía en los paneles de Fitur, ni en los reclamos publicitarios de los turoperadores, obedece sin embargo a una empresa noble que se emplea en afianzar la identidad de una ciudad que proyecta su imagen desmedida por los excesos. Como emblema identitario, como imagen de marca, La TejedoraCCEC no podía haber elegido otro motivo mejor que aquél que tiene que ver con la más rancia tradición; aquél en el que la conservación de los valores tradiciones fundamenta su *modus operandi* a través de la exaltación de la belleza de la mujer, aderezada con postizos ibéricos.

¿Pero qué es La TejedoraCCEC y qué hace metida en estos líos a lo Guinness World Records? La Tejedora es un colectivo de artis-

## THE IBERIAN RING

The universal condition of Valencia seems to encompass everything. Those who have not realized that in the last five years, Valencia has hosted the biggest and most fascinating events in the world (whether it be paellas, palaces, car races or papal visits) probably do not have a good image of Valencia; or better put, they do not have a well-formed image of the city. The image of Valencia has changed so much, has been touched up so many times, that it is impossible not to succumb to the captivating power of a city so prone to renovations, facelifts and makeovers of all kinds. Thus, the fact that *El rodete més gran del món* (The World's Biggest Bun) was dreamt up in Valencia should not surprise those of us who are inevitably forced to consume the city's global projection. Quite the contrary: an event of this size should be just another reason for collective pride and celebration. Thanks to La TejedoraCCEC, the world's biggest bun presents itself as a product with a capital P in which we Valencians can see a reflection of ourselves; further proof of the idiosyncrasy of a city so prone to immoderation.

Such a feat, though it still doesn't appear on the panels of FITUR or in the advertising slogans of tour operators, nonetheless reflects a noble endeavour to consolidate the identity of a city that projects its image of immoderation through excesses. As an identity symbol, as a brand image, La TejedoraCCEC could not have chosen a better motif than the one that represents the most ancient of customs, where the preservation of traditional values sustains its *modus operandi* through the exaltation of female beauty, enhanced by Iberian hairdos.

But what is La TejedoraCCEC, and what is it doing... trying to get into the Guinness Book of World Records? La Tejedora is a collective of 11 artists that does everything: *caceroladas*, moves, exhibition space management,

tas que hace de todo: caceroladas, mudanzas, gestión de espacios expositivos, cuñas publicitarias y hasta tapas típicas. Creado en el 2007 y formado por once de artistas, según el mismo grupo señala, La Tejedora surge ante la adversidad y la carencia de un ámbito en el que plantear y desarrollar sus propuestas, ante la necesidad de llevar a cabo una gestión y producción propias. Con ese objetivo, La Tejedora se puso manos a la obra con proyectos como *S/T sin tapa* (2009), *La furgoneta. Espacio en tránsito taller* (2007) o *El torito. Artilugios para una España cañí* (2008), a través de los que el arte vehicula inquietudes que están en la calle.

A medio camino entre colectivos como Guerrilla Girls o Blue Noses, La Tejedora sitúa sin embargo su trabajo más cerca de las acciones planteadas por artistas surgidos entre los años sesenta y setenta. Efectivamente, si bien entre las estrategias de La Tejedora, la comunicación perfectamente diseñada vehicula su fundamento crítico como en el caso de Guerrilla Girls, en tanto esa posición crítica se propaga con un sentido lúdico e irreverente como en el caso de Blue Noses, cabe ir más lejos, y reconocer como próximos a otros colectivos como Fluxus o los Situacionistas, o artistas como Piero Manzoni, Ben Vautier o Alberto Greco, por citar sólo parte de la estirpe de la que procede su singular cruce genético. Con semejante pedigrí, para La Tejedora no ha sido difícil echar mano de las estrategias y recursos que ya estaban en su memoria genética Dadá, tan sólo ha sido cuestión de actualizarlos en un momento en el que, como el actual, sólo había que salir a la calle y observar cuánto nos rodea. Y así, como un hecho natural, como un suceso corriente, surge el sobrenatural trabajo de La TejedoraCCEC.

*El rodete més gran del món* acierta en condensar, en sus diversas sustancias (acciones, instalaciones, happening, video, audio, diseño gráfico, etc.), la compleja naturaleza de La TejedoraCCEC, tanto como el eficaz modo con el que opera a través del arte. Como apunta el colectivo: «*El rodete més gran del món* es una excusa narrativa, una estrategia plástica; un eje vertebrador que abre un espacio para hablar de conceptos que, en cierto modo, son los desencadenantes de que surja esta asociación. En primer lugar: exponer el organigrama sociocultural programado desde Valencia, una gestión localista y sectaria, que de forma especulativa reproduciremos e interpretaremos, citando e imitando al organismo que la rige. La gran comisión fallera, sus

advertising commercials and even typical *tapas*. As the group itself indicates, La Tejedora emerges in 2007 in the face of adversity, in response to the lack of a place to propose and carry out its projects, and to meet the need to do their own managing and producing. With this objective, La Tejedora got down to work with projects like *S/T sin tapa* (2009), *La furgoneta. Espacio en tránsito taller* (2007) and *El torito. Artilugios para una España cañí* (2008), whereby art is a vehicle for concerns out on the street.

Somewhere between collectives like Guerrilla Girls and Blue Noses, La Tejedora's work comes closer to the actions carried out by artists who emerged in the 1960s and 70s. In effect, if the strategies of La Tejedora include conveying its critical foundations through perfectly-designed communication, like the Guerrilla Girls, we can also –insofar as this critical position is transmitted with playful irreverence, as in the case of Blue Noses – go even further and recognize as other influences collectives like Fluxus or the Situacionists, or artists such as Piero Manzoni, Ben Vautier and Alberto Greco, just to name some of the ancestors in their unique, motley genetic lineage. With a pedigree like this, for La Tejedora it has not been difficult to exploit the strategies and resources that were already in their Dada genetic memory. It has merely been a question of updating them at a time like the present, when all that was needed was to go out and observe our surroundings. And so, like a natural act, like an everyday event, the supernatural work of La TejedoraCCEC emerges.

*El rodete més gran del món* manages to condense, in its various forms (actions, installations, happenings, video, audio, graphics design, etc.) the complex nature of La TejedoraCCEC, as well as the effective way in which it operates through art. As the collective itself notes: “*El rodete més gran del món* is a narrative excuse, a plastic strategy, a central axis that opens up a space for discussing concepts which somehow trigger the emergence of this association. First: to expose the socio-cultural organizational structure, programming a localist, sectarian management from Valencia, which we will speculatively reproduce and interpret, citing and imitating the organization that controls it. The great *comisió fallera*, with its acts and ceremonies, shall be the model we will follow. We shall thus turn every single manifestation of this project generative and extendable into a liturgy, generating documents that will become works of

actos y ceremonias, serán el patrón que seguiremos. Así, convertiremos cada una de las manifestaciones de este proyecto generativo y extensible en liturgias, donde se generarán documentos, que se convertirán en obras, en piezas del proyecto, de innegable cariz subversivo y político, y de aspiración pública».

art, pieces of the project, with an undeniable subversive and political slant and a public aspiration.”

—1. TN: A *rodete* is a coil of hair women tie up in a bun on their head.

—2. TN: FITUR is the international tourism trade fair held in Madrid each year.

—3. TN: A *cacerolada* is a form of popular protest involving the banging of pots and pans.

—4. The *Falles* is a festival in honor of St. Joseph held in Valencia each March, where monuments made of papier-mâché, wood and wax built by “falles commissions” are ceremoniously burned.

# MIRIAM LOZANO

Isabel Tejeda



*El espejo de Yesi (2006)*

31 fotografies. Gelatina de plata sobre paper baritat i marc de fusta / 31 fotografías.  
Gelatina de plata sobre papel baritado y marco de madera / 31 photographs. Silver  
gelatin on barite paper and wood frame  
20 x 20 cm. c/u.

Gravació de veu / Grabación de voz / Voice recording: 150'.



*Yésy  
Yésy con su hermanito*

*Karen*

*Albert  
La familia de Albert*



*Priscila*  
*Priscila con su madre y sus hermanitos*

*René*  
*René con su amigo*

*Marta*  
*Marta con su madre y Perla*



*Paula*



*Esteban*

*Esteban con su abuelo*



*Yesica*

*Yesica con su tía*





Isabel Tejada

# RETRATS D'ADOLESCENTS

Lluny de la comprensió modernista que forja la idea d'obra acabada i amb un resultat sens dubte material, en els anys seixanta es va començar a concebre la fotografia com un llenguatge que podia aliar-se amb l'obra processual, un moment en què es pensava que cada un dels passos fets en la producció d'una manifestació creativa podia quedar enregistrat com a obra d'art. En innumerable ocasions, la fotografia es va introduir en les propostes immaterials i performatives de les neoavantguardes —igual que els mitjans que aportava la imatge en moviment, com el cinema o el vídeo—, com un instrument mediador que, per a molts autors, tenia un valor documental. Atesa la impossibilitat militant que sobrevisqueren restes materials, es feia convenient estendre acta de l'existència d'estes manifestacions en unes imatges que sovint no es feien a partir de pressupòsits formals o de virtuosismes lingüístics.

No obstant això, els límits entre obra i document eren aleshores massa làbils i algunes fotografies que van nàixer com a documentació anaren canviant l'estatus pel d'obra, unes vegades per decisió de l'autor i d'altres per la necessitat que tenien de cobrir les seues llacunes les col·leccions que pretenien historiar els últims quaranta anys de l'art contemporani internacional. Van ser també molts els artistes que van experimentar amb les possibilitats artístiques que posseïa el mitjà fotogràfic com a llenguatge i que van basar part del seu corpus estètic a situar-se precisament en el territori indefinit de l'ambigüitat de l'objecte i l'acte creatiu.

Este procés de mixtificació i contaminació de mitjans, tan apreciat pels que han reivindicat noves maneres de fer, oferix com a resultat la inexistència de límits per a uns treballs que es desborden a partir dels mitjans utilitzats i per la pràctica de fórmules inèdites de relacionar-se amb el contingent. Treballs que reivindiquen situar-se en terra de ningú. Sens dubte, el projecte de Miriam Lozano que es presenta en *Puntes de fletxa* és hereu d'estes propostes estètiques. En primera instància, quan es veu el seu treball es pot caure en la temp-

tació de catalogar-lo dins de la fotografia clàssica, és més, dins d'un gènere especialment fecund de la dita fotografia, el retrat. De fet, l'elecció del blanc i negre, tan reivindicat pels puristes, anima a fer esta lectura.

Miriam fotografia adolescents dins del seu àmbit més íntim; conseqüentment, sol decidir-se per seleccionar dos imatges, un retrat de grup en què el jove es troba en el seu entorn familiar i un altre en què posa a soles en la seua habitació. En este sentit, les seues imatges travessen la tradició relativament recent de la història de la fotografia per a emparellar-se amb els retrats manieristes, pintures en què la persona retratada es mostrava rodejada dels atributs que reflectien el seu estatus social, la seua professió o els seus gustos. Així, els adolescents que arrepleguen estes fotografies posen en el seu microcosmos d'imatges de Madonna, cartells reivindicatius, llibres o una col·lecció de locions i cremes. Tota una declaració d'intencions.

No obstant això, i com hem assenyalat en un principi, este treball es troba més aïna en la direcció de les obres processuals nascudes en les neoavantguardes, militància que Miriam Lozano posa en evidència respecte a les disposicions que marquen precisament els límits de l'obra i respecte a la seua decisió de què i com mostrar. D'una banda, el projecte es presenta incloent-hi el cartell que va apegar pels carrers de la ciutat de València, amb què la fotògrafa feia saber que buscava «xics i xiques d'entre 16 i 18 anys per a participar en un projecte artístic». D'altra banda, la relació establida entre Miriam Lozano i els seus models —relació personal que l'autora considera imprescindible a l'hora de prendre estes imatges—, no es remetia a quedar un dia i disparar, sinó que es traduïa en conversacions que, esporàdicament, arribaven a un cert grau d'intimitat. Estes entrevistes són part del projecte i es poden escoltar en una gravació al costat de les fotografies. No obstant això, hi ha un pont insalvable entre estes i aquelles: mentre que cada una de les fotografies està titulada lacònicament amb el nom de pila de la persona fotografiada, en les gravacions es produïx un *continuum* de veus anònimes que poden prestar-se al joc d'endevinar quina imatge correspon a una veu. Una estratègia que protegeix i alhora revela.

## RETRATOS DE ADOLESCENTES

Lejos de la comprensión modernista que forja la idea de obra acabada y con un resultado sin duda material, en los años 60 se empezó a concebir la fotografía como un lenguaje que podía aliarse con la obra procesual, un momento en el que se pensaba que cada uno de los pasos dados en la producción de una manifestación creativa podía quedar registrado como obra de arte. En innumerables ocasiones, la fotografía se introdujo en las propuestas inmateriales y performativas de las neovanguardias —al igual que los medios que aportaba la imagen en movimiento como el cine o el vídeo—, como un instrumento mediador que, para muchos autores, tenía un valor documental. Ante la imposibilidad militante de que sobrevivieran restos materiales, se hacía conveniente levantar acta de la existencia de estas manifestaciones en unas imágenes que, a menudo, no se hacían a partir de presupuestos formales o de virtuosismos lingüísticos.

Sin embargo, los límites entre obra y documento eran por entonces demasiado lábiles y algunas fotografías que nacieron como documentación fueron cambiando su estatus por el de obra, en ocasiones por decisión de su autor y, en otras, por la necesidad que las colecciones que pretendían historiar los últimos cuarenta años del arte contemporáneo internacional tenían de cubrir sus lagunas. Fueron también muchos los artistas que experimentaron con las posibilidades artísticas que poseía el medio fotográfico como lenguaje y que basaron parte de su corpus estético en situarse precisamente en el territorio indefinido de la ambigüedad del objeto y acto creativos.

Este proceso de mixtificación y contaminación de medios, tan querido por quienes han reivindicado nuevos modos de hacer, ofrecen como resultado la inexistencia de límites para unos trabajos que se desbordan a partir de los medios utilizados y por la práctica de fórmulas inéditas de relacionarse con lo con-

## PORTRAITS OF ADOLESCENTS

Far from the modernist understanding of the artwork as a finished product, with a clearly material result, in the 1960s artists began to think of photography as a language that could be an ally of process art. This was a time when it was believed that each step taken in producing a creative expression could be registered as a work of art. On countless occasions, photography entered the immaterial, performative proposals of the neo-avant-gardes — just like the media provided by the moving image, such as film and video — as a mediating tool which, for many artists, had documentary value. As it was impossible for the material remains to survive, it became convenient to document the existence of these expressions in images which were often not made based on formal proposals or linguistic virtuositities.

However, the boundaries between work of art and document were too labile then, and some photographs that emerged as documents began to acquire the status of works of art, sometimes due to the artist's decision and others, because collections that wanted to tell the story of the last 40 years of international contemporary art had to cover their gaps. There were also many artists who experimented with the artistic possibilities of the photographic medium as a language, who based part of their aesthetic corpus on situating themselves precisely in the vague territory of the ambiguous nature of the object and creative acts.

The result of this process of mystifying and tainting media, so treasured by those who have defended new ways of doing things, was the nonexistence of limits for works which are surpassed due to the media used and practicing new formulas of relating with the contingent; works that claim the right to situate themselves in no man's land. The project Miriam Lozano presents for *Puntas de flecha* is, no doubt, an heir to these aesthetic pro-

tingente. Trabajos que reivindican situarse en tierra de nadie. Sin duda el proyecto de Miriam Lozano que se presenta en *Puntas de flecha* es heredero de estas propuestas estéticas. En primera instancia, cuando se ve su trabajo se puede caer en la tentación de catalogarlo dentro de la fotografía clásica, es más, dentro de un género especialmente fecundo de dicha fotografía, el retrato. De hecho, la elección del blanco y negro, tan reivindicado por los puristas, anima a realizar esta lectura.

Miriam fotografía adolescentes dentro de su ámbito más íntimo; consecuentemente, suele decidirse por seleccionar dos imágenes, un retrato de grupo en el que dicho joven se encuentra en su entorno familiar y otro en el que posa a solas en su habitación. En este sentido, sus imágenes atraviesan la tradición relativamente reciente de la historia de la fotografía para emparejarse con los retratos manieristas, pinturas en las que el retratado se mostraba rodeado por los atributos que reflejaban su estatus social, su profesión o sus gustos. Así, los adolescentes que recogen estas fotografías posan junto a su microcosmos de imágenes de Madonna, carteles reivindicativos, libros o una colección de intenciones y cremas. Toda una declaración de intenciones.

Sin embargo, y como hemos señalado en un principio, este trabajo se encuentra más bien en la estela de las obras procesuales nacidas en las neovanguardias, militancia que Miriam Lozano pone en evidencia respecto a las disposiciones que marcan precisamente los límites de la obra y respecto a su decisión de qué y cómo mostrar. Por un lado, el proyecto se presenta incluyendo el cartel que pegó por las calles de la ciudad de Valencia y en el que la fotógrafa buscaba «chicos y chicas de entre 16 y 18 años para participar en un proyecto artístico». Por otra parte, la relación establecida entre Miriam Lozano y sus modelos —relación personal que la autora considera imprescindible a la hora de tomar estas imágenes—, no se remitía a quedar un día y disparar, sino que se traducía en conversaciones que, esporádicamente, llegaban a cierto grado de intimidad. Estas entrevistas son parte del proyecto y se pueden escuchar en una grabación junto a las fotografías. Sin embargo, existe un puente insalvable entre éstas y aquéllas: mientras que cada una de las fotografías está titulada lacónicamente con el nombre de pila del fotografiado, en las grabaciones se produce un continuum de voces anónimas que pueden prestarse al juego de adivinar qué imagen se corresponde con qué voz. Una estrategia que protege al tiempo que desvela.

posals. When one first sees her work, one can succumb to the temptation to put it in the category of classical photography, even a particularly fertile sub-genre of photography: the photograph. In fact, her choice of black and white, which the purists defend tooth and nail, encourages this interpretation.

Miriam aims to capture adolescents in their most intimate environment. Consequently she usually opts to select two images, a group portrait of the young subject in his or her home, and another in which he or she poses alone in his or her room. In this sense, her images traverse the relatively recent tradition of the history of photography to establish a link with mannerist portraits, paintings where the subject is portrayed surrounded by the attributes that reflect his or her social status, profession and tastes. Thus, the adolescents depicted in these photographs pose next to their microcosm of photos of Madonna, protest posters, books or a collection of creams and lotions: a true declaration of intentions.

And yet, as we have already indicated, this work actually follows in the wake of the process art produced by the neo-avant-gardes, an affiliation that Miriam Lozano shows vis-à-vis the devices that mark the limits of the work and vis-à-vis her decision as to what to show and how. The project she presents includes the poster she put up around the streets of Valencia, an ad looking for “girls and boys aged 16 to 18 to participate in an art project.” Yet the relationship Miriam Lozano establishes with her models — a personal relationship that the artist sees as essential when it comes to taking these pictures — was not just about meeting up one day and shooting pictures. Rather, it took the form of conversations which occasionally reached a certain degree of intimacy. These interviews are part of the project and can be heard on a recording along with the photographs. Yet there is an insurmountable distance between the two: while each of the photographs is laconically titled to reflect the subject’s given name, the recording is a continuum of anonymous voices that invites the viewer to guess which picture corresponds to which voice; a strategy that protects at the same time as it reveals.

# JAVI MORENO

Bárbaro Miyares



<http://hipertexto2009.blogspot.com>



*Suite n° 14 (2009)*

Tècnica mixta sobre tela / Técnica mixta sobre lienzo / Mixed media on canvas  
130 x 168 cm.



*Suite n° 8* (2007)

Tècnica mixta sobre tela / Tècnica mixta sobre lienzo / Mixed media on canvas  
130 x 97 cm.



</hipertexto2009><superdelantero(1)> (2008)  
Tècnica mixta sobre paper / Técnica mixta sobre papel / Mixed media on paper  
101 x 72 cm.



S/t. (2008)  
Tècnica mixta sobre paper / Técnica mixta sobre papel / Mixed media on paper  
100 x 70 cm.





</hipertexto2009><353707086\_966e90c91a\_o.jpg> (2009)  
Tècnica mixta sobre paper / Técnica mixta sobre papel / Mixed media on paper  
78,5 x 72 cm.



*St.* (2008)  
Tècnica mixta sobre paper / Técnica mixta sobre papel / Mixed media on paper  
50 x 100 cm.

# EN EIXE NECESSARI VÈRTEX CREATIU

La novetat en l'art, igual que en la filosofia, comença amb una experiència de desencant, amb una insatisfacció respecte al que fins aleshores, en *una cosa* determinada, s'havia donat i suposat com un orde definitiu, com una norma [*jerarquia de valor, demandes i expectatives*] que s'havia de seguir (o seguida), fóra política, religiosa, artística o filosòfica. Comença, per tant —i en este context considereu *experiència de desencant* no com a rebequeria juvenil sinó més aïna adscrita a la condició descobrir-reconéixer com una clara possibilitat—, quan el *crepuscle dels nostres ídols*, estimats o no, i de les ordenacions que ens afecten s'ha convertit en una més que extraordinària evidència. Llavors esdevé l'art, la discursivitat i la seua pràctica.

El que bàsicament impulsa els artistes jòvens a produir creativament les seues obres és la relació que es produïx entre eixa experiència de desencant i la necessitat desbordant de producció de la novetat. Javi Moreno és jove i a més és artista, cosa que no està gens malament i que el situa en eixe necessari vèrTEX creatiu no sempre donat a tots. A primera vista les seues obres semblen refugiar-se en els models, formats i estàndards constructius habituals, però tot això és només una mera aparença, darrere de la qual pren cos una poderosa reflexió sobre l'ús mateix [no en el sentit temàtic, és clar] d'eixos estàndards però com a possibilitats crítiques: si distingir la novetat autèntica de la novetat inautèntica és cosa pràcticament impossible, això no impediX —encaixats en un altre flux de discursivitat— que la nova *reordenació i orientació* cap a territoris críticament actius del pensament social i de les pràctiques actuals de l'art ens siga tornada com un producte «imatge-crida d'atenció» resolt a donar veu, significat i valor a les noves i grans problemàtiques de l'individu i de les societats de hui. La dada és la imatge d'allò que conté la cultura tècnicament arxivada. El que d'alguna manera dóna cos i valor al conjunt de l'obra de Javi Moreno no és, com generalment es pensa, l'orientació temàtica de cada problematització abordada per ell, sinó més aïna —aleshores en el sentit d'una reutilització discursiva de la xarxa i del sistema de dades i arxius *universals* o

*locals*, i de la citació, per tant, del conjunt de les dades de la cultura existent, de la comunitat cultural amb què dialoga— la posada en qüestió de la naturalesa (en cada cas) d'eixe recurs pres per a la dita problematització. És a dir, que en allò que oferix com a experiències de desencant cada recurs pres per ell, cada recurs de la cultura existent en diàleg amb ell, espera [en això] una *altra* possibilitat de problematització, o, el que és el mateix, una pràctica possible. En eixe sentit, l'obra i la investigació de Javi Moreno sobre els processos de construcció de la masculinitat i la formació quasi traumàtica de la identitat ha sorgit —artísticament parlant— d'eixa experiència de desencant. No obstant això, i encara que en relació amb el conjunt d'eixes ordenacions normatives que he descrit més amunt, la naturalesa d'eixe desencant amb què relacionem en última instància l'obra de Javi Moreno, hauríem de trobar-la associada, en el fons i l'origen profund, a la religió i a la política (i de forma estesa a la moral i l'ètica): a la religió perquè suscita el problema del *sentit*, i a la política perquè suscita el problema de la *justícia*. Sentit i justícia en relació, però sobretot en la mesura que el primer es referix a l'*absència de fe* (en una cosa localitzada) i el segon, a com la justícia pot o ha de fer-se efectiva. El desencant artístic, que fa possible el naixement i la pràctica de noves orientacions discursives, sorgix del descobriment que els estàndards del mateix art —d'allò institucionalitzat i no del conjunt de les poètiques que els triangulen— ja no són capaços de donar (suposant que alguna vegada ho hagen sigut) sentit a la vida humanament artística. En eixe sentit, l'obra de Javi Moreno comença, diguem que de forma indirecta, amb el reconeixement de la impossibilitat de donar crèdit als dits estàndards i, al mateix temps, amb l'erosió (en la mesura que es presenta a si mateixa com a problematització i com a novetat) del conjunt de les estructures, economies i models de discursivitat que l'han antecedit. En este context, les seues obres (pintures dibuixades, dibuixos pintats, manipulacions videogràfiques, instal·lacions habitables i performances) donen forma crítica a una altra manera d'observació de l'economia productiva de l'obra nova, ara sobre la base d'un imperatiu ètic que li permet situar-se, també críticament, en el panorama d'una nova visualitat i una nova pràctica de saber. Del traçat progressiu dels marges d'un *altre joc de llenguatge* —potser d'una nova escriptura—, o, si es preferix, de la posada en observació de cada un dels punts d'interrelació que l'amplíssima varietat d'experiències visuals actuals li oferix, a partir de la qual Javi Moreno extrau i dóna forma a la seua particular pràctica, és, sense dubte, del que es tracta.

## EN ESE NECESARIO VÉRTICE CREATIVO

Lo nuevo en el arte, igual que en la filosofía, comienza con una experiencia de desencanto, con una insatisfacción ante lo que hasta entonces, respecto al *algo* que se quiera, se ha dado y supuesto como un orden definitivo, como norma [*jerarquía de valor, demandas y expectativas*] entonces a seguir (o seguida) ya sea política, religiosa, artística o filosófica. Comienza, por tanto —y en este contexto entiéndase *experiencia de desencanto* no como rabieta juvenil sino más bien adscrita a la condición descubrir-reconocer como una clara posibilidad—, cuando el *crepúsculo de nuestros ídolos*, amados o no, y de las ordenaciones que nos atañen se ha convertido en una más que extraordinaria evidencia. Entonces deviene el arte, la discursividad y su práctica.

Lo que básicamente impulsa a los artistas jóvenes a producir creativamente sus obras es la relación que se produce entre esa experiencia de desencanto y la necesidad desbordante de producción de lo nuevo. Javi Moreno es joven y además es artista, cosa que no esta nada mal y que lo sitúa en ese necesario vértice creativo no siempre dado a todos. A primera vista sus obras parecen refugiarse en los modelos, formatos y estándares constructivos habituales, pero todo ello es sólo una mera apariencia tras la que toma cuerpo una poderosa reflexión sobre el uso mismo [no en el sentido temático, claro está] de esos propios estándares pero, entonces, como posibilidades críticas: si distinguir lo nuevo auténtico de lo nuevo inauténtico es cosa prácticamente imposible, eso no impide —encajados en otro flujo de discursividad— que su nueva *reordenación y orientación* hacia territorios críticamente activos del pensamiento social y de las prácticas actual del arte nos sea devuelta como un producto «imagen-llamada de atención» resuelto a dar voz, significas y valor a las nuevas y grandes problemáticas del individuo y de las sociedades de hoy. El dato es la imagen de lo que la cultura técnicamente archivada contiene. Lo que de algún modo da

## IN THAT NECESSARY CREATIVE VERTEX

The new in art, as in philosophy, begins with an experience of disillusionment, with a dissatisfaction about that which has thus far — regarding the desired *something* — been given and assumed to be a final order; a norm [*hierarchy of value, demands and expectations*] to follow (or followed), whether it be political, religious, artistic or philosophical. It starts, then — and in this context, take *experience of disillusionment* not in the sense of a child-like tantrum, but in the sense of discovering/recognizing as a clear possibility —, when the *decline of our idols*, beloved or not, and of the orders that affect us has become a more-than-extraordinary fact. That is when art, discursivity and its practice are born.

What basically drives young artists to create is the relationship between that experience of disillusionment and the overwhelming need to make something new. Javi Moreno is young, and he is also an artist: this is not bad at all. It also situates him in that necessary creative vertex not always offered to everyone. At first glance, his works seem to fall back on the usual models, formats and constructive standards, but this is only a façade. Behind it, a powerful reflection on the actual use (not in the thematic sense, of course) of these same standards, but as critical possibilities, takes shape: if distinguishing the authentic new from the inauthentic new is virtually impossible, this does not prevent — fit in another discursive flow — its new *reordering and orientation* towards critically active territories of social thought and current artistic practices from being returned to us as a *'image/wakeup call'* determined to give a voice, meaning and value to the new and big problems of today's individuals and societies. The piece of information is the image of what technically archived culture contains. What somehow gives shape and value to Javi Moreno's body of work is not, as is generally believed, the thematic orientation of each problematization he tackles, but rather — in the sense

cuerpo y valor al conjunto de la obra de Javi Moreno no es, como generalmente se piensa, la orientación temática de cada problematización aborda por él, sino más bien —entonces en el sentido de una reutilización discursiva de la red y sistema de datos y archivos *universales o locales* y de la cita por tanto del conjunto de los datos de la cultura existente, de la comunidad cultural con la que dialoga—, la puesta en cuestión de la naturaleza (en cada caso) de ese recurso tomado para dicha problematización. Esto es, que en aquello que ofrece como experiencias de desencanto cada recurso tomado por él, cada recurso de la cultura existente en dialogo con él, aguarda [en ello] una posibilidad *otra* de problematización, o lo que es lo mismo, una práctica posible. En ese sentido la obra e investigación de Javi Moreno en torno a los procesos de construcción de la masculinidad y la conformación casi traumática de la identidad ha surgido —artísticamente hablando— de esa experiencia de desencanto. Sin embargo, y aunque en relación con el conjunto de esas ordenaciones normativas que arriba describo, la naturaleza de ese desencanto con el que relacionamos en última instancia la obra de Javi Moreno, deberíamos encontrarla asociada, en su fondo y origen profundo, a la religión y a la política (y de forma extendida a la moral y la ética): a la religión por que suscita el problema del *sentido*, y a la política porque suscita el problema de la *justicia*. Sentido y justicia en relación, pero sobre todo en cuanto que el primero se refiere a la *ausencia de fe* (en algo localizado) y el segundo de cómo ésta [la justicia] puede o ha de hacerse efectiva. El desencanto artístico, que hace posible el surgimiento y práctica de nuevas orientaciones discursivas, nace del descubrimiento de que los estándares del arte mismo —de lo institucionalizado y no del conjunto de las poéticas que los piramidán— ya no son capaces de dar (suponiendo que alguna vez lo hayan sido) sentido a la vida humanamente artística. En ese sentido la obra de Javi Moreno comienza, digamos que de forma indirecta, con el reconocimiento de la imposibilidad de dar crédito a dichos estándares y, al mismo tiempo, con el erosionamiento (en tanto se da a sí misma como problematización y como novedad) del conjunto de las estructuras, economías y modelos de discursividad que entonces le han antecedido. En este contexto sus obras (pinturas dibujadas, dibujos pintados, manipulaciones videográficas, instalaciones habitables y performances) dan forma crítica a otra manera de observación de la economía productiva de la nueva obra, entonces sobre la base de un imperativo ético que le permite

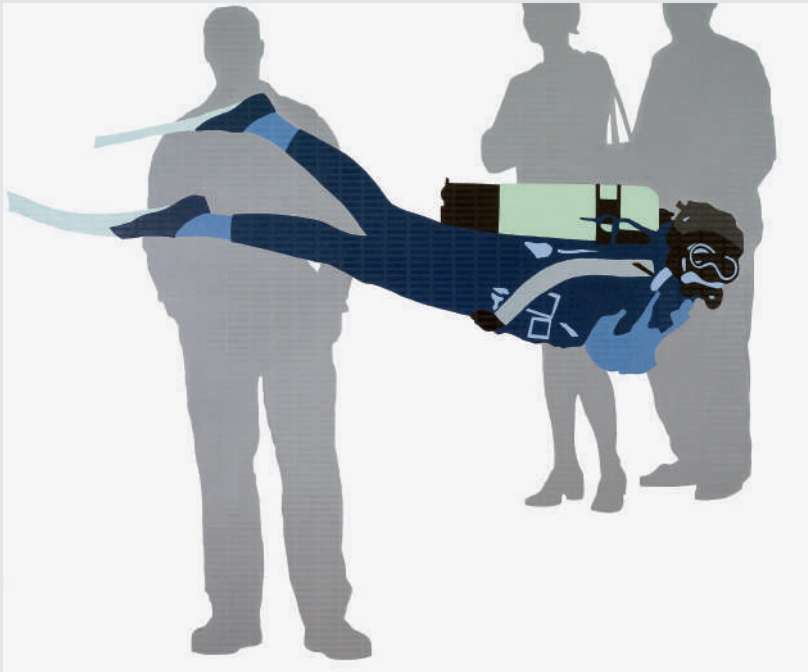
of a discursive reuse of the network and data system and *universal* or *local* files, and therefore of the quote of all the data of the existing culture, of the cultural community with which he converses — the questioning of the nature (in each case) of the method used for this problematization. In other words, in that which he offers as experiences of disillusionment, each resource he uses, each resource of the existing culture he is conversing with, holds [in it] *another* possibility of problematization, or in other words, a possible practice. In this sense, Javi Moreno's work and investigation on the processes of constructing masculinity and the almost traumatic formation of identity have arisen — artistically speaking — from that experience of disillusionment. However, with regard to the series of normative orders mentioned earlier, the nature of this disillusionment with which we ultimately associate Javi Moreno's work should be related, in its profound content and origin, to religion and politics (and by extension, morals and ethics): to religion because it raises the question of *meaning*, and to politics because it raises the question of *justice*. Meaning and justice in relation to each other, but especially insofar as the former refers to *the absence of faith* (in something concrete) and the latter to how this [justice] can or should be made effective. Artistic disillusionment, which allows the emergence and practice of new discursive orientations, results from the realization that the standards of art itself — of the institutionalized and non-institutionalized of the series of poetics that comprise them — are no longer capable of giving (assuming that they once were) meaning to humanly artistic life. In this sense, Javi Moreno's work begins, shall we say indirectly, with the recognition that it is impossible to accept these standards as true, and also with the eroding (in that it regards itself as problematization and novelty) of the structures, economies and discursive models that have preceded him. In this context, his works (drawn paintings, painted drawings, video manipulations, habitable installations and performances) give critical shape to a different way of observing the productive economy of the new work, based, then, on an imperative ethic that allows him to position himself, also critically, on the panorama of a new visibility and a new practice of knowledge. The progressive drawing of the limits of a *game of another language* — maybe of a new form of writing —, or if preferred, of the placing under observation of each of the points of interrelation that the extremely wide variety of visual experi-

posicionarse, también críticamente, en el panorama de una nueva visualidad y una nueva práctica de saber. Del trazado progresivo de los márgenes de un *juego de lenguaje otro*—tal vez de una novedosa escritura—, o si se prefiere, de la puesta en observación de cada uno de los puntos de interrelación que la amplísima variedad de experiencias visuales actuales le ofrece, y de cuya variedad misma Javi Moreno extrae y da forma a su particular modo de práctica, es, sin dudas, de lo que se trata.

ences gives him, and from whose very variety Javi Moreno extracts and gives shape to his particular mode of practice is, without doubt, the point.

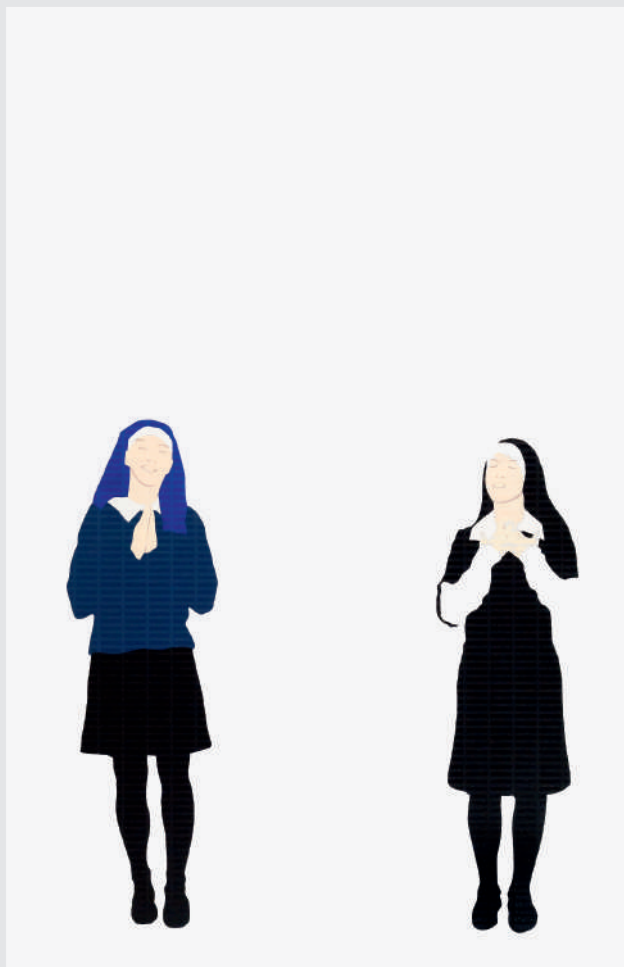
# ÁNGEL PASTOR

Alba Braza Boïls



*Under the see* (2005)

Acrílico sobre tela / Acrílico sobre lienzo / Acrylic on canvas  
150 x 200 cm.



*We believe 2* (2005)  
Acrílico sobre tela / Acrílico sobre lienzo / Acrylic on canvas  
200 x 130 cm.





*Predator* (2006)

Acrílico sobre tela / Acrílico sobre lienzo / Acrylic on canvas  
190 x 120 cm.

Alba Braza Boils

# SERS MODULARS

L'obra d'Àngel Pastor és principalment pictòrica, encara que eventualment ha treballat amb l'escultura. Els personatges que habitualment representa no solen destacar per la varietat, però sí per l'heterogeneïtat. Fa ús d'un tipus de pintura plana per a representar majoritàriament figures jòvens, en ambients oberts i sense delimitacions (una taula en el no-res o un jardí infinit...).

La seua obra partix d'una forta influència de la iconografia tradicional japonesa, reinterpretada des d'una òptica clarament occidental, una mirada a orient conduïda per la seua admiració envers la cultura tradicional, centrant-se en el cinema, en la pintura i en l'arquitectura, especialment en la construcció del *Ryokan*.

El *Ryokan* és un tipus d'allotjament tradicional japonès situat habitualment en llocs de trànsit entre grans ciutats, que va nàixer amb la funció d'hostatjar viatgers de pas. Actualment s'han convertit en hotels de luxe que fins i tot conserven el tatami, banys termals col·lectius, jardins, així com el parament i la cuina que corresponen a l'estil tradicional. Este tipus d'allotjament és visitat majoritàriament per turistes occidentals.

Àngel sempre ha admirat la forma en què s'inserixen estes arquitectures en el paisatge, així com l'harmonia que produïx la composició reticular que conformen al seu torn els rectangles dels paravents. Partix d'estos fins a desplegar l'obra dels últims cinc anys, treballant des de la figuració més pròxima a la realitat objectiva, sèrie *Japó Geomètric*, 2001-2002, passant per la sèrie *Abstracció*, 2002-2003, i arribant fins a les obres de l'any 2005, algunes de les quals s'exhibeixen amb motiu d'esta exposició, en què la geometria s'ha transformat en una empremta subtil feta amb làtex.

Mentre que en les sèries més pròximes a la «japonesitat» es veu una modesta admiració per allò que encara no ha vist en persona però que anhela conèixer,

ja en la sèrie *Again Today*, 2005, es veu maduresa en el desenvolupament de la seua vida, i per tant de la seua obra, que es tradueix en ironia.

Així, situa els personatges en situacions poc comunes, més prop de l'absurditat que de la casualitat, obrint (sense tancar) una nova lectura de la seua obra. Assenyala, però no jutja; ensenya, però no critica, com en *Yo-yo*, 2005, on introdueix en la pintura una projecció de vídeo que permet gaudir a una monja d'un moment de diversió amb les noves tecnologies.

En *The law*, 2006, ens presenta un policia local d'uniforme fent ioga al mig del carrer, amb una expressió tranquil·la, com si estiguera fent la seua faena quotidiana. No és la primera vegada que veiem la representació d'un policia local o d'un home fent ioga, però sí que és menys comú la combinació d'ambdós sense una càrrega de crítica social, centrant-se únicament en l'absurditat de l'escena.

*Under the see*, 2005, de nou és una escena jovial i absurda en què es posa en joc qui és el verdader espectador. Un grup de persones ens miren de la mateixa manera que ho fa l'espectador al contemplar el quadro, i al mateix temps un bus travessa plàcidament el fons blanc del quadro, invitant, amb complicitat, a sentir-se observats de la mateixa manera que s'observa la tela, i col·locant el vidre de la peixera entre l'espectador i el quadro sense marcar de nou els límits.

*Predator*, 2006, és un gegant sense cap que camina segur de si mateix a través de les muntanyes, xafant sense dificultat el camí per on avança. De nou Àngel ensenya però no es pronuncia, a pesar que el nostre «Predator» no sembla haver eixit d'un dels seus viatges d'explorador, sinó d'un de negocis.

En els dos es veu al fons l'empremta dels paravents, transformats ja amb làtex en l'estil propi d'Àngel Pastor.

Estos paravents segueixen presents en l'interior de les dos figures que apareixen en *We believe 2*, 2005. Es tracta de dos xiques joves de mirada introspectiva, situades en un escenari neutre i descontextualitzat. Només la seua indumentària i la posició de les mans podrien ajudar a entendre lleugerament la desraó de l'escena. La xica de l'esquerra porta al cap una toca i les mans les té col·locades en posició de resar, però la llargària (o curtesa) de la falda no es correspon amb el tipus d'imatge que sembla descriure.

La de la dreta, en canvi, pels colors, podria dur un hàbit de monja, encara que, de nou, l'exhibició de les cames i la posició de les mans, que no sembla tindre en actitud de resar, sinó que expressen calma i una estranya expressió de plaer, ens condueixen una vegada més a una divertida incomprensió que suposa per a Àngel un pas més en la seua carrera, que apunta a la direcció d'una de les nostres vint-i-cinc puntes de fletxa.

## SERES MODULARES

La obra de Ángel Pastor es principalmente pictórica, aunque eventualmente ha trabajado también con la escultura. Los personajes que habitualmente representa no suelen destacar por su variedad, pero sí por su heterogeneidad, haciendo uso de un tipo de pintura plana para representar mayoritariamente figuras jóvenes, en ambientes abiertos y sin delimitaciones (una mesa en la nada o un jardín infinito...).

Su trabajo parte de una fuerte influencia de la iconografía tradicional japonesa reinterpretada bajo una óptica claramente occidental, una mirada a oriente conducida por su admiración hacia la cultura tradicional centrándose en el cine, la pintura y en la arquitectura, especialmente en la construcción del *Ryokan*.

El *Ryokan* es un tipo de alojamiento tradicional japonés situado habitualmente en lugares de tránsito entre grandes ciudades, que nacieron con la función de hospedar viajeros de paso. Actualmente se han convertido en hoteles de lujo que aun conservan el tatami, baños termales colectivos, jardines, así como el menaje y la cocina que corresponden al estilo tradicional. Este tipo de alojamiento es visitado mayoritariamente por turistas occidentales.

Ángel siempre ha admirado la forma en la que se insieren estas arquitecturas en el paisaje, así como la armonía que produce la composición reticular que conforman a su vez los rectángulos de los biombos. Parte de ellos hasta desarrollar la obra de los últimos cinco años, bajando desde la figuración más cercana a la realidad objetiva, serie *Japó Geométric*, 2001-2002, pasando por la serie *Abs-tracció*, 2002-2003 y llegando hasta las obras realizadas en el año 2005, algunas de las cuales se exhiben con motivo de ésta exposición, en las que la geometría se ha transformado en una huella sutil realizada con látex.

## MODULAR BEINGS

Ángel Pastor's work is mainly painterly, though he does sometimes work with sculpture. Though he has come to work with sculpture, most of his work is pictorial, combined, in some cases, with audiovisual projections over them. The subjects he portrays do not usually stand out for their variety, but they do stand out for their heterogeneity, using a kind of two-dimensional painting to depict mostly young figures in open settings without any boundaries (a table floating in space, an infinite garden, etc.).

His work is strongly influenced by traditional Japanese iconography, reinterpreted from a clearly Western viewpoint: a perspective on the East informed by an admiration for traditional culture with a focus on film, painting and architecture, particularly the *Ryokan*.

A *Ryokan* is a type of traditional Japanese inn usually located on the roads between big cities, originally built to accommodate travellers who were passing through. Today they have been converted into luxury hotels where you will still find *tatamis*, gardens and common hot spring baths, as well as traditional kitchen utensils and food. This type of inn is particularly popular among Western tourists.

Ángel has always admired the way these buildings blend into the landscape, as well as the harmony produced by the grid composition formed by the rectangles of the folding screens.

These constructions have inspired his work of the last five years, based on a symbolism closer to objective reality, the series *Japó Geométric* (2001-2002), followed by the series *Abs-tracció* (2002-2003), and finally the pieces produced in the year 2005. Some of these can be seen again in this exhibition, where geometry has been transformed into a subtle imprint made of latex.

Mientras que en las series más cercanas a la «japonesidad» se ve una modesta admiración por aquello que aún no ha visto en persona pero que ansía conocer, ya en la serie *Again Today*, 2005, se ve madurez ante el desarrollo de su vida, y por lo tanto de su obra, que se traduce en ironía.

Así, sitúa a los personajes en situaciones poco comunes, más cerca de lo absurdo que de lo casual, abriendo (sin cerrar) una nueva lectura de su obra. Señala, pero no juzga; enseña, pero no critica, como en *Yo-yo*, 2005, donde introduce en la pintura una proyección de vídeo permitiéndole a una monja disfrutar de un momento de diversión con las nuevas tecnologías.

En *The law*, 2006, nos presenta un policía local de uniforme haciendo yoga en mitad de la calle, con una expresión tranquila como si estuviese realizando su trabajo cotidiano. No es la primera vez que vemos la representación de un policía local o de un hombre haciendo yoga, pero sí es menos común la combinación de ambos sin una carga de crítica social, centrándose únicamente en lo absurdo de la escena.

*Under the see*, 2005, de nuevo se trata de una escena jovial y disparatada en la que se pone en juego quién es el verdadero espectador. Un grupo de personas nos miran de la misma forma que lo hace el espectador al observar el cuadro, y entre medio un buzo atraviesa plácidamente el fondo blanco del cuadro, invitando con un guiño a sentirse observados de la misma forma que lo está el lienzo, y colocando pues el cristal de la pecera entre el espectador y el cuadro sin marcar de nuevo los límites.

*Predator*, 2006, es un gigante sin cabeza que camina seguro de sí mismo a través de las montañas pisando sin reparo el camino que avanza. De nuevo Ángel enseña pero no se pronuncia, pese a que nuestro «Predator» no parece haber salido de uno de sus viajes de explorador, sino de uno de negocios.

En ambos se ve en el fondo la huella de los biombos ya transformados con látex en el estilo propio de Ángel Pastor.

Éstos biombos siguen presentes en el interior de las dos figuras que aparecen en *We believe 2*, 2005. Se trata de dos chicas jóvenes de mirada introspectiva, situadas en un escenario neutro y descontextualizado. Sólo su indumentaria y la posición de sus manos po-

While the series closer to “Japaneseness” reveal a modest admiration for that which he has not yet seen in person but is eager to discover, in the series *Again Today* (2005), we can see maturity as his life — and thus his work — develops, which takes the form of irony.

And so he puts characters in unusual places, more absurd than accidental, opening up (rather than closing) a new reading of his work. He points out but he does not judge; he teaches, but he does not criticize, like in *Yo-yo* (2005), where he adds a video projection to the painting, allowing a nun to have a moment of fun with new technologies.

In *The law* (2006) a local policeman in uniform is practicing yoga in the middle of the street, with a peaceful look on his face as if he were doing his everyday job. It’s not the first time that a local cop or a man doing yoga appears in his work. Less common is the combination of the two without making any kind of social critique, focusing only on the absurdity of the scene.

*Under the see* (2005) is another cheerful, ridiculous scene that calls into question who the real viewer is. A group of people look out at us, just as we look at the painting. In between, a diver peacefully swims across the white background, playfully making us feel under observation just like the canvas. Thus, the glass of the fishbowl is placed between the viewer and the painting, once again without marking any limits.

*Predator*, 2006, is a headless giant who struts through the mountains, stepping with no concern on the road before him. Once again, Ángel teaches but does not express his opinion, even though our “Predator” seems to have come more out of a business trip than out of one of his expeditions.

In both works, you can see the mark of the folding screens in the background, transformed with latex in Ángel Pastor’s special style.

These screens are also on view inside the two figures in *We believe 2* (2005). This depicts two introspective looking girls located in a neutral and decontextualised setting. Only their dress and the posture of their hands give some clues to an understanding of the irrationality of the scene. The girl on the left wears a veil or headdress of some kind while her hands are as if praying, yet the length (or

drían ayudar a entender ligeramente la sin razón de la escena. La chica de la izquierda lleva en su cabeza una toca y tiene colocadas sus manos en posición de rezar, sin embargo el largo (o corto) de su falda no se corresponde con el tipo de imagen que parece que esté describiendo.

La de la derecha, en cambio, por los colores podría llevar un hábito de monja, aunque de nuevo la exhibición de sus piernas junto con la posición de sus manos, que no parecen estar rezando, si no expresando sosiego acompañado de una extraña expresión de placer, nos lleva una vez más a una divertida incomprensión que supone para Ángel un paso más en su carrera que apunta la dirección de una de nuestras veinticinco puntas de flecha.

shortness) of her skirt does not correspond with the kind of image it would appear to describe.

The girl on the right, on the other hand, might be wearing a nun's habit given the colours. That said, the exhibition of her legs taken together with the position of her hands, which do not appear to be praying, instead transmit a sense of peace and calm coupled with a strange expression of pleasure. This in turn provokes a funny kind of incomprehension which, for Ángel, is another step forward in his career, pointing the direction of one of our 25 arrows.

# VANESSA PASTOR

Daniel Gascó



*Excursiones. Cuevas del Turche I, Buñol (2007)*  
Copia cromogénica adherida a metacrilat / Cópia cromogénica adherida a metacrilato /  
Copy attached to methacrylate chromogenic  
125 x 125 cm.



*Excursiones. Dunas, El Saler, Valencia (2007)*

Copia cromogénica adherida a metacrilat / Cópia cromogénica adherida a metacrilato /  
Copy attached to methacrylate chromogenic  
125 x 125 cm.





*Excursiones. Río Juanes I, Yátova (2007)*

Copia cromogènica adherida a metacrilat / Cópia cromogènica adherida a metacrilato /  
Copy attached to methacrylate chromogenic  
125 x 125 cm.

Daniel Gascó

# CERCLES AFECTIUS CONCÈNTRICS

¿De quina forma perviu en l'art el nostre jo més íntim? ¿És possible definir-lo de manera directa, en tota la seua autonomia, o només com a part d'un conjunt de relacions? ¿De quina manera es construeix la imatge d'eixe nucli afectiu original dit família? ¿Basta capturar-lo en el seu entorn quotidià o potser és necessari reunir-lo, introduint membre a membre en un espai tancat comú? I nosaltres mateixos, la nostra imatge, ¿s'ajusta a la nostra pròpia percepció o a la dels altres, o més aïna és una combinació necessària d'ambdós? ¿Com traduir en imatges els nostres gestos diaris, com detindre's i prendre consciència sensitiva del seu significat autèntic?

L'obra de Vanessa Pastor indaga de manera particular en cada una d'estes preguntes. L'artista no sols ens proposa, investiga.

Amb *Alone*, el seu primer treball en solitari, aborda amb ironia la idea de la mort, la pèrdua del ser estimat i la consegüent soledat, introduint en una sèrie de fotografies que reproduïxen instants solitaris de la vida diària, el model natural al costat d'un nino de drap d'aspecte similar, que sorgix com a rèplica, acompanyant-lo amb el mateix gest. L'equilibri identitari, la simetria que proporciona l'altre, transmeten una soledat harmònica que, en essència, ha deixat de ser en un sentit dramàtic, que es basta a si mateixa. Un treball que complementa amb un vídeo, *Rag Dolls' Stories*, on encadena tres seqüències domèstiques de la seua família que es trenquen pel centre, quan després d'un fos en negre el model és substituït pel seu nino de drap, i viceversa, amb la qual cosa perden eixa convivència especular present en les fotografies. Per més que puga semblar que després de cada imatge en negre es reprén l'acció, en realitat unint les dos parts presenciem un diàleg impossible entre allò conegut i allò desconegut, un diàleg de dos direccions que passa de ser fluid a sord, amb la presència o substitució del ser estimat en una combinació d'imatges que transiten d'un instant real a un estat il·lusori. Un hiat visual que repetirà en els seus dos treballs més interessants de vídeo, *30 segundos* i *Teatime*, on el

so i la imatge d'un mateix instant queden dissociats. En els dos, l'obscuritat acompanyada d'un àudio intrigant evocarà una possible imatge que, tanmateix, després, interromput el so i obert l'iris de la imatge, ens sorprendrà: la primera, perquè correspon a la intimitat d'un somni; la segona, per la colpidora i lletosa blancor. Els uns i els altres suposen un treball audiovisual que insistix, d'una manera molt personal, des del seu interès d'unir imatges que fins a eixe moment mai havien estat unides, a invitar-nos a reflexionar sobre el significat i la identitat d'una realitat que creiem apresada.

Imatge fotogràfica i vídeo tornaran a ser les ferramentes d'un altre projecte comú: *Excursiones*. En ambdós casos, l'espectador veu inundat el seu espai amb unes imatges que enllacen el paisatge i la família. A simple vista, aflora en l'espectador un sentiment bucòlic de retrobament amb una naturalesa inalterada, de tall romàntic, a través de la qual transita o figura una família. No obstant això, en detectar d'altres detalls, arribem a impressions molt distintes: en la sèrie de fotografies els membres de la família estan units per una corda que un d'ells maneja o dirigix; en el vídeo de 46 minuts, exhibit a part, en què ens relata una excursió, és necessària l'existència d'un vehicle tancat que els continga. En ambdós casos, l'espontaneïtat està pactada, i la imatge del paisatge i la família no deixen de ser una construcció.

En una sèrie de retrats fotogràfics sobre els quals està treballant últimament, exposa la imatge d'uns cossos mediatitzats per la mirada de l'altre. És un pas avant, perquè la veiem a ella mateixa, a membres de la seua família, amics i coneguts. Els cercles afectius concèntrics presents en tota la seua obra, construïda sota una mirada còmplice, es van expandint. Cada persona retratada adopta una posició triada a través de la qual projecta una imatge desitjada o espontània que la definisca, en comunió paradoxal amb els seus rostres coberts sempre amb unes cares en què el seu retrat ha sigut dibuixat i completat per la mà d'una altra mirada, la d'un amic pròxim o familiar. Així, la imatge fotogràfica, tractada com a empremta irònica de la realitat d'un cos que sempre és objectiu i subjectiu alhora, revela en el mateix instant un jo que mai és únic. Mentre que, al seu torn, el model, atrinxerat darrere d'eixa màscara creada de forma afectuosa o amistosa, es protegeix de la indiscreció de la càmera.

La realitat mateixa, per pròxima que siga, no basta. El misteri, mai alié, sempre present, forma part d'una intimitat i d'uns vincles afectius que, si no es trenquen, estan en progrés continu. Per això, és necessari que una obra artística que, com la de Vanessa Pastor, treballa els espais íntims, continue introduint alteracions i variacions que n'il·luminen una nova percepció.

## CÍRCULOS AFECTIVOS CONCÉNTRICOS

¿De qué forma pervive en el arte nuestro yo más íntimo? ¿Es posible definirlo de manera directa, en toda su autonomía, o sólo como parte de un conjunto de relaciones? ¿De qué modo se construye la imagen de ese núcleo afectivo original llamado familia? ¿Basta capturarlo en su entorno cotidiano o quizá es preciso reunirlo, introduciendo miembro a miembro en un espacio cerrado común? ¿Y nosotros mismos, nuestra imagen, se ajusta a nuestra propia percepción o a la de los demás, o más bien es una combinación necesaria de ambas? ¿Cómo traducir en imágenes nuestros gestos diarios, cómo detenerse y tomar conciencia sensitiva de su auténtico significado?

La obra de Vanessa Pastor indaga de manera particular en cada una de estas preguntas. La artista no sólo nos propone, investiga.

Con *Alone*, su primer trabajo en solitario, aborda con ironía la idea de la muerte, la pérdida del ser querido y la consecuente soledad, introduciendo en una serie de fotografías que reproducen instantes solitarios de la vida diaria, el modelo natural junto a un muñeco de trapo de aspecto similar que surge como réplica, acompañándolo en el mismo gesto. El equilibrio identitario, la simetría que proporciona el otro, transmiten una soledad armónica que, en esencia, ha dejado de ser en un sentido dramático, que se basta a sí misma. Un trabajo que complementa con un video, *Rag Dolls' Stories*, donde encadena tres secuencias domésticas de su familia que se rompen por el centro, cuando después de un fundido en negro el modelo es sustituido por su muñeco de trapo, y viceversa, perdiendo esa convivencia especular presente en las fotografías. Por más que pueda parecer que, después de cada imagen en negro, se reanuda la acción, en realidad uniendo ambas partes presenciamos a un diálogo imposible entre lo conocido y lo desconocido, un diálogo de dos direcciones que pasa de ser fluido a sordo,

## CONCENTRIC EMOTIONAL CIRCLES

How does art endure in our innermost self? Can this self be defined directly, in all its autonomy, or only as part of a set of relationships? How is the image of that original emotional nucleus called the family constructed? Is it enough to capture it in its everyday environment, or might it be necessary to bring its elements together, inserting it member by member in a common, closed space? And what about ourselves, our image? Does it match our perception of ourselves or how others perceive us — or perhaps a necessary combination of the two? How can our everyday gestures be translated into images? How can we stop and acquire a sensitive consciousness of their true meaning?

The work of Vanessa Pastor explores each of these questions in a particular way. Not only does the artist propose to us, she also investigates.

In *Alone*, her first solo piece, Pastor ironically addresses the idea of death, the loss of a loved one and the consequent loneliness, by putting the live model in a series of photographs that reproduce solitary moments of everyday life. Accompanying the model, a rag doll with a similar appearance emerges as a replica, with the same expression. The identity equilibrium, the symmetry provided by the other, conveys a harmonious solitude which has essentially ceased to be in a dramatic sense; which is self-sufficient. It is a work complemented with a video, *Rag Dolls' Stories*, in which she connects three domestic sequences of her family that are broken up in the middle, when after a fade-out to black, the model is replaced by a rag doll and vice-versa, losing that specular coexistence present in photographs. No matter how much it may seem that the action starts back up again after each black image, in fact uniting both parts we witness an impossible dialogue between the known and the unknown, a bi-directional dialogue that starts out flu-

ante la presencia o sustitución del ser querido en una combinación de imágenes que transitan de un instante real a uno ilusorio. Un hiato visual que repetirá en sus dos trabajos más interesantes de vídeo, *30 segundos* y *Teatime*, donde el sonido y la imagen de un mismo instante quedarán disociados. En ambos, la oscuridad acompañada de un audio intrigante evocará una posible imagen que, sin embargo, después, interrumpido el sonido y abierto el iris de la imagen, nos va a sorprender: la primera, al corresponderse con la intimidad de una ensoñación; la segunda, por su hiriente y lechosa blancura. Unos y otros suponen un trabajo audiovisual que insiste, de un modo muy personal, desde su empeño en unir imágenes que hasta ese momento nunca estuvieron unidas, en invitarnos a reflexionar sobre el significado y la identidad de una realidad que creemos aprendida.

Imagen fotográfica y vídeo volverán a ser las herramientas de otro proyecto común: *Excursiones*. En ambos casos, el espectador ve inundado su espacio por unas imágenes que enlazan el paisaje y la familia. A simple vista, aflora en el espectador un sentimiento bucólico de reencuentro con una naturaleza inalterada, de corte romántico, a través del cual transita o figura una familia. Sin embargo, al detectar otros detalles, llegamos a impresiones muy distintas: en la serie de fotografías los miembros de la familia están unidos por una cuerda que uno de ellos maniobra o dirige; en el vídeo de 46 minutos, exhibido aparte, donde nos relata una excursión, es preciso la existencia de un vehículo cerrado que los contenga. En ambos casos, la espontaneidad está pactada, y la imagen del paisaje y la familia no dejan de ser una construcción.

En una serie de retratos fotográficos sobre los que últimamente está trabajando, expone la imagen de unos cuerpos mediatizados por la mirada del otro. Es un paso adelante, pues la vemos a sí misma, a miembros de su familia, amigos y conocidos. Los círculos afectivos concéntricos presentes en toda su obra, construida bajo una mirada cómplice, se van expandiendo. Cada persona retratada adopta una posición escogida a través de la cual proyecta una imagen deseada o espontánea que lo defina, en comunión paradójica con sus rostros cubiertos siempre por unas caretas donde ha sido dibujado y completado su retrato por la mano de otra mirada, la de un amigo cercano o familiar. Así, la imagen fotográfica, tratada como huella irónica de la realidad de un cuerpo que siempre es objetivo y subjetivo a la vez, revela en el mismo

id and ends up voiceless, before the presence or substitution of the loved one, in a combination of images that go from a real instant to an illusory one. A visual hiatus that the artist repeats in her two most interesting video pieces, *30 segundos* and *Teatime*, where the sound and image of the same instant are separated. In both works, darkness accompanied by an intriguing audio suggests a possible image which will later, however — with the sound interrupted and the iris of the image open — surprise us: the first, since it belongs to the privacy of a reverie; the second due to its painful, milky whiteness. Both represent an audiovisual project that insists, in a very personal way, through their determination to unite images that had never been united before, upon inviting us to reflect on the meaning and identity of a reality we regard as learned.

Photographic image and video are, once again, the tools of another group project: *Excursions*. In both cases, the viewer sees a space flooded by a series of images that connect landscape and family. At first glance, the viewer is overcome by a bucolic feeling of being reunited with unaltered nature, of a romantic sort, through which a family moves or appears. Yet as we detect other details, our impressions become very different: in the photographic series, the family is connected by a rope that one of its members maneuvers or leads; in the 46-minute video of an excursion, which is shown separately, a closed vehicle that they can all fit in is needed. In both cases, spontaneity has been prearranged, and the image of the landscape and the family remain a construction.

In a series of photographic portraits that she has been working on lately, she captures of a series of bodies mediated by the gaze of the other. This represents a step forward, as we see the artist herself, members of her family, friends and acquaintances. The concentric emotional circles present throughout her work, constructed under a complicit gaze, are expanding. The individuals she portrays adopt a pose chosen to project the desired or spontaneous image that defines them, in paradoxical communion with their faces, always covered by masks where their picture has been drawn and completed by the hand of another; a close friend or relative. The photographic image, treated as the ironic imprint of the reality of a body that is always objective and at the same time subjective, thus reveals in the same instant a self that is never single. The model, on the other hand, entrenched

instante un yo que nunca es único. Mientras que, a su vez, el modelo, atrincherado detrás de esa máscara creada de forma cariñosa o amistosa, se protege frente a la indiscreción de la cámara.

La realidad misma, por cercana que sea, no basta. El misterio, nunca ajeno, siempre presente, forma parte de una intimidad y unos vínculos afectivos que si no se rompen, están en continuo progreso. Por eso, es preciso que una obra artística que, como la de Vanessa Pastor, trabaja los espacios íntimos, siga introduciendo alteraciones y variaciones que iluminen una nueva percepción de los mismos.

behind that mask made in a friendly or affectionate way, is protected from the camera's indiscretion.

Reality itself, no matter how familiar, is not enough. Mystery, never remote and always present, is part of a private life and emotional bonds which, if they do not break, are evolving all the time. That is why it is essential for an artistic project like Vanessa Pastor's, which explores private spaces, to continue to make alterations and variations capable of shedding light on a new perception of them.

# LUCÍA PLA

Agustín Pérez Rubio



*Querida hermana:* (2006)

Goma bicromatada sobre paper aquarel·la / Goma bicromatada sobre papel acuarela /

Gum bichromate on watercolor paper

45 x 32 cm.; 32 x 45 cm. c/u.



Prisión Central de Burgos, a 25 de marzo 1959:

«Recibí tu inesperada carta, la que me causó la consiguiente sorpresa, acompañada primeramente de la incertidumbre más completa, pero forzando la memoria y gracias al nombre de tu padre, pude darme cuenta de quien se trataba. Es para mí una gran satisfacción junto con la alegría más profunda el que, desde tan lejanas tierras puedan acordarse de mí, y más aún, en la forma en que lo haces, con espíritu de sacrificio y desinterés, deseando ayudarme moral y económicamente. Esto sólo lo pueden apreciar, lo mucho que de sublime tiene, los que también han sabido dar todo cuanto tenían, dejando su juventud y lo que es más preciado, la familia, en aras del sacrificio por sus hijos, hermanos y demás parientes, pero con la satisfacción y la alegría del deber cumplido...»





Patria, Octubre de 1870.

Mi querido y estimado Juan: He un tiempo que me he acordado de la patria te hablo a la vez completa, tal vez como si quisiera que me acordara a la vez de ti y de tu familia. He un tiempo que me he acordado de la patria te hablo a la vez completa, tal vez como si quisiera que me acordara a la vez de ti y de tu familia.

He un tiempo que me he acordado de la patria te hablo a la vez completa, tal vez como si quisiera que me acordara a la vez de ti y de tu familia. He un tiempo que me he acordado de la patria te hablo a la vez completa, tal vez como si quisiera que me acordara a la vez de ti y de tu familia.



Agustín Pérez Rubio

# BENVOLGUDA GERMANA:

El projecte de Lucía Pla té com a teló de fons la recuperació i la conscienciació sobre la necessitat de recuperació de la memòria històrica. A partir de la troballa personal d'unes cartes familiars, Pla comença un procés que partix del text de les cartes, dels continguts: relats entre presos espanyols en els anys cinquanta i les «germanes» —un grup de dones que des de Montevideo mantenien correspondència amb estos presos i els continuaven ajudant en la mesura del possible, tot i que en la distància, amb les cartes. A partir d'este relat basat en fets personals però que, a través del document, s'universalitza i s'amplia per a l'espectador, el projecte de Pla és tornar a l'ús eixes cartes i un altre material arxivístic, per a mantindre'n el record. De totes maneres, no sols el vessant textual té preponderància en el projecte de Pla, sinó que, a través de les imatges familiars d'eixes dones, i d'altres de presos, etc., Pla realitza l'obra *Querida hermana.*, un llibre on l'artista fa tot el transvasament documental al format quasi d'origen, un llibre, un àlbum, entés no com la narració d'una microhistòria personal, sinó un àlbum del record polític, social i generacional d'eixe grup de dones i dels presos. Un àlbum que arreplega, com dic, testimonis de primera mà, cartes, i retalls, però on, a més, l'artista torna el record d'eixes dones i presos a través d'un obra en què el tractament de la Goma Bicromatada recrea en l'artista el sentiment d'aprehendre més de prop el record i la memòria d'estes imatges.

D'esta manera, *Querida hermana.* aconseguix ser un homenatge a la lleialtat i la tenacitat d'estes dones que no van deixar en l'oblit aquells que van quedar emprisonats. Esta lleialtat és la mateixa que ha impulsat l'artista a ser ella ara la que no oblide eixes dones i els seus interessos. Una obra que, en forma de llibre compost per nou imatges, extractes de cartes, citacions de periòdics de l'època, entre els anys 1950 i 1964, a més d'entrevistes fetes a l'Uruguai a presos polítics i familiars, ens torna entre el pla artístic i l'arxivístic, fora de tota fetitxització del mateix record o objecte, les claus necessàries per a entendre el moment, la lluita i l'ajuda indispensable d'estes dones.

De totes maneres, l'obra de Pla, encara que concisa i succinta, sense pre-  
sumpcions, ni pudor, es desplega també en l'àmbit expositiu, perquè l'artista  
tracta esta obra en l'àmbit espacial de forma molt profilàctica, ja que, de la  
mateixa manera que les fotos fan que l'artista aprehenga el record, també la  
mostra de les cartes o documents escanejats o reproduïts a través de qualsevol  
tècnica contemporània de transmissió de la informació original, fa que, lluny  
d'aconseguir eixe desig per l'element escultòric o objectual —fora de tot camp  
de l'estetització del vessant polític i social—, siga només la forma contempo-  
rània de la transmissió documental la que torna eixa pura informació com  
una espècie de base bibliogràfica o arxivística. Lluny de dotar d'una forma  
dulcificada cada un dels records o memòries immersos en el document, este  
ja conté, a través de la narració dels mateixos relats, els moments, els succes-  
sos i les anècdotes que no sols formen la verdadera història d'estes dones, sinó  
que amplien afortunadament el nostre imaginari col·lectiu en pro d'una ver-  
dadera memòria històrica que situe els records, i el nostre accés als moments  
històrics anteriors, sense prejuís de tints groguencs o de sensacionalisme, de  
la mateixa manera que l'artista ens porta com a historiadors a la recerca de la  
veritat, perquè la veritat no caiga de nou en l'oblit per sempre.

## QUERIDA HERMANA:

El proyecto de Lucia Pla tiene como telón de fondo la recuperación y la concienciación sobre la necesidad de recuperación de la memoria histórica. A través del encuentro personal de unas cartas familiares Pla comienza un proceso que parte del texto de las cartas, de sus contenidos: relatos entre presos españoles en los años 50 y las «hermanas», —un grupo de mujeres que desde Montevideo mantenían correspondencia y seguían ayudando a estos presos en lo posible, aun en la distancia, con sus correspondencias—. A partir de este relato basado en lo personal pero que a través del documento, se universaliza y se amplía para el espectador, el proyecto de Pla es devolver al uso de esas cartas y de otro material archivístico, para mantener el recuerdo. De todos modos, no solo lo textual tiene preponderancia en el proyecto de Pla, sino que a través de las imágenes familiares de esas mujeres, más otras de presos, etc, Pla realiza la obra *Querida hermana*; un libro donde la artista devuelve todo el trasvase documental al formato casi de origen, un libro, un álbum, entendido este último, no como la narración de una micro-historia personal, sino un álbum del recuerdo político, social y generacional de ese grupo de mujeres y de sus presos. Un álbum que recoge, como digo, testimonios de primera mano, cartas, y recortes, pero donde además la artista devuelve el recuerdo de esas mujeres y presos a través de un obra donde el tratamiento de la Goma Bicromatada, recrea en la artista el sentimiento de aprehender más de cerca el recuerdo y la memoria de estas imágenes.

De esta manera, *Querida hermana*: consigue ser un homenaje a la lealtad y el tesón de estas mujeres que no dejaron en el olvido a aquellos que se quedaron encarcelados. Esta misma lealtad es la misma que ha impulsado a la artista ser ella ahora la que no olvide a esas mujeres y sus interés. Una obra que en forma de libro compuesto por nueve imágenes, extractos de cartas, citas de periódicos

## DEAR SISTER,

Lucia Pla's project has as a background the recovery of and the consciousness-raising about the need to recover historic memory. Through the personal experience of finding some family letters, Pla begins a process based on the text — the contents — of the letters: accounts exchanged between Spanish prisoners in the 1950s and the “*hermanas*”, a group of women from Montevideo who corresponded with these prisoners and helped them as much as possible, in spite of the distance, by writing to them. Taking as a basis this narrative rooted in the personal but which, through the document, becomes universal and takes on a larger dimension for the viewer, Pla's project is to return to the use of these letters and other archive material to keep their memory alive. In any case, Pla's project is not dominated by the textual alone. Using the family photos of these women, plus others of prisoners, etc., Pla produces the work *Querida hermana*: (Dear Sister,), a book where the artist returns the entire exchange of documents almost to their original format — a book, an album — understanding the latter not as an account of a personal mini-history, but as an album of the political, social and generational memory of that group of women and their prisoners. It is an album containing firsthand accounts, letters and clippings, but where the artist also restores the memory of these women and prisoners through a piece where a gum bichromate treatment recreates in the artist the feeling of more closely apprehending the recollection and memory of these images.

Thus, *Querida hermana*: is a tribute to the loyalty and determination of these women who refused to forget those who had been incarcerated; the same loyalty that has now made the artist be the one not to forget these women and their importance. It is a work which, in a book format comprised of nine images, excerpts from letters, newspaper clippings from the years 1950 to 1964 as well as inter-

de la época entre los años 1950 y 1964, además de entrevistas realizadas en Uruguay a presos políticos y familiares, nos devuelve entre lo artístico y lo archivístico, fuera de toda fetichización del propio recuerdo u objeto, las claves necesarias para entender el momento, la lucha y la ayuda indispensable de estas mujeres.

De todos modos, la obra de Pla aunque concisa y escueta, sin presunciones, ni decoros, se despliega también en el ámbito de lo expositivo, pues la misma artista trata esta obra en el ámbito espacial de forma muy profláctica, ya que si del mismo modo que las fotos hacen que la artista aprehenda el recuerdo, también la muestra de las cartas o documentos a través del escaneado de las mismas o través de cualquier técnica contemporánea de transmisión de la información original, hace que lejos de conseguir ese deseo por lo escultórico u objetual —fuera de todo campo de la estetización de lo político y lo social—, sea solamente la forma contemporánea de la transmisión documental la que devuelva esa pura información como una especie de base bibliográfica o archivística. Lejos de dotar de una forma dulcificada cada uno de los recuerdos o memorias inmersas en el propio documento, este mismo ya contiene a través de la narración de los propios relatos, los momentos, sucesos y anécdotas que conforman no solamente la verdadera historia de estas mujeres, sino que amplían afortunadamente nuestro imaginario colectivo en pro de una verdadera memoria histórica que sitúen los recuerdos y nuestro acceso a los momentos históricos anteriores, completamente desprejuiciados de tintes amarillistas o de sensacionalismo, del mismo modo que la artista nos adentra como historiadores a la búsqueda de la verdad y que esta no caiga de nuevo el olvido para siempre.

views conducted in Uruguay with political prisoners and relatives, gives us — between the artistic and the archival, beyond any kind of fetishization of the memory or the actual object — the keys to apprehending the moment, the struggle and the indispensable aid provided by these women.

However concise and succinct Pla's work may be, no matter how free of presumption and embellishment, it also occupies the realm of the expository, as her spatial treatment of the piece is very prophylactic. Because if, just as the photos allow the artist to apprehend memory, the showing of the letters or documents by scanning them or using any other contemporary technique to send the original information (far from fulfilling that desire for the sculptural or objectual — beyond any aesthetization of the political and the social —) makes the contemporary method of sending documents the only way to restore that pure information as a kind of bibliographic or archival base. Far from softening each of the recollections or memories found in the actual document, it already contains, through the telling of the actual stories, the moments, events and anecdotes that make up not only the true story of these women, but which fortunately expand our collective imagination in favor of a true historic memory that situate the recollections and our access to prior moments in history, untainted by sensationalist bias, just as the artist makes us delve like historians in the pursuit of truth so it does not fall back into oblivion.

# JESÚS RIVERA

Ricard Silvestre



Sèrie *There is no place* / Serie *There is no place* / *There is no place* series (2009)  
Políptico: revelat lambda sobre fòrex amb laminat mat i parts posteriors d'alumini /  
Políptico: revelado lambda sobre fòrex con laminado mate y traseras de aluminio /  
Polyptych: Lambda developed on FOREX®, matte laminated, with aluminum backs  
60 x 60 cm. c/u.; 160 x 160 cm.







Ricard Silvestre

# I, ARA, ELS MEUS LLAVIS ESTAN SEGELLATS

«Som sers complexos amb moltes facetes, incloent-hi la visual, l'emocional i la racional. Comprendre-les totes, i la manera en què interactuen amb les altres, és essencial per a comprendre qui som com a sers humans i com podem millorar-nos nosaltres mateixos i el nostre entorn. Si el percentatge d'escorça utilitzat en cada àmbit té alguna importància, llavors és que la intel·ligència visual constitueix una faceta essencial del que som com a espècie, i comprendre-la és una de les claus per a esbrinar en què podem convertir-nos.»

Donald D. Hoffman  
*Intel·ligència visual*<sup>1</sup>

Quan se silencia, s'omet sempre cap a l'exterior, perquè un pensament sense el cos del llenguatge —és a dir, sense estar d'alguna manera encarnat— és impossible emmudir-lo. Però, perquè actue el silenci, i es descobrisca en el seu eloqüent *no dir*, és necessari un procés, un temps per tant, que referisca l'evidència d'un abans. L'abans del silenci és allò que es mostra, i mostrant es dona la possibilitat de prescindir d'alguna cosa. Per tant, suprimir un fragment d'allò mostrat pot constituir-se en estratègia significativa que al mateix temps compta amb la seguretat d'una comprensió futura, atès que la continuïtat del discurs residix tant en l'eficàcia del silenci<sup>2</sup> com en les informacions que el precedeixen o li succeïxen, estes últimes especialment obertes a la interpretació.<sup>3</sup>

1

Hoffman, Donald D.. *Inteligencia visual*. Paidós, Barcelona, 2000.

2

Eficàcia del silenci que, per a l'obra de Rivera, és el mateix que dir la seua veritat, la veritat del silenci. I que d'acord amb la nostra percepció de les imatges «compostes» de l'artista, ens remet a les paraules d'A. Wellmer: «La veritat espetega en eixos instants en què la contraveu és reduïda durant un breu moment al silenci». Vegeu: Wellmer, Albrecht, *Finales de partida: la modernidad irreconciliable*. Cátedra, Madrid, 1996, p. 261.

Des d'allò anterior, ubicant-nos amb això en l'obra de Jesús Rivera, el treball del qual no únicament sap fer-se escoltar, sinó que estableix un diàleg fent parlar l'interlocutor, espectador d'imatges i descobridor coprotagonista de la infinitud del procés interpretatiu, el seu treball està ple de riscos constituents, amb les seues buscades el·lipsis, d'un itinerari fotogràfic i plàstic on el ser humà —que explícitament pogué aparèixer en alguna de les seues primeres obres— es manté aparentment absent en l'actualitat, però preexistent en un romàntic present sostret a la soledat dels freds paisatges germànics d'Hamburg, Hannover o Berlín, i també als espais despoblats, sense habitants, des de l'elecció deliberada de l'artista que va cobrant-se absències, projectant futures juxtaposicions, encoratjant mediacions i correspondències, component llocs de ficció i recontextualitzant àrees com a parts imprescindibles d'una síntesi creadora, testimoni conceptual d'un fotomuntatge de lliures totalitats que casa les peces de la realitat.

Integrant realitats, Rivera desplega, paradoxalment, una poètica d'afinitats, a pesar que metodològicament amaga a l'espectador qualsevol pista referencial, qualsevol senyal que tinga a veure amb el sentit d'un espai parcial. Arruïnant estancaments, la dinàmica de la modernitat continua anunciant-se prudentment en el plantejament de l'artista, però necessita, tanmateix, una reflexió de conjunt sobre la realitat de la humanitat del present, a partir d'un procés global i harmònic les conclusions del qual poden extraure's fàcilment arran de les múltiples relacions, sinèrgies, eurtímies i contaminacions formals de la seua fotografia holística.

D'alguna manera, cada imatge muntada constituïx un esdeveniment<sup>4</sup> nou fruit del procés relacional que les noves tecnologies aplicades a la imatge proporcionen. Una holopraxi en el desplegament del quefer artístic del creador alacantí, que en l'últim lustre està escometent els seus projectes també a partir de propostes en sèrie —algunes de les quals pictòriques—, partint de l'escenografia que oferixen les grans urbs encara en els seus espais subterranis (*U-Bhan*), de la memòria col·lectiva fixada en l'entorn històric (*Reconstrucciones*), de la desubicació del paisatge (*Enlaces*), dels contrastos que emergixen en contradicció

3

El procés d'interpretació en què ens inclouríem com a espectadors de l'obra de J. Rivera tindria a veure especialment amb la noció d'infinitud que L. Pareyson aplica al dit procés en virtut de la inescotabilitat de l'obra d'art. Comenta Pareyson que «qui crega que ha comprés definitivament una obra d'art, en el fons no ha fet res més que interrompre un col·loqui...» I, més avant, referint-se a la naturalesa de la interpretació, dirà que «dóna lloc a una possessió real en l'acte mateix de ser un procés infinit: unir, en una síntesi, que a primera vista sembla paradoxal i no explicable fàcilment, la consciència d'una possessió ben ferma i la consciència d'haver d'investigar encara més». Vegeu: Pareyson, Luigi. *Els problemes actuals de l'estètica*. Universitat de València, València, 1997, pp. 202-203.

4

També en el sentit d'històric, és a dir, d'allò que com a succés es constrüix a partir d'una narració, en el cas de J. Rivera no camuflada o reduïda a una imatge. No es tracta, per tant, d'una «reducció a la imatge de la història», en paraules de P. Virilio, sinó que la imatge genera els relats i les memòries dels individus que parlen i donen fe —des del procés d'interpretació iniciat per l'espectador de l'obra d'art— d'haver assistit a esdeveniments. Vegeu: Virilio, Paul. *Cibermundo, ¿una política suicida?*. Dolmen, Santiago de Chile, 1997, p. 57.

entre natures bucòliques i civilitzadores (*Vacíos y Correspondencias*), o des de la deslocalització mai limitada a observar o refer simplement un ja gastat *no-lloc*.

I és seguint esta tendència «unificadora», de vegades també formalment lligada al desplegament monocromàtic d'una rica gamma tonal, o tenint a la vista, objectivament, l'ofici de sostindre el tractament dels plans com a masses difuminades de color —potser reconeixent-se deutor de les extrapolacions de la retòrica de la pintura—, que Rivera es torna transparent a l'enunciat aristotèlic segons el qual el tot és més gran que la suma de les parts, sentència de l'estagirita així mateix plena de transcendència en l'oportuna conjuntura constructiva edificada per l'artista, per a qui, sense forçar l'espai violentament, les seues eloqüents addicions visuals no són mai contingents, i sempre configuren el resultat d'una pausada i plena observació, provident i cautelosa il·lació de silencis allunyats del sentit o dirigits a eixe revers del món on tot és interior i està articulat d'acord amb l'experiència d'un espai social, l'únic lloc digne per a callar amb rotunditat i vehemència.

Ricard Silvestre

## Y, AHORA, MIS LABIOS ESTÁN SELLADOS

«Somos seres complejos con muchas facetas, incluyendo la visual, la emocional y la racional. Comprender cada una de ellas, y el modo en que interactúa con las demás, es esencial para comprender quiénes somos como seres humanos y cómo podemos mejorararnos a nosotros mismos y a nuestro entorno. Si el porcentaje de corteza utilizado en cada ámbito tiene alguna importancia, entonces es que la inteligencia visual constituye una faceta esencial de quiénes somos como especie, y su comprensión es una de las claves para averiguar en qué podemos convertirnos.»

Donald D. Hoffman  
*Inteligencia visual*<sup>1</sup>

Al silenciar, se omite siempre hacia el exterior, porque un pensamiento sin el cuerpo del lenguaje —es decir, sin estar de algún modo encarnado— es imposible acallararlo. Pero para que actúe el silencio, y se descubra en su elocuente *no decir*, es necesario un proceso, un tiempo por tanto, que refiera la evidencia de un antes. El antes del silencio es aquello que se muestra, y mostrando, se da la posibilidad de prescindir de algo. Suprimir, pues, un fragmento de lo mostrado, puede constituirse en estrategia significativa que a la vez cuenta con la seguridad de una comprensión futura, dado que la continuidad del discurso reside tanto en la eficacia del silencio<sup>2</sup>, como en las informaciones que lo preceden o lo suceden, éstas últimas especialmente abiertas a la interpretación<sup>3</sup>.

Desde lo anterior, ubicándonos con ello en la obra de Jesús Rivera, cuyo trabajo no únicamente sabe hacerse escuchar, sino que establece un diálogo haciendo hablar al interlocutor, espectador de imágenes y descubridor coprotagonista de la infinitud del proceso interpretativo, su trabajo está plagado de riesgos constituyentes, con sus bus-

Ricard Silvestre

## AND NOW, MY LIPS ARE SEALED

“We are complex beings with many facets, including the visual, the emotional and the rational. Understanding each of them and how they interact is a key to understanding who we are as human beings and how we can improve ourselves and our environment. If the percentage of the cortex devoted to each area is of any importance, then visual intelligence is an essential part of who we are as a species, and understanding it is one of the keys to finding out what we are capable of becoming.”

Donald D. Hoffman  
*Visual Intelligence*<sup>1</sup>

When something is silenced, the omission is always external, because a thought without the body of language — that is, without being embodied in some way — cannot be kept quiet. But in order for silence to act and be revealed in its eloquent *not saying*, it takes a process, and therefore a time, that refers to the evidence of a before. The before-the-silence is that which is shown and, in showing, opens up the possibility of leaving something out. Thus, suppressing a fragment of what is shown can be a significant strategy that also has the certainty of future comprehension, since the continuity of the discourse resides both in the effectiveness of the silence<sup>2</sup> as well as in the information that precedes or follows it, the latter being particularly open to interpretation<sup>3</sup>.

Along these lines, the work of Jesús Rivera, which knows not only how to make itself be heard, but also establishes a dialogue by making the interlocutor, the image viewer and the co-discoverer of the infinite nature of the interpretative process speak, is loaded with risks that constitute, with their intentional omissions, a photographic and plastic route. In it, human beings — which appeared explicitly in some of his earliest works — remain appar-

cadadas elipsis, de un itinerario fotográfico y plástico en donde el ser humano —que explícitamente pudo aparecer en alguna de sus primeras obras— se mantiene aparentemente ausente en la actualidad, pero preexistente en un romántico presente sustraído a la soledad de los fríos paisajes germánicos de Hamburgo, Hannover o Berlín, y también a los espacios despoblados, vaciados de habitantes desde la elección deliberada del artista que va cobrándose ausencias, proyectando futuras yuxtaposiciones, alentando mediaciones y correspondencias, componiendo lugares de ficción y recontextualizando áreas como partes imprescindibles de una síntesis creadora, testimonio conceptual de un fotomontaje de libres totalidades casando las piezas de lo real.

Integrando realidades, Rivera desarrolla paradójicamente una poética de afinidades a pesar de que metodológicamente le esconda al espectador cualquier pista referencial, cualquier señal que añeja al sentido de un espacio parcial. Arruinando estancamientos, la dinámica de la modernidad sigue anunciándose prudentemente en el planteamiento del artista, precisando sin embargo una reflexión de conjunto sobre la realidad de la humanidad del presente en base a un proceso global y armónico cuyas conclusiones pueden fácilmente extraerse a raíz de las múltiples relaciones, sinergias, eiritmias y contaminaciones formales de su fotografía holística.

De algún modo, cada imagen montada constituye un acontecimiento<sup>4</sup> nuevo fruto del proceso relacional que las nuevas tecnologías aplicadas a la imagen proporcionan. Una holopraxis en el desenvolvimiento del quehacer artístico del creador alicantino que, en el último lustro, está acometiendo sus proyectos también a partir de propuestas en serie —pictóricas algunas de ellas— partiendo de la escenografía que ofrecen las grandes urbes aún en sus espacios subterráneos (*U-Bhan*), de la memoria colectiva fijada en el entorno histórico (*Reconstrucciones*), de la des-ubicación del paisaje (*Enlaces*), de los contrastes que emergen en contradicción entre naturalezas bucólicas y civilizatorias (*Vacios y Correspondencias*), o desde la deslocalización nunca limitada a observar o rehacer simplemente un ya gastado *no lugar*.

Y es siguiendo esta tendencia «unificante», en ocasiones también formalmente ligada al desarrollo monocromático de una rica gama tonal, o teniendo a la vista, objetivamente, el

ently absent in the present, yet they pre-exist in a romantic present extracted from the solitude of the cold German landscapes of Hamburg, Hannover or Berlin, as well as from depopulated spaces that have been deliberately evacuated of their inhabitants by the artist, who goes on claiming absences, projecting future juxtapositions, encouraging mediations and associations, composing imaginary places and recontextualizing areas as essential parts of a creating synthesis, conceptual evidence of a photomontage of free totalities assembling the pieces of the real.

Integrating realities, Rivera paradoxically develops a poetics of affinities even though methodologically, he hides from the viewer any kind of referential clue, any sign that might have to do with the meaning of a partial space. Destroying deadlocks, the dynamic of modernity gradually announces its presence. This requires, however, an overall reflection on the reality of present-day humanity based on a global, harmonious process, the conclusions of which can be easily drawn as a result of the multiple relationships, synergies, eurhythmics and formal influences of his holistic photography.

Somehow, each image is a new event<sup>4</sup>, the result of the relational process made possible by new technologies applied to images. A holopraxis in the development of the work of this artist from Alicante who, in the last five years, has also been tackling series — some of them pictorial — focused on the setting of big cities, even in their underground spaces (*U-Bhan*), on collective memory set in the historic environment (*Reconstrucciones*), on the displacement of landscape (*Enlaces*), on the contradictory contrasts between bucolic and civilizing nature (*Vacios y Correspondencias*), or through a re-location never limited to merely remaking or observing an already-exhausted *nowhere*.

And it is by following this “unifying” trend, sometimes also formally tied to the monochromatic development of a rich range of colors, or by keeping in mind, objectively, the treatment of planes as blurred masses of color — perhaps as a token of his indebtedness to the extrapolations of the rhetoric of painting — that Rivera becomes open to the Aristotelian phrase that the whole is greater than the sum of its parts. This is also an extremely transcendent phrase in the opportune constructive situation the artist has built. Without violently forcing the space, his eloquent visual additions are never con-

oficio de respaldar el tratamiento de los planos como masas difuminadas de color —tal vez reconociéndose deudor de las extrapolaciones de la retórica de la pintura— que Rivera se vuelve transparente al enunciado aristotélico según el cual el todo es mayor que la suma de las partes, sentencia del estagirita asimismo plagada de transcendencia en la oportuna coyuntura constructiva edificada por el artista, para quien, sin forzar el espacio violentamente, sus elocuentes adiciones visuales no son nunca contingentes, y siempre configuran el resultado de una pausada y plena observación, providente y cautelosa ilación de silencios alejados del sentido o hacia ese reverso del mundo en donde todo es interior y está articulado conforme a la experiencia de un espacio social, el único lugar digno para callar con rotundidad y vehemencia.

—1. Hoffman, Donald D.. *Inteligencia visual*. Paidós, Barcelona, 2000.

—2. Eficacia del silencio que, para la obra de Rivera, es lo mismo que decir su verdad, la verdad del silencio. Y que conforme a nuestra percepción de la imágenes «compuestas» del artista, nos remiten a las palabras de A. Wellmer: «La verdad restalla en esos instantes en que la contravoz se ve reducida por un breve momento al silencio». Véase: Wellmer, Albrecht, *Finales de partida: la modernidad irreconciliable*. Cátedra, Madrid, 1996, p. 261.

—3. El proceso de interpretación en el que nos incluiríamos como espectadores de la obra de J. Rivera, tendría que ver especialmente con la noción de infinitud que L. Pareyson aplica a dicho proceso en virtud de la inagotabilidad de la obra de arte. Comenta Pareyson que «quien creyera que ha comprendido definitivamente una obra de arte, en el fondo no ha hecho nada más que interrumpir un coloquio...» Y, más adelante, refiriéndose a la naturaleza de la interpretación, dirá que «da lugar a una posesión real en el acto mismo de ser un proceso infinito: unir, en una síntesis, que a primera vista parece paradójica i no explicable fácilmente, la consciencia de una posesión bien firme y la consciencia de tener que investigar todavía más». Véase: Pareyson, Luigi, *Els problemas actuals de l'estètica*. Universitat de València, València, 1997, pp. 202-203.

—4. También en el sentido de histórico, es decir, de aquello que como suceso se construye a partir de una narración, en el caso de J. Rivera, no camuflada o reducida a una imagen. No se trata pues de una «reducción

tingent; they are always the product of slow, complete observation, a provident and cautious illation of silences removed from meaning or towards that reverse side of the world where everything is interior and articulated around the experience of a social space, the only place worthy for silencing with firmness and vehemence.

—1. Hoffman, Donald D.. *Inteligencia visual*. Paidós, Barcelona, 2000.

—2. Effectiveness of silence which, for Rivera's work, is the same as saying its truth, the truth of the silence. And which, conforme a our perception of the images "composed" by the artista, refer us to the words of A. Wellmer: "The truth is glimpsed in the moments when the interlocutor has been temporarily silenced". See: Wellmer, Albrecht, *Finales de partida: la modernidad irreconciliable* (Endgames: The Irreconcilable Nature of Modernity). Cátedra, Madrid, 1996, p. 261.

—3. The process of interpretation that would include us, as spectators of the work of J. Rivera, has to do especially with the idea of infinitude that L. Pareyson applies to this process, due to the inexhaustibility of a work of art. According to Pareyson, "whoever thinks he has finally understood a work of art has merely interrupted a conversation ...". Later on, referring to the nature of interpretation, he argues that "It gives rise to a real possession in the very act of being an infinite process: uniting, by synthesis, what at first seems paradoxical and not easily explainable, the awareness of a full and definite possession and the awareness of having to investigate even further". See: Pareyson, Luigi, *Els problemas actuals de l'estètica*. Universitat de València, València, 1997, pp. 202-203.

—4. Also in the sense of historic; that is, of that which is constructed as an event based on a narrative, in the case of J. Rivera, not camouflaged or reduced to an image. It is not, then, a "reduction to the image of history," to quote P. Virilio; rather, the image generates the stories and memories of the individuals that speak and testify — through the process of interpretation initiated by the viewer of the work of art — to having witnessed events. See: Virilio, Paul. *Cibermundo, ¿una política suicida?*. Dolmen, Santiago de Chile, 1997, p. 57.

a la imagen de la historia», en palabras de P. Virilio, sino que la imagen genera los relatos y memorias de los individuos que hablan y dan fe —desde el proceso de interpretación iniciado por el espectador de la obra de arte— de haber asistido a acontecimientos. Véase: Virilio, Paul. *Cibermundo, ¿una política suicida?*. Dolmen, Santiago de Chile, 1997, p. 57.



# PALOMA RUEDA

Carmen Prats



*Indios y vaqueros* (2009)  
DVD. 7'40".





Carmen Prats

# PALOMA, INVISIBLE

## **De l'art i els públics**

És una artista invisible als ulls del visitant. Provocadora i compromesa, ella desapareix subtilment darrere del seu discurs. El seu treball és immaterial, no hi ha manera ni color a l'estil tradicional. ¿De què estem parlant? D'un concepte més ampli que es fon amb l'essència d'allò humà, que s'integra en el temps en què vivim com una necessitat vital més i que té en compte l'espai on emergix. En un segle en què el concepte energia significa reunió/trobada per a la interacció i la creació de coneixement, en què el saber és universal, l'experiència col·lectiva emergix amb força, amb protagonisme. Protagonisme que sostrau de l'autoria unipersonal de l'artista, que s'esvaïx com Paloma en el seu procés creatiu.

La nostra artista ha ideat per a este *Puntes de fletxa* unes «trobades sobre art». S'ha proposat guiar les circumstàncies que en el nostre sistema social no es produïxen per casualitat. Això és, perquè no hi ha espais naturals o espontanis on el públic (sí, eixe públic tan heterogeni, tan híbrid) té l'oportunitat d'expressar-se i compartir el seu coneixement, aquell coneixement nascut de la seua experiència amb el fet artístic. I perquè en el nostre context són necessaris eixos espais que unixen i fusionen realitats distintes, potser fins i tot oposades; per a crear situacions noves, la iniciativa de Paloma Rueda ens sembla molt interessant, suggeridora i trencadora. Per això és una «punta de fletxa».

## **El diàleg sobre l'art, l'artista i els públics**

Segons Paloma Rueda, els artistes són conscients de la multiplicitat de públics, encara que potser no són conseqüents quan comproven la dificultat de penetració dels seus discursos. El mateix procés artístic de Paloma ens donarà l'oportunitat de comprovar esta percepció particular dels artistes, i alhora participarem en el procés creatiu que Paloma Rueda presenta en

*Puntes de fletxa.*

L'exercici d'unir unitats disperses, individus, col·lectius que no tenen relació entre ells, per a compartir coneixement, estem convençuts que generarà coneixement nou i enriquirà l'experiència col·lectiva de l'art.

### **Experiència de l'art**

Al concepte d'experiència de l'art, Paloma Rueda li ha dedicat gran part de les seues investigacions. Esta artista es mou entre la pedagogia de l'art i la creativitat. Estudia des de la branca de la pedagogia però sense desvincular-se del procés artístic. Les seues ingerències en la ciència de l'educació són conceptuals, però la seua pràctica no deixa de formar part del món de l'art. D'ací prové el seu continu interès de participar en projectes i convocatòries sobre art públic, que és potser on ella es troba més còmoda. No entén, com a analista ni com a artista, el món de les exposicions/galeries tal com l'hem heretat del segle XX. El sistema de mercat que ara s'enfonsa i que ens ha portat a revisar certs conceptes que toquen l'art, no aporten res als artistes jòvens. El mercat entra en crisi i l'art, com a mercaderia, també. I en el nou segle, on l'invisible (com el coneixement, com *Internet*) esdevé valor, urgix un nou sistema orgànic. Les noves organitzacions que al final del segle XX es dividien, s'atomitzaven, ara busquen d'altres formes de relacionar-se per a generar energia: es fusionen o, millor, busquen espais on almenys la unió virtual permet intercanviar, compartir per a crear. I ací és on Paloma «despunta» en la generació d'espais en què les persones dialoguen sobre art encara que siga la primera vegada que hi participen.

### **Entre la creació i el públic**

Paloma Rueda se situa entre la creació i el públic. Ella se sent al mig, entre l'educació, l'art públic, l'art, el públic...

Segons la mateixa artista, «el meu fort és preguntar-me pel públic. No em puc posar a pintar o a fer fotografies, encara que en este cas faré un vídeo, però el meu fort és més teòric que una altra cosa».

«Jo que sempre estic preguntant-me entre el públic i els artistes, ara tinc l'oportunitat de fer-ho: vull saber com l'artista es planteja el públic», expressa Paloma.

Des de l'art públic molts artistes participen i s'impliquen en la societat, i utilitzen l'art com a ferramenta per a transformar/intervindre en la realitat. Les nostres «puntes de fletxa» en art ja no tenen com a referència la naturalesa sinó la nostra realitat social, i són conscients de la possibilitat de modificar-la, de participar-hi o, simplement, d'experimentar-la. Esta és la primera vegada que trobe algú que fa una metanàlisi sobre l'art. Perquè Paloma no sols es fica en la realitat, la transforma, la recrea i hi aporta factors socials que generen moviment creatiu entre elements de la societat dispersos. Amb l'única intenció altruista que la societat en què viu partcipe, també, en això que ella coneix tan bé: l'art.

## PALOMA, INVISIBLE

### Del arte y los públicos

Es una artista invisible a los ojos del visitante. Provocadora y comprometida, ella desaparece sutilmente tras su discurso. Su trabajo es inmaterial, no hay forma ni color al estilo tradicional. ¿De qué estamos hablando? De un concepto más amplio que se funde con la esencia de lo humano, que se integra en el tiempo en el que vivimos como una necesidad vital más y que tiene en cuenta el espacio donde emerge. En un siglo donde el concepto energía significa reunión/encontro para la interacción y la creación de conocimiento, donde el saber es universal, la experiencia colectiva emerge con fuerza, con protagonismo. Protagonismo que sustrae de la autoría unipersonal del artista que se desvanece como Paloma en su proceso creativo.

Nuestra artista ha ideado para este *Puntas de flecha* unos «encuentros sobre arte». Se ha propuesto guiar las circunstancias que en nuestro sistema social no se producen por casualidad. Esto es, porque no existen espacios naturales o espontáneos donde el público (sí, ese público tan heterogéneo, tan híbrido) no tiene la oportunidad de expresarse y compartir su conocimiento, aquel conocimiento nacido de su experiencia con el hecho artístico. Y porque en nuestro contexto son necesarios esos espacios que unen y fusionan realidades distintas, quizá incluso opuestas; para crear situaciones nuevas, la iniciativa de Paloma Rueda nos parece muy interesante, sugerente y rompedora. De ahí que sea una «punta de flecha».

### El diálogo sobre el arte, el artista y los públicos.

Según Paloma Rueda, los artistas son conscientes de la multiplicidad de públicos, aunque quizá no consecuentes al comprobar la dificultad de penetración de sus discursos. El propio proceso artístico de Paloma les va a dar la oportunidad de comprobar esta per-

## INVISIBLE PALOMA

### On Art and the Publics

She is an artist invisible to the eyes of the visitor. Provocative and committed, she subtly disappears behind her discourse. Her work is immaterial; there is no form or color in the traditional sense. What are we talking about? About a broader concept that merges with the human essence, which integrates in the time in which we are living as just another vital necessity that also takes into account the space where it emerges. In a century when the concept of energy means meeting/encounter for interaction and the creation of knowledge — where knowledge is universal — the collective experience bursts onto the scene, stealing the spotlight from the sole artist who vanishes, like Paloma, in the creative process.

For *Puntas de flecha*, Paloma Rueda has thought up a series of “encounters about art,” determined to guide the circumstances that do not occur by chance in our society. That is because there are no natural or spontaneous spaces where the public (so heterogeneous, so hybrid) has the chance to express itself and share its knowledge; the knowledge it has gained through its experience with art. And since in our context, these spaces that bring together and fuse different — even opposite — realities are necessary to create new situations, we find her initiative to be very interesting, provocative and revolutionary. That is what makes her a punta de flecha (arrowhead).

### The dialogue about art, the artist and the publics.

As Paloma Rueda sees it, artists are aware that there is not one public, but many. Yet they may not act accordingly, knowing how hard it is for their discourses to penetrate them. Paloma’s artistic process in itself will give us the chance to see this particular view artists have, while allowing us to take part in the creative process that she presents in *Puntas de flecha*.

cepción particular de los artistas, al tiempo que participan del proceso creativo que Paloma Rueda presenta en *Puntas de flecha*.

En el ejercicio de unir unidades dispersas, individuos, colectivos que no tienen relación entre ellos para compartir conocimiento, estamos convencidos que generará conocimiento nuevo y enriquecerá la experiencia colectiva del arte.

### Experiencia del arte

Sobre el concepto de experiencia del arte, Paloma Rueda ha dedicado gran parte de sus investigaciones. Esta artista se mueve entre la pedagogía del arte y la creatividad. Estudia desde la rama de la pedagogía pero sin soltarse del proceso artístico. Sus ingerencias en la ciencia de la educación son conceptuales, pero su práctica no deja de formar parte del mundo del arte. De ahí su continuo interés por participar en proyectos y convocatorias sobre arte público que es quizá donde ella se encuentra más cómoda. No entiende, como analista ni como artista, el mundo de las exposiciones/galerías tal y como lo hemos heredado del siglo XX. El sistema de mercado que ahora se desmorona y nos ha llevado a revisar ciertos conceptos que tocan al arte, no aportan nada a los jóvenes artistas. El mercado entra en crisis y el arte, como mercancía, también. Y en el nuevo siglo, donde lo invisible (como el conocimiento, como *Internet*) se hace valor, urge un nuevo sistema orgánico. Las nuevas organizaciones que a finales del siglo XX se dividían, se atomizaban, ahora buscan otras formas de relacionarse para generar energía: se fusionan o, mejor, buscan espacios donde al menos la unión virtual permite intercambiar, compartir para crear. Y ahí es donde Paloma «despunta» en la generación de espacios donde las personas dialogan sobre arte aunque sea la primera vez que participen de ello.

### Entre la creación y el público

Paloma Rueda se sitúa entre la creación y el público. Ella se siente en medio, entre la educación, el arte público, el arte, el público...

Según la propia artista, «lo mío es preguntarme por el público. No me puedo poner a pintar o a hacer fotografías, aunque en este caso voy a hacer un vídeo pero lo mío es más teórico que otra cosa».

«Yo que siempre estoy preguntándome entre el público y los artistas, ahora tengo la oportunidad de hacerlo: quiero conocer cómo el artista se plantea el público», expresa Paloma.

By bringing together scattered units, individuals, groups that have absolutely no relation to one another to share knowledge, we are convinced that she will generate new knowledge and enrich the collective art experience.

### The art experience

Paloma Rueda has devoted much of her investigation to the concept of the art experience, moving between the teaching and creating of art. She studies from the branch of pedagogy, but without renouncing the artistic process. Her incursions into the science of education are conceptual, yet they still belong to the art world: hence her continued interest in participating in projects and contests related to public art, which is perhaps where she feels most comfortable. She does not understand, as an analyst or an artist, the world of exhibitions/galleries the way we have inherited it from the 20th century. The market system, which is now crumbling, and has made us rethink certain concepts that affect art, gives young artists nothing. The market enters a crisis and art, being merchandise, does too. And in this new century, where the invisible (like knowledge, like *Internet*) becomes a value, a new organic system is imperative. The forms of organization which were dividing up, fragmenting, at the end of the 20th century, now seek new ways of relating to generate energy: they fuse together or, better yet, seek spaces where virtual union at least allows the exchange and sharing of ideas in order to create. This is where Paloma stands out: in the generation of spaces for people to talk about art, even though it may be the first time they take part in this discussion.

### Between creation and the public

Paloma Rueda situates herself between creation and the public; she feels in the middle of education, public art, art, the public...

In the artist's own words: "What I do is ask myself about the public. I can't just start painting or taking photographs, though in this case I'm going a video; what I do is more theoretical than anything."

"I'm always asking myself about the public and artists. Now I have the opportunity to do it: I want to find out how the artist sees the public," says Paloma.

Through public art, many artists participate and get involved in society, using art as a tool to transform/mediate reality. Our artistic "arrowheads" no longer take Nature as a reference, but our social reality, and they are

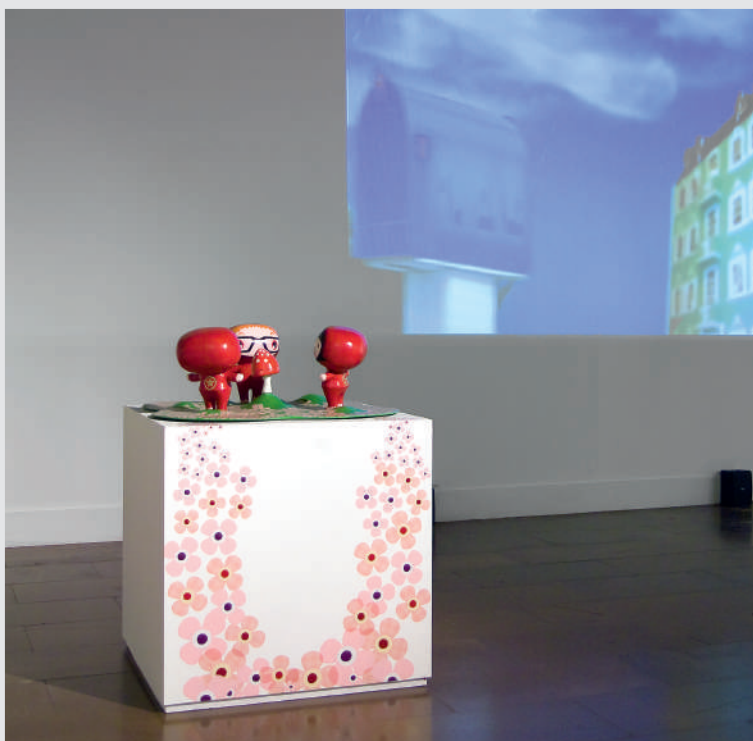
Desde el arte público muchos artistas participan y se implican en la sociedad y utilizan el arte como herramienta para transformar/intervenir en la realidad. Nuestras «puntas de flecha» en arte ya no tienen como referencia la Naturaleza sino nuestra realidad social y son conscientes de la posibilidad de modificarla, de participar de ella o, simplemente, de experimentarla. Esta es la primera vez que me encuentro a alguien que hace un metanálisis sobre el arte. Pues Paloma no sólo se mete en la realidad, la transforma, la recrea y aporta factores sociales que generan movimiento creativo entre elementos de la sociedad dispersos. Con la única intención altruista que la sociedad en la que vive participe, también, de lo que ella conoce tan bien: el arte.

aware of the possibility of modifying it, participating in it or simply experiencing it. This is the first time I have ever found someone who conducts a meta-analysis about art. Because Paloma not only interferes with reality, she transforms it, recreates it and contributes social factors that generate creative movement between different elements of society, with the sole, altruistic purpose of getting the society she lives in to partake, as well, in something she knows so well: art.



# SARA SANZ

Eduard Ramírez



*The Magic Pic nic* (2009)

Resina de polièster i acrílic / Resina de polièster y acrílico / Acrylic and polyester resin  
32 x 90 x 70 cm.





*Hotel Ice* (2009)  
Video. 4'.

Eduard Ramírez

# INCITACIONS A PELL DESCOBERTA

L'obra de Sara Sanz té una tremenda capacitat de transmissió de sensacions. Per això, a les seues peces (muntatge audiovisual, quadre, estàtua o ninot de drap) no els calen intermediaris experts per a fer-nos compartir la mirada, i això és un valor positiu que té guanyat. Però potser aquesta connexió directa que Sara ofereix, l'espontaneïtat innocent amb un deix d'inquietud que trasllada, despertarà la vostra curiositat i buscareu més complements il·lustratius. Si observeu al detall les seues composicions i personatges, en descobrireu tot un jardí, i això també els dóna atractiu.

Ella aplega influències i ensenyaments diversos, que a les seues mans esdevenen complementaris perquè en fa un ús propi, honest i arriscat. De pas aprofita per a recordar-nos que l'art és una experiència que facilita nous coneixements, que fa avançar l'enteniment i obri la sensibilitat a l'intercanvi, disposada a eixamplar el món, preparada per al reconeixement individual en l'empremta de l'altre. Sara fa confluïr l'ofici, la tradició i l'impacte de corrents llunyans en la geografia i propers en les comunicacions actuals. La seua formació en disseny gràfic l'ajuda a sintetitzar, a triar l'element icònic, definitori del símbol, i a descobrir l'aspecte senzill que determina un significat. D'altra banda, ha absorbit la tradició familiar de la costura, amb la qual atorga una creativitat artesanal als personatges sorgits dels quadres, i així anima amb fil i volum, amb teles estampades i formes sorprenents, els seus animalets amb expressió humanitzada. També hi trobem la influència de l'art de carrer i del *pervasive art*, terme amb què Gary Baseman defineix la barreja entre pop, surrealisme, còmic, art macabre, ingenuïtat i manca de prejudicis.

Però una innocència que Sanz sempre acompanya d'ironia. I de profunditat. Tant pel treball del fons dels quadres, plens de motius xicotets repetits, textures i colors en collage... Com per les possibilitats de lectures ramificades, on l'expressió del personatge principal es combina i complementa amb les incitacions secundàries. Aquestes possibilitats múltiples disponibles en la seua

obra han evolucionat per a mostrar-se amb major efectivitat. Probablement perquè per a ella l'art també és un camp d'assaig a partir del qual aconseguir un aprenentatge fet de consecutius acostaments. El creixement personal s'ha traduït en la superació de composicions disperses, que provocaven interferències per acumulació d'objectius, fins a una centralitat neta dels personatges i una ordenació depurada de la seua expressió. Assenta el procés de perdre vergonyes i guanyar seguretat.

L'artista evita les barreres amb el públic. Un símptoma n'és l'ús de formes geomètriques bàsiques, com el cercle i el rectangle, que simplifiquen l'esquema per a qui observa. Facilita un accés agradable als sentiments que expressa mitjançant uns personatges senzills, humils i ben acolorits, que guanyen en humanitat a canvi de despullar-se de màscares i certeses, que baraten el recer de convencions per una sinceritat punyent i, de vegades, un pèl perversa, una mica contradictòria. Boniques espines, al capdavant, els personatges entranyables encara que no del tot còmodes. Perquè anuncien errors d'encaix, uns torbaments, una denúncia que no es conforma amb la queixa, sinó que enceta una recerca, una via de coneixement pràctic sobre els nostres sentiments i la nostra manera d'adaptar-los a l'entorn o de transformar-lo per tal que se'ns faça més propi. Sara deixa una finestra oberta per si l'observador vol participar-hi i continuar la seua via d'interpretació. Practica un lirisme subtil, que acarona i desperta la nostra sensibilitat, i que em recorda versos de Christelle

Enguix, com ara els del poema *Bosc*:

Ja no tems aturar-te sota les ombres  
que el vent agita; ni el fresseig  
de les petjades sobre les fulles caigudes.

Allò que t'espanta és traure la tapadora  
i que en surta, de la cistella, la serp  
del futur.

Amb aquesta aparença juganera, entranyable, colorista, aprofita per a donar més força a la seua proposta artística. Sanz presenta una sensibilitat atrevida, que descobreix els moments crítics del debat íntim, les febleses i les inseguretats. Una fragilitat que no afluixa en les ganes de viure, en la vitalitat ferma i activa que busca noves oportunitats, i que per això mateix és sabedora del perill de la paràlisi. Perill d'aturar-se en una vida buida, desmenjada, que a ella li queda ben lluny. Perquè ella crida a fer-nos responsables de les nostres aspiracions vitals, d'unes possibilitats que quedarien òrfenes sense el nostre compromís amb l'alegria.

## INCITACIONES A PIEL DESCUBIERTA

La obra de Sara Sanz tiene una tremenda capacidad de transmisión de sensaciones. Por ello, sus piezas (montaje audiovisual, cuadro, estatua o muñeco de trapo) no necesitan de intermediarios expertos para hacernos compartir la mirada, y eso es un valor positivo que tiene ganado. Pero quizá esta conexión directa que Sara ofrece, la espontaneidad inocente con un deje de inquietud que traslada, despierte vuestra curiosidad y busquéis más complementos ilustrativos. Si observáis detalladamente sus composiciones y personajes, descubriréis todo un jardín, y eso también les da atractivo.

Ella reúne influencias y enseñanzas diversas, que en sus manos pasan a ser complementarias porque hace un uso propio, honesto y arriesgado de ellas. De paso aprovecha para recordarnos que el arte es una experiencia que facilita nuevos conocimientos, que hace avanzar el entendimiento y abre la sensibilidad al intercambio, dispuesta a ensanchar el mundo, preparada para el reconocimiento individual en la huella del otro. Sara hace confluir el oficio, la tradición, y el impacto de corrientes lejanas en la geografía y próximas en las comunicaciones actuales. Su formación en diseño gráfico le ayuda a sintetizar, a elegir el elemento icónico, definitorio del símbolo, y a descubrir el aspecto sencillo que determina un significado. Por otro lado, ha absorbido la tradición familiar de la costura, con la que otorga una creatividad artesanal a los personajes surgidos de los cuadros, y así anima con hilo y volumen, con telas estampadas y formas sorprendentes, sus animalitos de expresión humanizada. También encontramos la influencia del arte de la calle y del *pervasive art*, término con el que Gary Baseman define la mezcla entre pop, surrealismo, cómic, arte macabro, ingenuidad y falta de prejuicios.

Pero una inocencia que Sanz siempre acompaña de ironía. Y de profundidad. Tanto por el trabajo del fondo de los cuadros, llenos de

## BARE INCITATIONS

The work of Sara Sanz has a tremendous capacity to convey sensations. Thus, her pieces (from audiovisual montage to paintings, statues and rag dolls) do not need any expert intermediaries to make us share her point of view, and that's something she has already got going for her. But this direct connection that Sara offers, that innocent spontaneity with a hint of restlessness that she transmits, may spark your curiosity and make you look for more illustrative complements. If you observe her compositions and characters in detail, you'll find an entire garden, and that also makes them appealing.

Sanz draws on a diverse range of influences and teachings. In her hands they become complementary, because she uses them in her own honest, daring manner. Along the way she takes the opportunity to remind us that art is an experience that facilitates new knowledge, furthers understanding and opens up a sensibility to the exchange of ideas, prepared to broaden the world and to recognize the individual in the mark of the other. Sara brings together craft, tradition and the impact of trends that are distant geographically yet close in contemporary communications. Her training in graphic design helps her to synthesize, to choose the iconic element that defines the symbol, and to ascertain the simple aspect that determines meaning. She has also absorbed the family sewing tradition, which allows her to give handcrafted creativity to the characters that appear in her paintings: using thread and volume, printed fabric and surprising forms, her little animals with human expressions come alive. In her work we can also see the influence of street art and so-called pervasive art, a term coined by Gary Baseman to define a blend of pop, surrealism, macabre art, ingenuity and a lack of prejudices.

In Sanz's case, it is an ingenuity accompanied by irony and depth, due to both the back-

motivos pequeños repetidos, texturas y colores en collage... Como por las posibilidades de lecturas ramificadas, donde la expresión del personaje principal se combina y complementa con las incitaciones secundarias. Estas posibilidades múltiples disponibles en su obra han evolucionado para mostrarse con mayor efectividad. Probablemente porque para ella el arte también es un campo de ensayo a partir del cual conseguir un aprendizaje hecho de consecutivos acercamientos. El crecimiento personal se ha traducido en la superación de composiciones dispersas, que provocaban interferencias por acumulación de objetivos, hasta una centralidad limpia de los personajes y una ordenación depurada de su expresión. Se asienta el proceso de perder vergüenzas y ganar seguridad.

La artista evita las barreras con el público. Un síntoma de ello es el uso de formas geométricas básicas, como el círculo y el rectángulo, que simplifican el esquema para quien observa. Facilita un acceso agradable a los sentimientos que expresa mediante unos personajes sencillos, humildes y bien coloreados, que ganan en humanidad a cambio de despojarse de máscaras y certezas, que cambian el cobijo de convenciones por una sinceridad desgarradora y, a veces, un pelo perversa, un poco contradictoria. Bonitas espinas, al fin y al cabo, los personajes entrañables pero no del todo cómodos. Porque anuncian errores de encaje, unas turbaciones, una denuncia que no se conforma con la queja, sino que inicia una búsqueda, una vía de conocimiento práctico sobre nuestros sentimientos y nuestra manera de adaptarlos al entorno o bien de transformarlo para que se nos haga más propio. Sara deja una ventana abierta por si el observador quiere participar y continuar su vía de interpretación. Practica un lirismo sutil, que acaricia y despierta nuestra sensibilidad, y que me recuerda versos de Christelle Enguix, como los del poema *Bosc* (Bosque):

Ya no temes detenerte bajo las sombras  
que el viento agita; ni el rumor  
de las pisadas sobre les hojas caídas.

Lo que te espanta es levantar la tapa  
y que salga, del cesto, la serpiente  
del futuro.

Con esta apariencia juguetona, entrañable, colorista, aprovecha para dar más fuerza a su propuesta artística. Sanz presenta una sensibilidad atrevida, que descubre los momentos críticos del debate íntimo, las debilidades y las inseguridades. Una fragilidad que no aflo-

ground of her paintings — full of little leit-motifs, textures and colors arranged in collage — as well as the possibilities of different readings, where the main figure's expression is combined with and complemented by secondary incitements. These multiple possibilities present in her work are shown with greater and greater effectiveness. Probably because for her, art is also a practice field where one can learn through consecutive attempts. Personal growth has meant moving beyond scattered compositions, which caused interferences due to the accumulation of objectives, to reach a clean centrality of figures and a purified ordering of their expression. The process of losing hang-ups and gaining self-confidence is thereby established.

The artist avoids barriers with the public. One sign of this is her use of basic geometric shapes, like the circle and the rectangle, which simplify the layout for the observer. This enables a pleasurable access to the feelings that she expresses through simple, modest, well-colored characters. They become more humane in return for discarding masks and certainties, trading the protection of conventions for a heartrending and sometimes a bit perverse, slightly contradictory honesty. They are endearing characters in the end, yet they make us a bit uneasy, because they announce disturbances, a protest that does not settle for merely complaining, but which embarks on a quest for practical knowledge about our feelings and how we adapt them to the environment, or rather transform it in order to make it more *ours*. Sara leaves a window open in case the observer wishes to participate and follow her path of interpretation. She practices a subtle lyricism that caresses and awakens our sensibility, which reminds me of the verses of Christelle Enguix, like the ones from the poem *Bosc* (Forest):

Ya no temes detenerte bajo las sombras  
que el viento agita; ni el rumor  
de las pisadas sobre les hojas caídas.

Lo que te espanta es levantar la tapa  
y que salga, del cesto, la serpiente  
del futuro.

[You are no longer afraid of stopping in the shadows / that the wind stirs; nor of the murmur / of footsteps on fallen leaves.

What frightens you is lifting the lid  
off the basket, and out comes  
the snake of the future.]

ja en las ganas de vivir, en la vitalidad firme y activa que búsqueda nuevas oportunidades, y que por eso mismo es conocedora del peligro de la parálisis. Peligro de detenerse en una vida vacía, descomida, que a ella le queda bien lejos. Porque ella llama a hacernos responsables de nuestras aspiraciones vitales, de unas posibilidades que quedarían huérfanas sin nuestro compromiso con la alegría.

This playful, charming, coloristic appearance makes her artistic proposal more powerful. Sanz shows a bold sensibility that exposes the critical moments of the inner debate, the weaknesses and the insecurities. A fragility that does not relent in its will to live, in its determined, active vitality that seeks new opportunities, which is precisely why it is aware of the danger of paralysis, of getting caught in an empty, apathetic life. But this danger remains remote for her, because she implores us to hold ourselves responsible for our aspirations in life, for a series of possibilities that would be orphaned without our commitment to happiness.



# ANNA TALENS

Isabel Pérez



*Mural de ausencia* (2009)

Acrílic i llapis sobre paper muntat sobre taula / Acrílico y lápiz sobre papel montado sobre tabla / Acrylic and pencil on paper, mounted on board  
460 x 400 cm.





*Escultura en la cuerda floja II* (2009)  
Tela imprimada i corda de cotó / Lienzo imprimado y cuerda de algodón /  
Primed canvas and cotton string  
1 x 70 x 120 cm.

Isabel Pérez

# LA IMPORTÀNCIA DE LES COSES NÍMIES

A través de la finestreta del cotxe el paisatge passava a una velocitat moderada. Plovia. Quan acabara de ploure els colors serien més intensos, els marrons de la terra més terrosos i els verds dels tarongers més brillants. Però ara mateix tot es percebia darrere d'una lleu boira que mesclava els tons. Son pare portava en marxa la ràdio del cotxe. Com tots els diumenges, la tornada a casa significava no tindre més remei que sentir els partits de futbol, els crits i l'entusiasme amb què els comentaristes transmetien tot el que succeïa al camp de joc, el goig del públic, els ui!, els ah! Anna, avorrida, va girar de nou el cap de cabells arrissats vers el paisatge, va desconnectar i es va centrar en dos gotes de pluja de la seua finestra, l'una al costat de l'altra, que, a pesar del moviment del vehicle i de les ratxes de vent, semblaven adherides al vidre. De sobte, tanmateix, començaren a rescolar. Primer l'una. L'altra va quedar dalt. Anna començà a imaginar que es tractava d'una carrera de gotes, encara que no es va atrevir a apostar per cap. De sobte, la que havia quedat despenjada també es va moure i va iniciar el seu recorregut, encara que amb una certa inclinació. ¡Estava perseguint la primera i la seua velocitat s'incrementava per moments! Anna no podia deixar d'observar-la, tot i que de reüll controlava la primera gota, que anava acostant-se a la meta. Cada vegada més. Res no la retenia. I, finalment, va guanyar. Mentrestant, la segona gota, en el seu descens, s'havia fos amb d'altres i havia esdevingut una reguereta al vidre.

Aquell joc era divertit. I va començar a jugar una altra volta. Li resultava particularment sorprenent la transparència de les gotes. Es preguntava com una cosa tan diminuta podia reflectir els rajos de llum amb tanta intensitat. Una llagrimeta d'aigua tenia una força visual tan gran que des d'aquells viatges de tornada a casa, Anna els va interioritzar i els va fer seus.

A poc a poc, el seu univers es va conformar d'elements insignificants que, transformats al seu estudi, adquirien la delicadesa que, a simple vista, mai hauria endevinat que posseïen. Eixes menudes i subtils obres d'art s'assem-

blaven a eixos secrets que anem col·locant en una caixa metàl·lica i que amaguem dels altres perquè formen part d'una cosa molt íntima i personal, com una espècie de diari objectual. Des del cromó que ens faltava per a acabar la col·lecció o la boleta guanyada amb esforç al col·legi, passant per un trosset de tela d'aquell vestit que ja es va tirar, fins a un simple tros de paper que algú va deixar damunt del pupitre amb les paraules «t'estime» gargotejades. Així anà plasmant-se una trajectòria artística que partia essencialment i bàsicament de l'observació de l'entorn propi.

L'art té molt d'autobiogràfic. Al llarg de la història no n'han faltat exemples evidents, sobretot tenint en compte que la creació permet descarregar sobre un paper molts dels sentiments que experimentem, vivències que es patixen o, afortunadament, es fruïxen, esdeveniments històrics que es viuen. En el cas de la nostra protagonista, cada obra reflectix l'optimisme amb què ho viu tot, l'alegria amb què pren cada moment de la seua vida, l'observació minuciosa dels elements insubstancials que l'envolten. Qualsevol cosa que troba a la vista, per nímia i intranscendent que pugja semblar, en les seues mans esdevé exquisidament encantadora. El cosidor abandonat en la butaca, ple de cabdells de llana i botons, li suggerix la idea d'un salze que té com a branques els fils, siga de cotó o fins i tot de plata o de coure; un passeig pel camp un matí de tardor fa que les fulles d'eucaliptus tracen el dibuix d'unes ales; aquells trajectes en cotxe sota la pluja han donat lloc a instal·lacions tan belles com

*Lluvia de plomo*, de 2002.

L'àvia va morir. Aquella enorme casa plena de records on la família havia celebrat les menjades nadalenques, on cada habitació contenia uns sons i unes olors específics, en aquella preciosa casa en què Anna havia jugat, rist, cridat, que havia recorregut de dalt a baix, ja només quedava l'eco i molta pena per la pèrdua.

Des de feia temps una de les habitacions havia sigut ocupada com a estudi i lloc de creació. Un dia, en entrar, es va fixar especialment en el paviment. El típic paviment valencià de taulell hidràulic, on cada taulell, pel seu dibuix i colors, hi té un lloc concret i està col·locat en relació amb els altres, el terra de tota una vida. Amb un sentiment de ràbia al principi, que gradualment esdevingué enyorança, començà a dibuixar el seu terra, taula a taula, sobre un paper vegetal que havia trobat amagat en la immensa cuina. Encolà una a una les 406 peces fins a aconseguir el *Mural de ausència*. Cada dibuix representa un trosset d'aquells grats instants passats amb els seus, la seua infància, la família, els amics. I aleshores, Anna va somriure.

## LA IMPORTANCIA DE LO NIMIO

A través de la ventanilla del coche el paisaje discurría con una moderada velocidad. Llovía. Cuando dejara de hacerlo los colores serían más intensos, los marrones de la tierra más terrosos y los verdes de los naranjos más brillantes. Pero ahora mismo todo se percibía tras una leve bruma que mezclaba los tonos. Su padre llevaba encendida la radio del coche. Como todos los domingos, la vuelta a casa significaba no tener más remedio que oír los partidos de fútbol, los gritos que daban y el entusiasmo con que los comentaristas transmitían cuanto sucedía en el campo de juego, el júbilo del público, los uyl, los ah! Anna, aburrida, giró de nuevo su rizada cabeza hacia el paisaje, desconectó y se centró en dos gotas de lluvia de su ventana, una al lado de la otra que, a pesar del movimiento del vehículo y las rachas de viento, parecían adheridas al cristal. De pronto, sin embargo, empezaron a resbalar. Primero una. La otra quedó arriba. Anna empezó a imaginar que se trataba de una carrera entre gotas, aunque no se atrevió a apostar por ninguna de ellas. De repente, la que había quedado descolgada también se movió e inició su recorrido aunque con una cierta inclinación. ¡Estaba persiguiendo a la primera y su velocidad se incrementaba por momentos! Anna no podía dejar de observarla aunque por el rabillo del ojo controlaba a la primera gota que iba acercándose a la meta. Cada vez más. Nada la retenía. Y, por fin, ganó. Mientras que la segunda gota, en su descenso, había acabado por fundirse con otras para terminar siendo un pequeño reguero en el vidrio.

Aquel juego era divertido. Y empezó a jugar de nuevo. Le resultaba particularmente sorprendente la transparencia de las gotas. Se preguntaba cómo algo tan diminuto podía reflejar los rayos de luz con esa intensidad. Una pequeña lágrima de agua tenía tal fuerza visual que desde aquellos viajes de vuelta a casa, Anna los interiorizó e hizo suyos.

## THE IMPORTANCE OF THE INSIGNIFICANT

Through the car window, the landscape passed by at a moderate speed. It was raining. When it stopped, the colors got more intense: the browns of the land became earthier and the greens of the orange trees got brighter. But right now, everything could be seen through a light mist that blurred the hues together. Her father had the car radio on. Just like every Sunday, the ride home meant having no choice but to listen to soccer games, the shouts and the excitement with which the announcers commented on everything that happened on the playing field, the delight of the crowd, the oohs and the aahs. Bored, Anna turned her curly head back at the landscape, tuned out and concentrated on two drops of rain on her car window, next to each other. Despite the movement of the vehicle and the gusts of wind, they seemed to be stuck on the glass. Suddenly, however, they started sliding down. First one; the other stayed at the top. Anna started to imagine that it was a race between drops, but she didn't dare bet on either of them. All of a sudden, the one that was stuck at the top moved, too, and began to slide across the glass, though with a bit of a slant. It was chasing the first drop and was gaining speed by the minute! Anna couldn't take her eyes off it, even though out of the corner of her eye, she kept tabs on the first drop, which was getting closer and closer to the finish line. Nothing could stop it, and finally, it won. Meanwhile, the second drop had ended up merging with others on its way down, forming a small stream on the glass.

It was a fun game, and she started playing again. She was particularly surprised by the transparency of the drops. She wondered how something so tiny could reflect the rays of light so intensely. A little tear of water had such visual power that, ever since those car rides home, Anna internalized them and made them her own.

Poco a poco, su universo fue conformándose de pequeños elementos que transformados en su estudio adquirirían la delicadeza que, a simple vista, nunca hubiese adivinado que poseían. Esas pequeñas y sutiles obras de arte se asemejaban a esos secretos que vamos colocando en una caja metálica y que escondemos a la vista de los demás porque forman parte de algo muy íntimo y personal, como una especie de diario objetual. Desde el cromo que nos faltaba para terminar la colección o la canica ganada con esfuerzo en el colegio, pasando por un pequeño trozo de tela de aquel traje que ya se tiró, hasta un simple pedazo de papel que alguien dejó encima del pupitre con las palabras «te quiero» garabateadas. Así fue plasmándose una trayectoria artística que partía esencial y básicamente de la observación de su entorno.

El arte tiene mucho de autobiográfico. A lo largo de la historia no han faltado ejemplos evidentes, sobre todo teniendo en cuenta que la creación permite descargar sobre un papel muchos de los sentimientos que nos embargan, vivencias que se sufren o, afortunadamente, se disfrutan, acontecimientos históricos que se viven. En el caso de nuestra protagonista cada obra refleja el optimismo con el que lo vive todo, la alegría con que toma cada momento de su vida, la observación minuciosa de los pequeños elementos que la rodean. Cualquier cosa que encuentra a la vista, por nimio e intrascendente que pueda parecer, en las manos de Anna se convierten en algo exquisitamente encantador. El costurero tirado en el sillón lleno de ovillos de lanas y botones le sugieren la idea de un sauce cuyas ramas son aquellos hilos, bien de algodón o incluso de plata o de cobre; un paseo por el campo una mañana de otoño origina que las hojas de eucalipto tracen el dibujo de unas alas; aquellos trayectos en coche bajo la lluvia han dado lugar a instalaciones tan hermosas como *Lluvia de plomo*, en 2002.

La abuelita murió. Aquella enorme casa repleta de recuerdos donde la familia había celebrado sus comidas navideñas, donde cada habitación albergaba unos sonidos y olores específicos, en aquella preciosa casa en la que Anna había jugado, reído, gritado, recorrido arriba y abajo, ya sólo quedaba el eco y mucha pena por la pérdida.

Desde hacía tiempo una de las habitaciones había sido ocupada como estudio y lugar de creación. Un día, al entrar, se fijó especialmente en el suelo. El típico suelo valenciano, de baldosa hidráulica, donde cada azulejo

Little by little, she assembled a universe of small elements. Transformed in her studio, they acquired a delicate quality that she never would have guessed that they had when she first saw them. These subtle little works of art were much like the secrets we store away in a metal box, safely hidden from the eyes of others, because they are part of something very private and personal, like a kind of objectual diary. From the trading card we need to complete our collection or the marble hard-won at school to a tiny scrap of cloth from some dress that we've already discarded or a mere piece of paper that someone left on our desk with the words "I love you" scribbled on them: thus an artistic career was forged, essentially and fundamentally based on the observation of her environment.

Art has a strong autobiographical component. Throughout history, there has been no lack of clear examples, especially considering that art allows us to unload on paper many of the feelings that overwhelm us, experiences we suffer or fortunately, enjoy; historic events that we live through. In the case of Anna Talens, each piece reflects her optimistic approach to life, the cheerful attitude with which she experiences each and every moment, the meticulous observation of the tiny elements around her. Anything her eyes fall upon, no matter how trivial and unimportant it may seem, becomes something exquisitely charming in Anna's hands. The sewing kit tossed on the armchair, full of balls of wool and buttons, make her think of a willow tree whose branches are threads of cotton or even of silver or copper; a walk through the countryside on an autumn morning makes the eucalyptus trees look like a pair of wings; those car trips under the rain have inspired installations as beautiful as *Lluvia de plomo* (Lead Rain), from 2002.

Grandma died. That huge house full of memories where the family used to celebrate its Christmas dinners, where each room contained specific sounds and colors; in that lovely home where Anna once played, laughed, ran around... only the echo was left, and a great deal of sadness over its loss.

For some time, one of the rooms had been used as a studio and place for creating. When she entered it one day, the floor drew her attention: typical Valencian flooring made of hydraulic tiles, where each tile,

por su dibujo y colores tiene su lugar concreto y está colocado en relación a los demás, el suelo de toda una vida. Con un sentimiento de rabia al principio, que fue paulatinamente convirtiéndose en añoranza, empezó a dibujar su suelo, tabla a tabla, sobre un papel vegetal que había encontrado escondido en la inmensa cocina. Fue encolando una a una las 406 piezas hasta conseguir el *Mural de ausencia*. Cada dibujo representa un trocito de aquellos gratos instantes pasados con los suyos, su infancia, la familia, amigos. Y entonces, Anna sonrió.

due to its pattern and colors, has a specific place and is laid in relation to the others; the floor of an entire lifetime. First with a feeling of rage, which gradually turned into longing, she started drawing its floor, tile by tile, on a sheet of vegetable paper she had found in the huge kitchen. One by one, she put each of the 406 pieces together until she had made the *Mural de ausencia* (Mural of Absence). Each drawing represented a fragment of those happy moments from her past spent with her loved ones, her childhood, her family, her friends. And then, Anna smiled.



# ÁLVARO TAMARIT

Maite Ibáñez



*Banco del pensamiento* (2007)

Llibres, fusta i rodes / Libros, madera y ruedas / Books, wood and wheels  
122 x 107 x 119 cm.



*Tree House* (2008)

Fusta / Madera / Wood

Dimensions variables / Dimensiones Variables / Variable dimensions

*Recycle the world* (2009)

DVD Pal. 9'.

Fotografies / Fotografías / Photographs: Álvaro Tamarit, Felipe Escolano  
Guió, imatge i realització / Guión, imagen y realización / Screenplay, image and  
performance: Fernando Sala

Producció / Producción / Production: Laberenjenacosmica



Maite Ibáñez

# CONSTRUIR UN MÓN SOSTENIBLE

Des de fa dècades, alguns científics afirmen que som la primera espècie que s'ha convertit en una força geofísica, perquè alterem el clima de la terra (paper que prèviament estava reservat a la tectònica o als cicles glacials). Per tant, és cada vegada més urgent integrar en el nostre comportament una nova ètica ambiental, en què les activitats humanes es despleguen dins d'un marc d'adequació constructiva.<sup>1</sup> Qualsevol interpretació artística que permeta activar este tipus de postulats accentuarà l'anàlisi crítica de situacions quotidianes i reals. És llavors quan l'actitud d'un autor deriva cap a un raonament articulat entorn del binomi art-vida.

El compromís d'Álvaro Tamarit amb el respecte per l'ecologia reclama la recuperació del diàleg entre cultura i naturalesa. Partint d'uns primers treballs fonamentats en el collage com a estructura de narració, l'artista anirà eliminant del seu discurs l'abundància descriptiva, pròxima al naïf, per a dotar-lo d'un component conceptual amb més pes. La poètica dels materials s'establirà així, dins d'este procés de maduresa, com a identitat i essència en la seua obra. Exercint quasi d'arqueòleg de la memòria, l'autor investiga, tria i recupera els residus de la societat industrialitzada que el mar ha tornat a la platja, o integra fragments restants de peces que algú va considerar inservibles.<sup>2</sup> Esta seqüència narrativa partix de l'observació de les qualitats específiques de l'objecte i de la manipulació dels seus elements, traçats a través de l'atenció als processos constructius (encaix, apilament, encofrat, etc.).<sup>3</sup>

1

Wilson, Edward Osborne. *Consilience: La unidad del conocimiento*. Galaxia Gutenberg, Circulo de Lectores, Madrid, 1999, p. 405.

2

Alguns dels materials han sigut trobats als contenidors de la Facultat de Belles Arts i provenen de treballs o fragments de peces rebutjades. Entrevista amb Álvaro Tamarit. Març de 2009.

3

Diversos autors. *Essays on assemblage*. Museu d'Art Modern, Nova York, 1992.

En este sentit, les seues obres funcionen com a *ready-mades* antitecnològics que reivindiquen la presència dels materials, enfront de la passivitat que la mateixa quotidianitat els atorga. Les seues màquines per a *naturar* o fabricar oxigen<sup>4</sup> ens inviten a reciclar elements jugant amb una nova dimensió compositiva. I això ocorre davant de la mirada d'una societat que els rebutja, com afirma Bauman, fins i tot abans d'haver produït satisfacció.<sup>5</sup> Amb la fusta com a protagonista, i atret per les possibilitats físiques, químiques i biològiques (temperatura, pes, textura, color) dels *residus* trobats, Tamarit aconsegueix transmutar la matèria, aproximant-se al que Germano Celant va denominar artista-alquimista.<sup>6</sup>

Així mateix, l'interés per la comunicació del missatge plàstic ha permès a l'autor establir una sèrie d'estratègies compositives basades en la *socialització* de l'espai expositiu. Podem argumentar esta idea a través de la instal·lació *Green room*, on el públic, com a usuari, es convertirà en protagonista actiu de l'obra. Composta per quatre peces que articulen l'eix dels seus últims treballs, el projecte té com a objectiu la construcció d'una sala per a tocar i sentir les peces, i interactuar (pensar, llegir, jugar, asseure's a descansar...). No oblidem que la recuperació de l'espai natural demana aplicar fórmules d'equilibri a partir de les relacions humanes: la contaminació també rau en l'aïllament de les persones. Com prova d'això, la creació de llocs en moltes de les seues composicions originará un espai habitable que, a través de l'escala humana de les peces, permet dinamitzar el que succeïx en l'interior de la sala.<sup>7</sup> D'esta manera, *Library crossing* actua com a ferramenta per a afavorir l'intercanvi de llibres i experiències amb altres visitants. Per la seua banda, *Banco del pensamiento* invita a gaudir del plaer de la lectura en l'exposició mateix, i, com a escenari evocador del bosc, *Tree House* proposa una nova consciència de la casa, on la naturalesa aconsegueix integrar-se en els edificis i les ciutats. El vídeo documental *Recycle the world* completa la instal·lació argumentant, a través d'imatges, els testimonis d'altres accions de l'artista.

Sabem que este lloc no ocorrerà de nou. Álvaro Tamarit constrüix, paradoxalment, el que podríem denominar una *permanència alterable* dels objectes. On la pràctica dels processos oberts obri noves possibilitats perquè l'obra continue reinventant-se, dins d'una constant mutabilitat i cap a una vida quasi infinita.

4

*La màquina del poder, de la presa* (2002), *Màquina de naturar* (2003), *Fàbrica d'oxigen* (2003), *Petita fàbrica amb arrels* (2006), etc.

5

«És cert que en la vida "de l'ara" dels habitants de l'era consumista el motiu de la precipitació rau en l'afany per *adquirir i acumular*. Però la raó més imperiosa, la que convertix eixe afany en una urgència, és la necessitat d'*eliminar i reemplaçar*.» Bauman, Zygmunt. *Vida de consumo*. Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2007, p. 57.

6

Celant, Germano. *Art Povera*. Praeger, Nova York, 1969.

7

«Segons Vittorio Boarini, l'experiència de l'art pobre és només un aspecte en la recerca d'"allò primari", principi director d'investigacions de diverses ciències socials, en particular de l'antropologia cultural [...]», Guasch, Anna M<sup>a</sup>. «El activismo, el arte povera y la escultura social en Europa», *El arte del último del siglo XX. Del postminimalismo a lo multicultural*. Alianza, Madrid, 2000.

## CONSTRUIR UN MUNDO SOSTENIBLE

Desde hace décadas, algunos científicos afirman que somos la primera especie que se ha convertido en una fuerza geofísica al alterar el clima de la tierra (papel que previamente estaba reservado a la tectónica o a los ciclos glaciales). Es, por tanto, cada vez más urgente integrar una nueva ética ambiental en nuestro comportamiento, donde las actividades humanas se desarrollen dentro de un marco de adecuación constructiva.<sup>1</sup> Cualquier interpretación artística que permita activar este tipo de postulados acentuará el análisis crítico de situaciones cotidianas y reales. Es entonces cuando la actitud de un autor deriva hacia un razonamiento articulado en torno al binomio arte-vida.

El compromiso de Álvaro Tamarit hacia el respeto por la ecología, reclama la recuperación del diálogo entre cultura y naturaleza. Partiendo de unos primeros trabajos apoyados en el collage como estructura de narración, el artista irá eliminando de su discurso la abundancia descriptiva, próxima al naïf, para dotarlo de un mayor componente conceptual. La poética de los materiales se establece así, dentro de este proceso de madurez, como identidad y esencia en su obra. Ejerciendo casi de arqueólogo de la memoria, el autor investiga, elige y recupera los residuos de la sociedad industrializada que el mar ha devuelto a la playa, o integra fragmentos restantes de piezas que alguien consideró inservibles.<sup>2</sup> Esta secuencia narrativa parte de la observación de las cualidades específicas del objeto y de la manipulación de sus elementos, trazados a través del cuidado por los procesos constructivos (ensamblaje, apilamiento, encofrado, etc.).<sup>3</sup>

En este sentido, sus obras funcionan como *ready-mades* anti-tecnológicos que reivindican la presencia de los materiales, ante la pasividad que la propia cotidianeidad les otorga. Sus máquinas para *naturar* o fabricar oxígeno<sup>4</sup> nos invitan a reciclar elementos jugando

## CONSTRUCTING A SUSTAINABLE WORLD

For decades, some scientists have been saying that we are the first species to become a geophysical force, by altering the Earth's climate (a role hitherto reserved to tectonics or glacial cycles). It is, then, more and more crucial to adopt a new environmental ethic, by which human activities are carried out in a context of constructive adaptation.<sup>1</sup> Any artistic interpretation that sets such postulates in motion will emphasize the critical analysis of real, everyday situations. That is when the creator's attitude steers toward a way of thinking articulated around the dual notions of art/life.

Álvaro Tamarit's commitment to the environment calls for recovering the dialogue between culture and nature. Starting with a series of early works using collage as narrative structure, the artist gradually eliminates the descriptive — close to naïve — abundance from his discourse to give it a greater conceptual component. Within this maturation process, the poetics of the materials is thus established as identity and essence in his work. Acting almost as an archaeologist of memory, the artist investigates, selects and salvages the waste from industrialized society that the sea has washed back up on the shore, or integrates the remaining fragments of pieces that someone deemed useless.<sup>2</sup> This narrative sequence starts out by observing the specific qualities of an object and manipulating its elements, relying on constructive processes (assemblage, piling, formwork, etc.).<sup>3</sup>

In that sense, his works act as anti-technology *ready-mades* that defend the presence of materials as opposed to the passive quality that everyday life gives them. His *naturing* or oxygen-making<sup>4</sup> machines invite us to recycle elements, playing with a new compositional dimension. And all this occurs before the eyes of a society that throws them away, as Bauman says, before they have even provid-

con una nueva dimensión compositiva. Y esto ocurre ante la mirada de una sociedad que los deshecha, como afirma Bauman, incluso antes de haber producido alguna satisfacción.<sup>5</sup> Con la madera como protagonista, y atraído por las posibilidades físicas, químicas y biológicas (temperatura, peso, textura, color) de los *residuos* encontrados, Tamarit consigue transmutar la materia, aproximándose a lo que Germano Celant denominó artista-alquimista.<sup>6</sup>

Asimismo, el interés por la comunicación del mensaje plástico ha permitido al autor asentar una serie de estrategias compositivas apoyadas en la *socialización* del espacio expositivo. Podemos argumentar esta idea a través de la instalación *Green room* donde el público, como usuario, se convertirá en protagonista activo de la obra. Compuesta por cuatro piezas que articulan el eje de sus últimos trabajos, el proyecto tiene como objetivo la construcción de una sala para tocar y sentir las piezas, e interactuar (pensar, leer, jugar, sentarse a descansar...). No olvidemos que la recuperación del espacio natural demanda aplicar fórmulas de equilibrio a partir de las relaciones humanas: La contaminación también radica en el aislamiento de las personas. Como prueba de ello, la creación de lugares en muchas de sus composiciones originará un espacio habitable que, a través de la propia escala humana de las piezas, permite dinamizar lo que acontece en el interior de la sala.<sup>7</sup> De esta forma, *Library crossing* actúa como herramienta para favorecer el intercambio de libros y experiencias con otros visitantes. Por su parte, *Banco del pensamiento* invita a disfrutar del placer de la lectura en la propia exposición y, como escenario evocador del bosque, *Tree House* propone una nueva conciencia de la casa, donde la naturaleza logre integrarse en los edificios y las ciudades. El video documental *Recycle the world* completa la instalación argumentando, a través de imágenes, los testimonios de otras acciones del artista.

Sabemos que este lugar no ocurrirá de nuevo. Álvaro Tamarit construye, paradójicamente, lo que podríamos denominar como una *permanencia alterable* de los objetos. Donde la práctica de los procesos abiertos abre nuevas posibilidades para que la obra siga reinventándose, dentro de una constante mutabilidad, y hacia una vida casi infinita.

—1. Wilson, Edward Osborne. *Consilience: La unidad del conocimiento*. Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, Madrid, 1999, p. 405.

—2. Algunos de los materiales han sido en-

ed any kind of satisfaction.<sup>5</sup> With wood as the principal material, and drawn to the physical, chemical and biological possibilities (temperature, weight, texture, color) of the found *waste*, Tamarit manages to transmute matter, coming close to what Germano Celant called the artist/alchemist.<sup>6</sup>

Likewise, Tamarit's interest in conveying a message through plastic art has allowed him to establish a series of compositional strategies based on the *socialization* of the exhibition space. An example of this would be the installation *Green room*, where the public, as user, becomes the active subject. Consisting of four pieces that constitute the core of his most recent work, the project aims to construct a room for touching and feeling the pieces as well as for interacting (thinking, reading, playing, sitting down to rest, etc). We mustn't forget that in order to recover the natural space, formulas of equilibrium based on personal relationships must be applied: one of the causes of pollution is also human isolation. As evidence of this, the creation of places in many of his compositions gives rise to a habitable space which, thanks to the human scale of the pieces, energizes what goes on inside the room.<sup>7</sup> Thus, *Library crossing* acts as a tool to promote the exchange of books and experiences with other visitors. *Banco del pensamiento* invites us to enjoy the pleasure of reading right inside the exhibition, and as a setting that evokes the forest, *Tree House* proposes a new awareness of home where nature works its way into buildings and cities. Finally, in the documentary video *Recycle the world*, images bear witness to other actions carried out by the artist.

We know that this place will never occur again. Álvaro Tamarit constructs, paradoxically, what we might call an *alterable permanence* of objects, where the practice of open processes opens up new possibilities for the piece to keep on reinventing itself, in a nearly-infinite exercise of constant mutability.

—1. Wilson, Edward Osborne. *Consilience: La unidad del conocimiento* (Consilience: The Unity of Knowledge). Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, Madrid, 1999, p. 405.

—2. Some of the materials have been found in the dumpsters of the School of Fine Arts and come from projects or fragments of discarded pieces. Interview with Álvaro Tamarit. March 2009.

—3. AA.VV. *Essays on assemblage*. Museum of Modern Art, New York, 1992.

contrados en los contenedores de la Facultad de Bellas Artes y provienen de trabajos o fragmentos de piezas desechadas. Entrevista con Álvaro Tamarit. Marzo de 2009.

—3. AA.VV. *Essays on assemblage*. Museo de Arte Moderno, Nueva York, 1992.

—4. *La máquina del poder, de la prisa* (2002), *Máquina de naturar* (2003), *Fábrica de oxígeno* (2003), *Pequeña fábrica con raíces* (2006), etc.

—5. «Es cierto que en la vida “ahorista” de los habitantes de la era consumista el motivo del apuro radica en el apremio por *adquirir* y *acumular*. Pero la razón más imperiosa, la que convierte ese apremio en una urgencia, es la necesidad de *eliminar* y *reemplazar*.» Bauman, Zygmunt. *Vida de consumo*. Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2007, p. 57.

—6. Celant, Germano. *Art Povera*. Praeger, Nueva York, 1969.

—7. «Según Vittorio Boarini, la experiencia del arte pobre es sólo un aspecto en la búsqueda de ‘lo primario’, principio directriz de investigaciones de diversas ciencias sociales, en particular de la antropología cultural [...]», Guasch, Anna M<sup>a</sup>. «El activismo, el arte povera y la escultura social en Europa», *El arte del último del siglo XX. Del postminimalismo a lo multicultural*. Alianza, Madrid, 2000.

—4. *La máquina del poder, de la prisa* (2002), *Máquina de naturar* (2003), *Fábrica de oxígeno* (2003), *Pequeña fábrica con raíces* (2006), etc.

—5. “Yet it is true that in the ‘nowist’ life of the denizens of the consumerist era, the motive to hurry is partly the urge to *acquire* and *collect*. But the most pressing need that makes haste truly imperative is nevertheless the necessity to *discard* and *replace*.” Bauman, Zygmunt. *Vida de consumo* (Consuming Life). Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2007, p. 57.

—6. Celant, Germano. *Art Povera*. Praeger, New York, 1969.

—7. “According to Vittorio Boarini, the experience of Art Povera is just one aspect of the search for ‘the primitive’, the principle that guides the research of various branches of social sciences, particularly cultural anthropology [...]”, Guasch, Anna M<sup>a</sup>. «El activismo, el arte povera y la escultura social en Europa», *El arte del último del siglo XX. Del postminimalismo a lo multicultural*. Alianza, Madrid, 2000.



# VICENTE TIRADO

Rosalía Torrent



N 38° 21.926' WO 00° 24.562'

*Seascapes in inverse* (2009)

4 fotografies light-jet print sobre paper fotogràfic / 4 fotografías Light-jet print sobre  
papel fotogràfic / 4 photographs; LightJet prints on photo paper  
80 x 115 cm. c/u.



N 38° 21.662' WO 00° 24.559'



N 39° 05.823' WO 00° 13.473'



N 38° 31.968' WO 00° 06.498'

Rosalía Torrent

# JOCS DESOLATS

En les fotografies de Vicente Tirado regix el principi de la desolació. Els dies triats per a fixar les imatges tenen el gris monòton d'eixes jornades més indiferents que tristes, i els edificis retratats esdevenen perfils fantasmals. Aparentment deserts, no aguaita a les finestres ni un sol dels seus habitants. Tampoc cap passejant camina davant d'ells, ni, a al mar, la silueta d'un banyista afig vida a unes fotografies nascudes per a pertorbar.

Invertint una mirada més convencional, que faria que des dels nostres apartaments costaners contemplàrem la immensitat del mar, Tirado ens situa en la perspectiva inversa, en la de l'individu que des del mar observa la costa. Però no ho fa des de l'alçària d'un vaixell, sinó des del nivell dels ulls d'una persona que es banya. Això és important. Des d'un vaixell, per molt xicotet que siga, es domina l'escenari que t'envolta, d'alguna manera s'exercix un control sobre el mar, però també sobre els referents costaners. Però, immers en l'aigua, es perd la sensació de seguretat. En cas de conflicte, el mar seria el segur vencedor. Quan la mirada, com en este cas, troba els blocs de ciment que han alimentat fatalment la nostra modernitat, l'individu deu sentir-se com un embogit quixot que no té res a fer enfront dels gegants-molins-tristos-rascacels.

És cert que el banyista (Vicente Tirado, en realitat) podria haver dirigit la mirada a la línia de l'horitzó marí, al mar des de dins del mar, per a trobar l'horitzontalitat que li neguen eixes altres línies, esta vegada verticals, que dibuixen les construccions de la costa. No ho ha fet, perquè el que li interessava descobrir no era l'impacte emocional d'allò sublim, eixa sensació alhora plaent i dolorosa que sent el ser humà quan s'apropia el sentiment d'immensitat davant d'allò objectivament bell i grandios. I no és que el principi de la sublimitat siga completament alié a la seua obra (allò retratat és una cosa objectivament gran, el ser humà se sent minúscul contemplant-ho), però en el camí es va perdre el tercer component d'esta categoria estètica: la bellesa. A Vicente Tirado sembla interessar-li trobar el sentiment de l'anodina immensitat (o

almenys eixa és la impressió que a mi em produïxen les seues fotografies). El seu treball es fonamenta en eixa paradoxa.

En qualsevol cas, la intencionalitat d'esta sèrie de fotografies, *Seascapes in inverse*, o paisatges marins invertits, transcendix les sensacions que acabem d'advertir. Perquè ens trobem, en realitat, davant d'una obra inconclusa, que només finalitzarà quan, d'ací a uns anys, el banyista torne a retratar idèntiques perspectives costaneres des del mateix punt geogràfic d'ara. Fixades la latitud i la longitud des d'on es va prendre la imatge, tornarà a repetir la fotografia exactament des de la mateixa posició. Diu Vicente que la idea d'especificar les coordenades marines servix —a més de per a indicar al fotògraf el lloc al qual haurà de tornar d'ací a uns anys— per a afegir-hi «una dada abstracta indiferent a la identitat i al caràcter del territori que al·ludix al caràcter impersonal de les construccions turístiques de la costa». La qüestió de la identitat, o millor, de la pèrdua d'identitat, batega en esta sèrie fotogràfica. Gran part de l'arquitectura del passat segle XX va prescindir, desafortunadament, de la relació de l'espai natural amb l'edifici construït. Així, els blocs de cases es van alçar sense connexió amb l'entorn, mancats d'identitat, intercanviables. El banyista que des del mar observe la costa no sabrà en quin lloc és. Anònims, els edificis no li donaran pistes sobre el lloc on es troba, afegint pertorbació a la forma desolada.

Este anonimata romandrà segurament inalterable amb el pas del temps ¿Què passarà d'ací a deu anys, quan de nou una càmera fotografie estos espais? Molt probablement el gris i el paisatge indiferenciat continuaran intactes. Recentment hem vist una experiència fotogràfica que consistia a retratar, any rere any, el canvi del rostre en els sers humans: la inevitable metamorfosi que ens procura el temps. ¿Succeirà de la mateixa manera en la nostra mirada de la costa? Probablement sí, el temps afegirà gris al gris; i als blocs d'edificis, si la crisi no ho frena, s'afegiran d'altres blocs. A més, aquell que un dia va retratar la costa, segurament tampoc serà la mateixa persona i la seua evolució afegirà a les imatges la seua pròpia experiència, potser en blanc i negre...

A pesar de la maduresa que denoten tant la idea com la resolució tècnica de les fotografies, esta sèrie és, en realitat, la primera que l'autor considera un verdader projecte, perquè els treballs anteriors els té com a part de la seua formació. Una formació, que potser no de manera innocent, va començar amb una llicenciatura en filologia clàssica, eixe àmbit d'estudi que ens parla —com ocorre ací— d'una metamorfosi.

Rosalía Torrent

## JUEGOS DESOLADOS

En las fotografías de Vicente Tirado rige el principio de la desolación. Los días elegidos para fijar las imágenes tienen el gris monótono de esas jornadas más indiferentes que tristes, y los edificios retratados nos devuelven perfiles fantasmales. Aparentemente desiertos, no asoma a sus ventanas ni uno solo de sus habitantes. Tampoco paseante alguno camina frente a ellos, ni, en el mar, la silueta de un bañista añade vida a unas fotografías nacidas para perturbar.

Invirtiendo una mirada más convencional, que haría que desde nuestros apartamentos costeros contempláramos la inmensidad del mar, Tirado nos sitúa en la perspectiva inversa, en la del individuo que desde el mar observa la costa. Pero no lo hace desde la altura de un barco, sino a nivel de los ojos de una persona que se está bañando. Esto es importante. Desde un barco, por muy pequeño que sea, se domina el escenario que te rodea, de algún modo se ejerce un control sobre el mar, pero también sobre los referentes costeros. Sin embargo, inmerso en el agua, se pierde la sensación de seguridad. En caso de conflicto, el mar sería el seguro vencedor. Cuando la mirada, como en este caso, encuentra los bloques de cemento que han alimentado fatalmente a nuestra modernidad, el individuo debe sentirse como un enloquecido quijote que nada tiene que hacer frente a los gigantes-molinos-tristes-rascacielos.

Es cierto que el bañista (Vicente Tirado, en realidad) podría haber dirigido su mirada a la línea del horizonte marino, al mar desde dentro del mar, para hallar la horizontalidad que le niegan esas otras líneas, esta vez verticales, que dibujan las construcciones de la costa. No lo ha hecho, porque lo que le interesaba descubrir no era el impacto emocional de lo sublime, esa sensación a la vez placentera y dolorosa que siente el ser humano al apropiarse del sentimiento de inmensidad ante lo objetivamente bello y grandioso. Y no es que

Rosalía Torrent

## DESOLATE GAMES

In Vicente Tirado's photos, the principle of desolation rules. The dates chosen to take the pictures have the monotonous gray of those days that are more indifferent than sad, and the buildings captured return to us as ghostly silhouettes. Apparently deserted, not a single one of their inhabitants comes up to the window, nor does any passer-by walk in front of them; nor, in the sea, does the silhouette of a swimmer add life to a series of photographs intended to disturb.

Instead of taking the more conventional point of view, having us contemplate the sea's immensity from our apartments, Tirado gives us the opposite perspective, that of an individual observing the coast from the sea. Not from high up on a boat, but at the eye level of a person who is swimming. This is important. From a boat, no matter how small it may be, you dominate your surroundings; somehow you have control over the sea, but also over the coastal references. Immersed in the water, however, the feeling of safety is lost. In the event of conflict, the sea is sure to win. When the gaze falls, as it does here, upon the cement blocks that have tragically fed our modernity, the individual must feel like a mad Quixote that can do nothing to stop the windmill giants/sad skyscrapers.

It is true that the swimmer (Vicente Tirado, in fact) could have directed his gaze at the horizon line of the sea, at the sea from in the sea, to fall upon the horizontality denied to him by the other lines — vertical this time — of the buildings on the coast. But he has chosen not to, because he wasn't interested in discovering the emotional impact of the sublime; that pleasurable and at the same time painful sensation that the human being feels when he or she is before something objectively beautiful and grandiose, and appropriates that sensation of immensity. The notion of the sublime is not

el principio de lo sublime esté completamente ajeno a su obra (lo retratado es algo objetivamente grande, el ser humano se siente minúsculo ante su contemplación), pero en el camino se perdió el tercer componente de esta categoría estética: la belleza. A Vicente Tirado parece interesarle (o al menos esa es la impresión que a mí me producen sus fotografías) encontrar el sentimiento de la anodina inmensidad. Su trabajo se fundamenta en esa paradoja.

En cualquier caso, la intencionalidad de esta serie de fotografías: *Seascapes in inverse*, o paisajes marinos invertidos, trasciende las propias sensaciones que acabamos de advertir. Porque nos encontramos, en realidad, ante una obra inconclusa, que solo finalizará cuando, dentro de unos años, el bañista vuelva a retratar idénticas perspectivas costeras desde el mismo punto geográfico en el que se ha hecho ahora. Fijadas la latitud y la longitud desde donde se tomó la imagen, volverá a repetir la fotografía exactamente desde la misma posición. Dice Vicente que la idea de especificar las coordenadas marinas sirve —además de para indicar al fotógrafo el lugar al cual tendrá que volver dentro de unos años— para añadir «un dato abstracto indiferente a la identidad y carácter del territorio que alude al carácter impersonal de las construcciones turísticas de la costa». La cuestión de la identidad, o mejor, de la pérdida de identidad, late en esta serie fotográfica. Gran parte de la arquitectura del pasado siglo XX prescindió, desafortunadamente, de la relación del espacio natural con el edificio construido. Así, los bloques de casas se alzaron sin conexión con su entorno, faltos de identidad, intercambiables. El bañista que desde el mar observe la costa no sabrá en qué lugar está. Anónimos, los edificios no le darán pistas sobre el lugar donde se encuentra, añadiendo perturbación a la forma desolada.

Este anonimato permanecerá seguramente inalterable con el paso del tiempo ¿Qué pasará dentro de diez años, cuando de nuevo una cámara recoja estos espacios? Muy probablemente el gris y el paisaje indiferenciado continuarán intactos. Recientemente hemos visto una experiencia fotográfica que consistía en retratar, año tras año, el cambio del rostro en los seres humanos: la inevitable metamorfosis que nos procura el tiempo. ¿Sucederá del mismo modo en nuestra mirada hacia la costa? Probablemente sí, el tiempo añadirá gris al gris; y a los bloques de edificios, si la crisis no lo frena, se añadirán otros bloques. Además, aquél que un día retrató la costa, seguramen-

tally absent from his work (what he portrays is objectively great; contemplating it makes the human being feel tiny), but the third component of this aesthetic category was lost along the way: beauty. What seems to interest Vicente Tirado (or at least this is the impression I get from his photographs) is finding the feeling of anodyne immensity. His work is based on that paradox.

In any case, the intention of this series of photographs, *Seascapes in inverse*, goes beyond the sensations we have just identified. Because in fact, we find ourselves before an unfinished work, which will only be completed when, a few years from now, the swimmer portrays the same views of the coast from the same spot. Having recorded the latitude and longitude where the picture was taken, he will take another from exactly the same position. Vicente says that the idea of specifying the marine coordinates — apart from telling the photographer where to return in a few years — adds “an abstract element indifferent to the identity and character of the territory that alludes to the impersonal nature of touristic constructions on the coast.” The question of identity, or rather the loss of identity, pulses in this photographic series. Much of 20th-century architecture unfortunately disregarded the relationship between the natural environment and the building constructed. Thus, blocks of housing were erected without any connection whatsoever to their surroundings, devoid of identity, making them impossible to tell apart. The swimmer who observes the coast from the sea will not know where he is. Being anonymous, the buildings will not give him any clues about his location, adding a disturbing quality to the desolation.

This anonymity will presumably remain unchanged over time. What will happen ten years down the road, when a camera captures these places again? The gray and the undifferentiated landscape will most likely remain unaltered. Recently, we've seen a photographic experience that consisted of capturing, year after year, the change in the faces of human beings: the inevitable transformation caused by time. Will the same thing occur with our view of the coast? Probably so; time will add gray to the gray; and the blocks of buildings will be joined — if the crisis doesn't prevent it — by more blocks of buildings. What's more, the artist who once portrayed the coast will surely not be the same person; he will have evolved and his life experience will also shape the images, perhaps in black and white...



te tampoco será la misma persona y su evolución añadirá a las imágenes su propia experiencia, quizás en blanco y negro...

A pesar de la madurez que denotan tanto la idea como la resolución técnica de las fotografías, esta serie es, en realidad, la primera que el autor considera un verdadero proyecto, pues los trabajos anteriores los tiene como parte de su formación. Una formación, que quizá no de modo inocente, comenzó con una licenciatura en filología clásica, ese ámbito de estudio que nos habla —como ocurre aquí— de una metamorfosis.

In spite of the maturity indicated by both the idea and the technical resolution of the photographs, this series is really the first that the artist considers to be a real project, as he sees his previous works as part of his education. An education which — and perhaps this is no coincidence — started out with a degree in classical languages, an area of study that deals, as is the case here, with metamorphosis.



# DAVID TRUJILLO

José Luis Giner



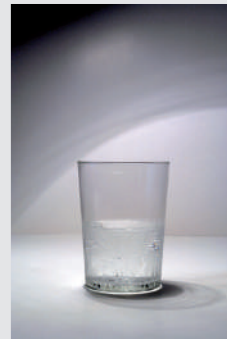
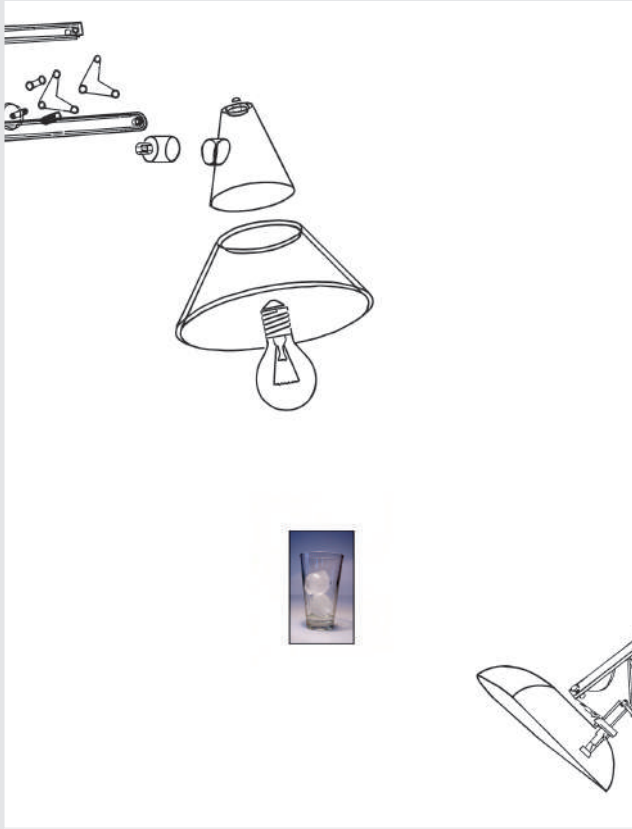
## *Serie Imágenes de archivo (2009)*

Caixes de fusta tauler marí preparat, palets de fusta, TV de 14" de color, reproductors de DVD, focus de llum de mecànic (RGB), 5 taulellets blancs de 15 x 15 cm. i poliespan d'embalatge / Cajas de madera tablero marino preparado, palets de madera, TV de 14" a color, reproductores de DVD, focos de luz de mecánico (RGB), 5 azulejos blancos de 15 x 15 cm. y poliespan de embalaje / Wood boxes, treated marine plywood, wood pallets, 14" color TV, DVD players, mechanical (RGB) spotlights, 5 white 15 x 15 cm. tiles and styrofoam packing

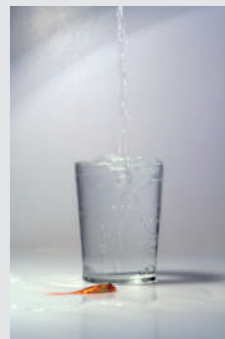
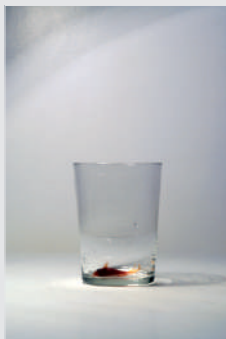
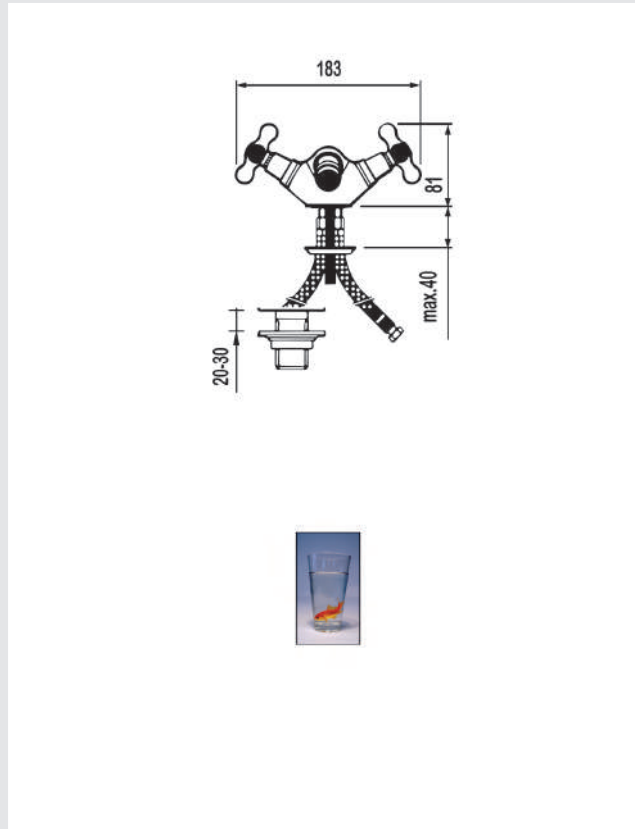
Mides variables / Medidas variables / Variable dimensions; Caixa / Caja / Boxes: 45 x 48 x 52 cm. c/u.; Palet / Palet / Palettes: 58 x 52 x 13 cm. c/u.

## *Flexo, grifo y sacapuntas. Film loops, serie blanca (2009)*

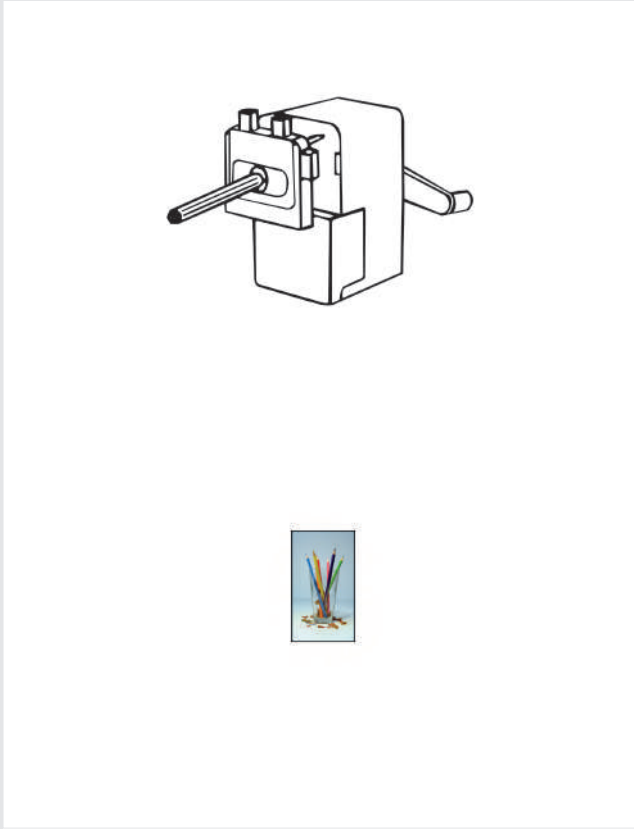
Tècnica mixta sobre metacrilat, vídeo reproduït en marc digital de 7" en bucle, CF, tauler marí preparat, emmarcat en caixa d'alumini / Técnica mixta sobre metacrilato, vídeo reproducido en marco digital de 7" en loop, CF, tablero marino preparado, enmarcado en caja de aluminio / Mixed media on methacrylate, video played in a loop in a 7" digital frame, CF, treated marine plywood, framed in an aluminum box 116 x 89 x 5 cm. c/u.



*Flexo* (2009)  
Video. 19'51".



*Grifo* (2009)  
Video. 15'31".



*Sacapuntas* (2009)  
Video. 17'39".

José Luis Giner

# INCERTESES EN L'ERA DIGITAL

Si considerem els mitjans de comunicació com un fenomen fonamental que afecta, i molt, el desenvolupament de la nostra societat, resulta transcendental subratllar el paper que hi exercixen les imatges. La cultura de masses genera i expandix gran quantitat d'imatges a través dels televisors i d'*Internet* per a ser consumides per un públic molt ampli. El paper passiu adoptat davant de les imatges rebudes comporta a una estandardització dels comportaments i l'opinió pública. La qüestió és que darrere de cada imatge s'oculten dispositius ideològics i culturals que perjudiquen les nostres figuracions sobre la realitat. Així mateix, l'augment i el perfeccionament dels procediments i les intervencions de les imatges digitals provoca una preocupació sobre la credibilitat. Però, ¿què ocorre quan esta manipulació que eludim passa de l'àmbit comercial, en què normalment actua, al camp informatiu? És sabut que les emissores de televisió recorren cada vegada més a sofisticades simulacions, modificacions o simplement a una supressió d'imatges filmades. «La tergiversació més senzilla d'una fotografia és usar-la fora de context. Els exemples més destacables en este sentit corresponen, per descomptat, a casos polítics que inclouen sobretot exemples relacionats amb la guerra.»<sup>1</sup>

En este sentit, les obres presentades per l'artista David Trujillo reflexionen sobre com percebem la realitat a través dels mitjans de comunicació i com les imatges són consumides i enteses. Les imatges són uns dispositius que es troben immersos en la nostra quotidianitat i a les quals estem diàriament exposats sense preguntar-nos res sobre si allò que veiem és veritat o ficció. La novetat de la seua obra consistix en la manera en què planteja formalment les seues peces, a la recerca de la implicació de l'espectador, convertint-lo en una part més de l'engranatge de les seues instal·lacions. Un aspecte que serà

1

Rosler, Martha. «Simulaciones de imágenes, manipulaciones por ordenador: algunas consideraciones» (1992) en Marzo, Jorge Luis (ed.). *Fotografía y activismo*. Gustavo Gili, Barcelona, 2006, p. 203.

essencial i constant en tota la seua producció. A través de l'engany i la confusió intentarà desmitificar el valor atorgat a les imatges, ja que sempre s'han presentat com una tecnologia al servici de la veritat, explorant els seus límits i convencions. Trujillo apel·la a l'espectador perquè reflexione sobre les imatges que veu i medite sobre què sent, com reacciona i què respon davant seu. Cada un ha de ser capaç de crear una lectura crítica i autoconscient eliminant tota mirada confiada i ingènua sobre allò que observem.

Amb la seua sèrie *Film loops* configura una obra que adopta davant del receptor una aparença d'imatge fixa. El visitant no serà conscient que es tracta d'una imatge en moviment per l'extrem alentiment. Després d'un determinat temps, quan la torne a mirar una altra vegada, no serà la mateixa. D'altra banda, amb *Imágenes de archivo* crea un circuit tancat en què uns televisors mostren a l'espectador imatges capturades en temps real però amb un determinat *delay*, que provocarà que l'espectador reba una percepció de la realitat modificada.

Si amb els seus treballs anteriors, com *La casa roja* o *Spyware 2.0*, entre d'altres, plantejava fer evidents els diferents dispositius de vigilància que envaïxen contínuament l'espai públic i privat, i on les experiències del subjecte són transgredides i fan qüestionar-nos els espais en què ens movem. Amb les sèries que ara presenta, completa i consolida una línia de treball que qüestiona els mecanismes de control que la mateixa societat crea. La seua obra es presenta com una reflexió sobre allò que amaguen les tecnologies i les consegüents noves formes de percepció de la realitat. I ací és on el paper de l'art i, en concret, l'obra de David Trujillo cobra sentit. En paraules del filòsof Hebert Marcuse: «l'art no pot canviar el món, pot contribuir a transformar la consciència i els impulsos dels hòmens i les dones capaces de canviar-lo».<sup>2</sup>



## INCERTIDUMBRES EN LA ERA DIGITAL

Si consideramos los medios de comunicación como un fenómeno fundamental que afecta, y mucho, el desarrollo de nuestra sociedad, resulta trascendental subrayar el papel que ejercen las imágenes dentro de ésta. La cultura de masas genera y expande gran cantidad de imágenes a través de los televisores e *Internet* para ser consumidas por un público muy amplio. El papel pasivo adoptado ante las imágenes recibidas conlleva a una estandarización de los comportamientos y la opinión pública. La cuestión es que detrás de cada imagen se ocultan dispositivos ideológicos y culturales que perjudican a nuestras figuraciones referente a lo real. Asimismo, el aumento y perfeccionamiento cada vez mayor en los procedimientos y en las intervenciones de las imágenes digitales provoca una preocupación en cuanto a su credibilidad. Pero ¿qué ocurre cuando ésta manipulación a la que eludimos sobrepasa del ámbito comercial, en el que normalmente actúa, al campo informativo? Es sabido que las emisoras de televisión recurren cada vez más a sofisticadas simulaciones, modificaciones o simplemente a una supresión de imágenes filmadas. «La tergiversación más sencilla de una fotografía es su uso fuera de contexto. Los ejemplos más destacables en este sentido se corresponden, por supuesto, a casos políticos que incluyen sobre todo ejemplos relacionados con la guerra.»<sup>1</sup>

En este sentido, las obras presentadas por el artista David Trujillo reflexionan sobre cómo percibimos la realidad a través de los medios de comunicación y cómo las imágenes son consumidas y entendidas. Las imágenes son unos dispositivos que se encuentran inmersos en nuestra cotidianeidad y a las que estamos diariamente expuestos sin preguntarnos nada sobre si aquello que vemos es verdad o ficción. La novedad de su obra estriba en la manera en que plantea formalmente sus piezas, en busca de la implicación del espectador convirtiéndolo en una parte más del en-

## UNCERTAINTIES IN THE DIGITAL AGE

If we consider the media to be a fundamental phenomenon that affects — a great deal — how our society develops, then the role that images play in the media must be stressed. Mass culture generates and spreads a vast quantity of images via television and *Internet* to be consumed by a very wide audience. The passive attitude with which these images are received leads to a standardization of public opinion and behaviors. The problem is, behind each image there are ideological and cultural devices at work that distort our vision of reality. What's more, the increased use and sophistication of techniques to alter digital images causes concern about their credibility. But what happens when these techniques go beyond the commercial sphere, where they are usually applied, and invade the news? It is a well-known fact that television networks are resorting more and more to sophisticated simulations, modifying or simply eliminating recorded images. "The simplest misrepresentation of a photograph is its use out of context. The most remarkable examples of this pertain, of course, to political instances and prominently feature examples related to war."<sup>1</sup>

In this sense, the works presented by the artist David Trujillo reflect on how we perceive reality through the media and how images are consumed and comprehended. Images are devices found throughout everyday life; we are exposed to them on a daily basis without asking ourselves if what we see is truth or fiction. The novelty of Trujillo's work lies in his formal approach. He seeks to involve the viewer by making him or her just another part of the workings of his installations: an aspect that becomes essential and constant throughout his work. Using deception and confusion, he will try to demystify the value attached to images, as they have always been a technology at the service of truth, exploring their limits and conventions. Trujillo urges viewers to think about the images they see

granaje de sus instalaciones. Un aspecto que será esencial y constante en toda su producción. A través del engaño y la confusión intentará desmitificar el valor otorgado a las imágenes, ya que éstas siempre han aparecido como una tecnología al servicio de la verdad, explorando sus límites y convenciones. Trujillo apela al espectador para que reflexione sobre las imágenes que ve y medite sobre qué siente, cómo reacciona y qué responde ante ellas. Cada uno debe ser capaz de crear un lectura crítica y autoconsciente eliminando toda mirada confiada e ingenua hacia lo que observamos.

Con su serie *Film loops* configura una obra que adopta ante el receptor una apariencia de imagen fija. El visitante no será consciente de que se trata de una imagen en movimiento debido a su extrema ralentización. Después de un determinado tiempo cuando la vuelva a ver otra vez, ésta no será la misma. Por otra parte, con *Imágenes de archivo* crea un circuito cerrado donde unos televisores muestran al espectador imágenes que son capturadas a tiempo real, pero con un determinado *delay* que provocará que el espectador reciba una percepción de la realidad modificada.

Si con sus trabajos anteriores, como *La casa roja* o *Spyware 2.0* entre otros, planteaba hacer evidentes los diferentes dispositivos de vigilancia que invaden continuamente el espacio público y privado y donde las experiencias del sujeto son transgredidas y hacen cuestionarnos los espacios en los que nos movemos. Con las series que ahora presenta viene a completar y consolidar una línea de trabajo que cuestiona los mecanismos de control que la misma sociedad crea. Su obra se presenta como una reflexión sobre aquello que esconden las tecnologías y las consecuentes nuevas formas de percepción de la realidad. Y ahí es donde el papel del arte y, en concreto, la obra de David Trujillo cobra sentido. En palabras del filósofo Hebert Marcuse: «el arte no puede cambiar el mundo, puede contribuir a transformar la conciencia y los impulsos de los hombres y las mujeres capaces de cambiarlo».<sup>2</sup>

—1. Rosler, Martha. «Simulaciones de imágenes, manipulaciones por ordenador: algunas consideraciones» (1992) en Marzo, Jorge Luis (ed.). *Fotografía y activismo*. Gustavo Gili, Barcelona, 2006, p. 203.

—2. Marcuse, Hebert. *La dimensión estética*, Materiales, Barcelona, 1978, p. 96.

and meditate on what they feel, how they react and respond to them. Everyone should be able to make a critical, self-conscious reading, eliminating any kind of trusting, naive view of what we observe.

With his series *Film Loops*, he creates a piece that the viewer perceives as a static image. Due to its extreme slowness, at first the viewer will not realize that it is moving. But after a certain amount of time, when he or she sees it again, it won't be the same. With *Imágenes de archivo* (Archive Footage), he creates a closed circuit where a series of TV sets show images that are captured in real time, but with a certain *delay* that will skew the viewer's perception of reality.

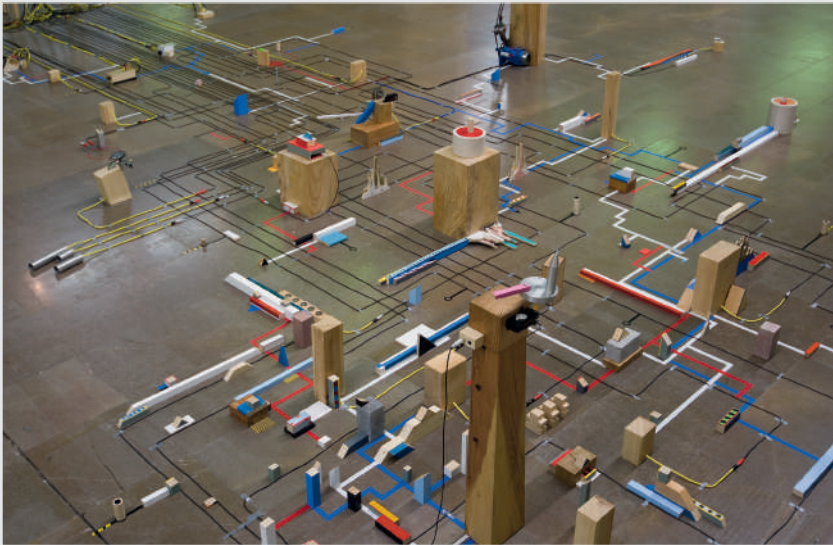
With his previous works, such as *La casa roja* and *Spyware 2.0*, among others, Trujillo exposed the various surveillance devices that constantly invade public and private space, violating the subject's experiences, thus making us question the spaces we move in. With the series presented here, he completes and consolidates a line of work that challenges the control mechanisms that society itself creates. His work is a reflection on what technologies conceal and the new forms of perceiving reality they entail. And this is where the role of art, specifically the work of David Trujillo, takes on meaning. To quote the philosopher Hebert Marcuse: "Art cannot change the world, but it can contribute to changing the consciousness and drives of the men and women who could change it."<sup>2</sup>

—1. Rosler, Martha. «Simulaciones de imágenes, manipulaciones por ordenador: algunas consideraciones» (1992) en Marzo, Jorge Luis (ed.). *Fotografía y activismo*. Gustavo Gili, Barcelona, 2006, p. 203.

—2. Marcuse, Hebert. *La dimensión estética*, Materiales, Barcelona, 1978, p. 96.

# NELO VINUESA / SAMUEL ORTÍ

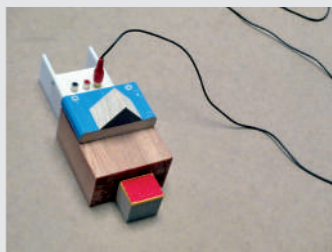
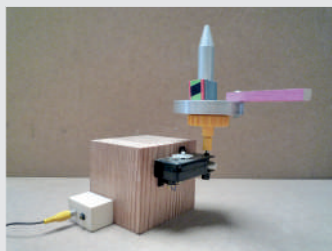
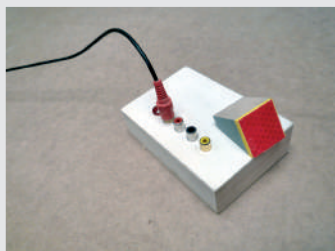
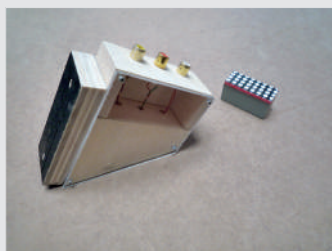
Ricardo Forriols



Bimotor

*Mecanic park* (2009)

Instal·lació cineticosonora / Instalación cinética-sonora / Kinetic/sound installation  
Dimensions variables / Dimensiones variables / Variable dimensions





# PÍXEL DE FLIPPER MECÀNIC. UNA ALTRA VEGADA CIUTAT NERVIOSA

Des que es llicencià el 2003, la trajectòria de Nelo Vinuesa no ha deixat de sorprendre per la coherència i l'interés de la seua progressió, juntament amb la d'altres companys de generació, que han plantejat un clar relleu en el panorama plàstic valencià. La seua presentació a la Galeria Edgar Neville d'Alfàfar (*Scroll*, 2007), així com la seua posterior individual a la Galeria Valle Ortí de València (*El cielo recortado*, 2007), van tindre un paper important, juntament amb les seues primeres participacions en mostres col·lectives (Sevilla, València, la Vila Joiosa...) i en fires (ARCO, València Art, Foro Sur, Art Santander...), perquè aconseguira, després de dos mencions consecutives, el IX Premi de Pintura del Col·legi Oficial de Gestors Administratius de València el 2008. A continuació mostrarà la seua última producció en una nova individual a la Galeria T20 de Múrcia (*Sleepy Island*, 2008). En un espai de temps tan curt, la seua proposta plàstica s'ha anat consolidant i enriquint a través de l'experimentació i la incorporació de materials extrapictòrics o noves pràctiques en un exercici de dissecció, delimitació i reordenació dels distints substrats que configuren una imatge.

En un primer moment, els resultats apareixien com una contundent metral·la plàstica de cromatisme cosmètic sorgida a partir de la combinació d'esprais i capes de collage de retalls de vinil adhesiu superposats, de les càlides transparències del polipropilè de colors, el paper vegetal i l'acetat —tot això comprimit per una làmina de metacrilat—, que al seu dia vam definir com una pintura «tipus *tunning*». Eixe treball més orgànic, potser amb un caire surrealista i paisatgístic, quasi només fons, començarà a ordenar les seues línies imponent al marasme orgànic i biomòrfic de les primeres obres una geometrització per la que s'acosta, entre vinil retallat i dibuix *plotejat*, al llenguatge *pixelat* d'aquells primers videojocs Arcade, com succeïa en *Aerofrot* (2007) o *Recreativos* (2008). Així, apareixen en la seua obra elements que plantegen una escenografia que ens permet connectar amb els conflictes socials i econòmics o ens posa davant de desfilades militars, sempre amb distància però com

un comentari crític i irònic de l'actualitat d'allò representat o des dels títols: *Al Alba*, *Camps de rajola* o *Fort Serrans* (2008); i en un nou gir recupera amb força la taca i la gestualitat pictòrica, que torna als primers plans, en exemples tan contundents com *Estado hipnótico* (2008).

En eixa línia, *La tierra está enladrillada, ¿quién la desenladrillará?* (2008) és una obra en què s'endinsa en terrenys on la representació es fa més figurativa, més urbana i vinculada a la realitat, i desplega eixes referències als codis del videojoc siga des de la pixelació de les formes, la recreació del seu espai d'acció, tots els edificis del fons, o la incorporació dels seus elements (vaixells de guerra, avions, un zepelí), amb components de la retolació publicitària, com els distintes senyals i banderes que poblen l'obra, i la imatge gràfica, en eixes taques i reflexos que configuren una mena de núvols sintetitzats, com mimetitzats de camuflatge.

D'altra banda, Nelo Vinuesa duu a terme una nova col·laboració amb Samuel Ortí (la Corunya, 1977), amb qui forma Bimotor, un equip que ja va confeccionar la surrealista *La Moule Volante* per a l'exposició de la Galeria Valle Ortí el 2007. La fusió de l'univers mecànic d'Ortí es conjuga novament amb el desplegament plàstic de Vinuesa en *Mecanic Park*, una instal·lació interactiva i participativa que es desplega sobre el terra com a joguet-metàfora d'un paisatge postindustrial —recreació a manera de maqueta dels marges de la ciutat, un polígon i un parc d'atraccions— on es fon l'imaginari utòpic i constructiu de l'avantguarda (Lissitzky, Tatlin) amb eixe altre sentit de l'element lúdic i infantil i el reciclatge (Calder, Klee, Schwitters, Depero, Tinguely). Bimotor disposa així una mena d'enorme i heterogeni tauler de *pinball* fet de peces de fusta, marbre, plàstic, adhesius o material elèctric, amb el qual l'espectador pot jugar prement els botons d'una consola i accionar a l'atzar les llums, els sons i els rudimentaris ressorts dels més diversos dispositius que salten aleatòriament ací i allà, sense instruccions per a controlar les reaccions, com en les nostres ciutats nervioses.

## PÍXEL DE FLIPPER MECÁNICO. OTRA VEZ CIUDAD NERVIOSA

Desde que se licenciara en 2003, la trayectoria de Nelo Vinuesa no ha dejado de sorprender por la coherencia y el interés de su progresión, junto a la de otros compañeros de generación, planteando un claro relevo en el panorama plástico valenciano. Su presentación en la Galería Edgar Neville de Alfafar (*Scroll*, 2007), así como su posterior individual en la Galería Valle Ortí de Valencia (*El cielo recortado*, 2007), jugaron un papel importante junto con sus primeras participaciones en muestras colectivas (Sevilla, Valencia, Villajoyosa...) y en ferias (ARCO, Valencia Art, Foro Sur, Arte Santander...) para que se hiciera, tras dos menciones consecutivas, con el IX Premio de Pintura del Colegio Oficial de Gestores Administrativos de Valencia en 2008, después de lo cual mostrará su última producción en una nueva individual en la Galería T20 de Murcia (*Sleepy Island*, 2008). En tan corto espacio de tiempo su propuesta plástica se ha ido consolidando y enriqueciendo a través de la experimentación y la incorporación de materiales extrapictóricos o nuevas prácticas en un ejercicio de disección, despiece y reordenación de los distintos sustratos que configuran una imagen.

En un primer momento, los resultados aparecían como una contundente metralla plástica de cromatismo cosmético surgida a partir de la combinación de *sprays* y capas de *collage* de recortes de vinilo adhesivo superpuestos, de las cálidas transparencias del polipropileno de colores, el papel vegetal y el acetato —todo ello comprimido por una lámina de metacrilato— que en su día definimos como una pintura «tipo *tunning*». Ese trabajo más orgánico, quizás con un sesgo surrealista y paisajístico, casi sólo fondo, comenzará a ordenar sus líneas imponiendo al marasmo orgánico y biomórfico de las primeras obras una geometrización por la que se acerca, entre vinilo recortado y dibujo *ploteado*, al lenguaje pixelado de aquellos primeros videojuegos Arcade, como sucedía en *Aerofrot* (2007)

## MECHANIC PINBALL PIXEL. NERVOUS CITY AGAIN

Ever since he graduated in 2003, the career of Nelo Vinuesa has not ceased to surprise us. Its coherent, interesting evolution, together with that of other colleagues from his generation, shows they are ready to take the reigns of the Valencian art scene. Vinuesa's 2007 debut at the Edgar Neville gallery in Alfafar (*Scroll*, 2007) and his solo show at the Valle Ortí gallery in Valencia (*El cielo recortado*, 2007) later that year, together with his first participations in group exhibitions (Seville, Valencia, Villajoyosa, etc.) and at fairs (ARCO, Valencia Art, Foro Sur, Arte Santander, etc.), played an important role in earning him — after two consecutive honorary mentions — the 9th Painting Prize of the Official School of Administrative Managers of Valencia in 2008. That same year, he also presented his latest project in another solo exhibition at the T20 gallery in Murcia (*Sleepy Island*, 2008). In such a brief period of time, he has consolidated and enriched his artistic proposal by experimenting and introducing extra-pictorial materials and new practices in an exercise of dissecting and rearranging the various layers that constitute an image.

At first, the results appeared as powerful plastic shrapnel of cosmetic colors based on a combination of sprays and layers of collage made up of overlapping adhesive vinyl cut-outs, warm transparencies of multicolored polypropylene, vegetable paper and acetate — all under a sheet of methacrylate — which we defined at the time as “tuning-style” painting. This more organic work, which perhaps leans toward surrealism and landscape art, consisting almost solely of background, would start to organize its lines, geometricizing the organic, biomorphic wasting-away of his early works. Using cut-out vinyl and plotted drawing, it came close to the pixelated language of early video arcade games, in pieces like *Aerofrot* (2007) and *Recreativos* (2008). Thus, elements appear that suggest a scene that allows us to make a connection with so-



o *Recreativos* (2008). Así, aparecen en su obra elementos que plantean una escenografía que nos permite conectar con los conflictos sociales y económicos o nos pone delante de desfiles militares, siempre con distancia pero como un comentario crítico e irónico de la actualidad en lo representado o desde los títulos: *Al Alba*, *Camps de rajola* o *Fort Serrans* (2008); y que en un nuevo giro recupera con fuerza la mancha y la gestualidad pictórica, trayéndola de regreso a los primeros planos, en ejemplos tan contundentes como *Estado hipnótico* (2008).

En esa línea, *La tierra está enladrillada, ¿quién la desenladrillará?* (2008) es una obra en la que se adentra en terrenos donde la representación se hace más figurativa, más urbana y vinculada a la realidad, desarrollando esas referencias a los códigos del videojuego bien desde el pixelado de las formas, la recreación de su espacio de acción, todos los edificios del fondo, o por la incorporación de sus elementos (barcos de guerra, aviones, un zeppelin), con guiños a la rotulación publicitaria como son las distintas señales y banderas que pueblan la obra, y a la imagen gráfica, en esas manchas y reflejos que configuran una suerte de nubes sintetizadas como mimetizados de camuflaje.

Por otra parte, Nelo Vinuesa lleva a cabo una nueva colaboración con Samuel Ortí (La Coruña, 1977), con quien integra Bimotor, un equipo que ya confeccionó la surrealista *La Moule Volante* para la exposición de la Galería Valle Ortí en 2007. La fusión del universo mecánico de Ortí se conjuga nuevamente con el desarrollo plástico de Vinuesa en *Mecanic Park*, una instalación interactiva y participativa que se despliega sobre el suelo como juguete-metáfora de un paisaje post-industrial —recreación a modo de maqueta de los márgenes de la ciudad, un polígono y un parque de atracciones— donde se funde el imaginario utópico y constructivo de la vanguardia (Lissitzky, Tatlin) con ese otro sentido de lo lúdico, lo infantil y el reciclaje (Calder, Klee, Schwitters, Depero, Tinguely). Bimotor dispone así una suerte de enorme y heterogéneo tablero de *pinball* hecho de piezas de madera, mármol, plástico, adhesivos o material eléctrico, con el que el espectador puede jugar pulsando los botones de una consola y accionar al azar las luces, los sonidos y los rudimentarios resortes de los más diversos dispositivos que saltan aleatoriamente aquí y allá, sin instrucciones para controlar las reacciones, como en nuestras ciudades nerviosas.

cial and economic conflicts, or puts us before military marches, always at a distance, but as a critical, ironic commentary of current events, either in the works themselves or in their titles: *Al Alba*, *Camps de rajola* or *Fort Serrans* (2008). In a new twist, he recovers the broad strokes and gestural brushwork of painting, bringing it back to the forefront in examples as compelling as *Estado hipnótico* (2008).

Along these lines, *La tierra está enladrillada, ¿quién la desenladrillará?* (2008) delves into territory where representation becomes more figurative, more urban and more closely tied to reality. Allusions to the codes of video games are made either through the pixelation of forms, recreating its area of action with all the buildings in the background, or by inserting elements (warships, planes, a zeppelin) that refer to the billboards that are the different signs and flags that populate the piece, and to the graphic image, in a series of broad strokes and reflections that form a kind of clouds synthesized as camouflage.

Nelo Vinuesa also carries out another collaboration with Samuel Ortí (La Coruña, 1977), his partner in Bimotor, which produced the surrealistic *La Moule Volante* for the exhibition at the Valle Ortí gallery back in 2007. The fusion of Ortí's mechanical universe is combined once again with Vinuesa's plastic evolution in *Mecanic Park*, an interactive, participative installation that unfolds on the floor as a toy/metaphor of a post-industrial landscape — a mock-up of the outskirts of the city, an industrial park and an amusement park — where the constructive, utopian imaginary of the avant-garde (Lissitzky, Tatlin) merges with a sense of the playful, the childish and the recycled (Calder, Klee, Schwitters, Depero, Tinguely). Bimotor thus sets up a kind of enormous heterogeneous pinball board made of pieces of wood, marble, plastic, adhesives and electrical material, with which the viewer can play with by pressing the buttons of a console and randomly activating the lights, sounds and rudimentary springs of all kinds of mechanisms that randomly appear all over the place, without any instructions as to how to control the reactions, just like in our own nervous cities.



**PUNTAS DE FLECHA**

























# **BIOGRAFIES**





## BIOGRAFIES ARTISTES

### **María Llanos Alonso** (València, 1972)

Llicenciada en Belles Arts, especialitat de Pintura, per la Facultat de Sant Carles i Master of Fine Arts per la Slade School, University College of London.

Formada en el Màster d'Arteràpia de la Universitat de Barcelona i membre col·legiat de l'Ate (Associació Professional Espanyola d'Arterapeutes).

En el seu treball com a artista ha rebut beques i premis com Art Visual 2001 i 2003 de la Generalitat Valenciana, la beca Fortuny o la beca de pintura de l'Acadèmia d'Espanya a Roma.

Des de l'any 2005 fa tallers d'arterràpia en col·legis, associacions i hospitals.

Actualment porta dos tallers d'arterràpia per a xiquetes i xiquetes d'infantil i primària a l'American School de València, un taller de creativitat i noves tecnologies al Centre d'Especialitats de la Font de Sant Lluís i un grup per a infants a l'Hospital Clínic Universitari.

### **Art al Quadrat** (València, 1982)

L'any 2002 naix el grup artístic Art al Quadrat, format per Mónica i Gema del Rey Jordá. Són llicenciades en Belles Arts des de 2005 i titulades en el Màster en Producció Artística el 2008 per la Universitat Politècnica de València.

La seua obra es bifurca en dos línies de treball ben diferenciades: la primera comprén un treball sobre la seua pròpia intimitat que inclou reflexos autobiogràfics i pren la seua vida com a base de l'obra; el segon vessant, per contra, deriva en una obra de caràcter social, crític i compromès que les ha portat a participar en diversos esdeveniments d'art públic.

Han produït les exposicions individuals *La condemna del paradís* (Vila-real, 2009), *Works Squared* i *Art in the street* (Finlàndia, 2004), *Dualitat: ànima i cos* (2006) i *Invasions a Sagunt* (2006), i han fet una sessió de videoart sobre Art al Quadrat a la Universitat de Guadalajara (Mèxic, 2005). La seua obra ha sigut exposada col·lectivament tant en l'àmbit nacional com internacional. Han col·laborat en la realització de la

proposta de l'Espai d'Art Contemporani de Castelló (EACC) *La Gaiata Peregrina*, sota la direcció d'Antoni Miralda i Alicia Ríos (2007).

També han participat i han sigut seleccionades en festivals d'art públic com el FAP, el Festival d'Art Públic Ciutat d'Algemés (2004), el certamen *Intracità*. *Art públic i mediació social* (2006), el Festival d'Art Públic Efímer (Alginet, 2007) i *Art públic / Universitat pública. Mostra d'art públic per a jòvens creadors* (València, 2007).

### **Raúl Belinchón** (València, 1975)

Llicenciat en Història de l'Art per la Universitat de València i fotògraf. Entre els premis més recents, cal destacar el primer premi de Fuji Euro Press Photo Awards a Roma i el tercer premi del World Press Photo en l'apartat d'art (2004).

Ha rebut diverses beques, entre les quals la beca Benetton de fotografia, la d'arts plàstiques del Ministeri de Cultura al Col·legi d'Espanya a París, la beca Art Visual 2003 de la Generalitat valenciana, o les més recents del Ministeri d'Affers Estrangers i de Cooperació per a l'Acadèmia d'Espanya a Roma, la de la Casa de Velázquez a Madrid o la beca CAM (Caja de Ahorros del Mediterráneo) d'arts plàstiques.

Ha participat en fires com a ARCO (Madrid), Paris Photo, MiArt (Milà), Artissima (Tori), DFoto (Sant Sebastià) i MACO (Mèxic), entre d'altres.

La seua obra pertany a col·leccions com la de l'IVAM, el Ministeri de Cultura, el Centre d'Art Reina Sofia, la Comunitat de Madrid, la Fundació COFF (Centre Ordóñez Falcón de Fotografia), la Fundació Unicaja, la Fundació Cajasol, la Fundació Vila Casas, el Centre de Fotografia Illa de Tenerife o l'Institut de la Joventut (INJUVE). Ha exposat a Milà i Berlín, als Recontres d'Arles, en PhotoEspaña, al Museu de Roma al Trastevere, al Palau Venècia a Roma o en Generació 2007 de Caja Madrid i Biennial São Paulo-València, entre d'altres.

El 2009 ha tingut una exposició individual en l'Espai 13 de la Fundació Joan Miró de Barcelona, ha sigut nominat per al premi Pictet a Londres i prepara un projecte

fotogràfic a la ciutat de Valparaíso a Xile, encarreg del SEACEX.

### **Pablo Bellot García** (Alacant, 1976)

Llicenciat en Belles Arts per la Universitat Miguel Hernández (2002). Les seues primeres exposicions van ser en els seus anys d'estudi. Li concediren la beca Erasmus (Tori, 2000), després de la qual hi ha un gir en la seua producció. Eixos anys exposa la sèrie *Autonegación*, en la qual intercalava quadros amb instal·lacions, obres amb el concepte del buit i el no-res al Centro 14 (Alacant, 2000), com a segon premi del Concurs Salvador Sòria a Benissa (2001), primer premi en el I Concurs Arts Plàstiques-Creació Artística de la Universitat de Saragossa (2002) i segon premi de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Carles (València, 2003). Especialista en Arts Visuals i Intermedària per la Universitat Politècnica de València (2004), inicia estos anys la seua nova etapa amb el *Mini Yó*, que exposa en la VI Convocatòria Internacional de Jòvens Artistes a la Galeria Luis Adelantado (València, 2004), i individualment a la Galeria Aural (Alacant, 2004) i en la Biennial de São Paulo-València (2007). Ha rebut la beca de creació artística beca 2007 MUSAC. L'any 2008 va obtindre la primera menció d'honor del novè premi nacional Col·legi de Gestors de València, el primer premi BIAM (Biennal d'Art d'Amposta) i el premi adquisició de la XI Biennal d'Arts Plàstiques Ciutat de Pamplona, Museu de la Ciutatella (2008).

Ha fet més de seixanta exposicions col·lectives des de l'any 1998, la majoria de les quals de seleccions en concursos per tota la geografia espanyola.

### **Noé Bermejo González**

(Santas Martas, Lleó, 1982)  
Llicenciat en Belles Arts (2006) i Màster en Producció Artística en la branca d'Art i Tecnologia (2006/07) per la Universitat Politècnica de València. És membre del col·lectiu LaTejedoraCCEC des de 2005.

Realitza nombroses exposicions col·lectives en distintes sales i institucions, entre les quals s'han de destacar la participació en *Darrera de vosté*, a l'Institut Francés de València i Berlín, organitzada per LaTejedoraCCEC (2009); la

III Biennal de Gravat, a la Casa de Cultura Quart del Poblet (2009); *Videodrome*, a El Albéitar de la Universitat de Lleó (2009); *Bipolar*, a la Galeria Bernardou Marques de Lisboa (2008); *Sessió contínua*, a Otro Espacio, Mislata (2008).

Ha participat en el primer certamen de videocreació en <http://carevolta.org> (València, 2008); amb el col·lectiu LaTejedoraC-CEC en el projecte *El Torito. Artitugios para una España cañi* (València, 2008); en *LaFurgoneta, espai expositiu en trànsit: MMA* a la Fundació Ceimigra (València, 2008). Al Centre Leonés d'Art ILC participa en *La palabra pintada: ilustradores e ilustraciones* (Lleó, 2008), i a l'Institut Francès de València es mostra *Cartografies del retrat* (2008). El 2006 col·labora en *Figurama*, amb itinerància per les facultats de Belles Arts europees. *More or less* al Museu de la Ciència i de la Indústria de Porto, i *Extramurs* a la Galeria Rosa Santos de València, ambdós el 2005.

#### **Estefanía Bustos Real** (Salamanca, 1975)

Inicia la seua formació artística en Dibuix Artístic i Il·lustració a l'Escola d'Artesans de València. El 2002 comença els estudis a la Facultat de Belles Arts de Sant Carles de València i es decanta pel dibuix, estudis que compagina realitzant treballs d'il·lustració per a Econom (Centre de Recursos de Prevenció de Riscos Laborals i Medi Ambient). En la seua trajectòria mostra interès per d'altres camps d'estudi i incorpora en els seus projectes artístics discursos adoptats d'altres disciplines, com la sociologia o l'antropologia, germen del que serà l'obra fotogràfica de la seua primera exposició individual, *Castillos en el aire* (Centre de Joventut de Natzaret, València), seleccionada en la V Biennal d'Art Agulló de Cocentaina d'Escultura (2004). Des d'aleshores ha participat en diverses exposicions col·lectives i ha fet diversos cursos i tallers, entre els quals destaca el *Curs de Gravat Artístic Internacional* impartit per Sandro Natalini en la Fundació Kaus Urbino, Itàlia (2006), els organitzats per l'Espai d'Arts Visuals de Múrcia amb Enrique Marty (2007) i Francesc Torres (2008), i el seminari de James Clifford organitzat pel CENDEAC de Múrcia el 2008. Este mateix any, 2009,

representa la Universitat Politècnica de València amb motiu de la Mostra Internacional *Ikas\_Art* a Bilbao, i participa en l'exposició *Figurama09*, de caràcter itinerant per la República Txeca, Polònia, Praga, Bèlgica i Espanya.

#### **Regina de Miguel** (Màlaga, 1977)

Llicenciada en Belles Arts per la Universitat Politècnica de València, ha fet cursos de postgrau en el programa d'Art Públic de la mateixa universitat. Ha treballat en contextos de producció com les estades INJUVE els anys 2005, 2006 i 2007, en el projecte *Aptitud per a les armes* (INJUVE, 2008), en l'Avam Procesos 2008, organitzat per l'Associació d'Artistes Visuals de Madrid, en el Laboratori 987 MUSAC, en Otro Espacio i el projecte Ferramentes de l'Art.

La seua obra integra el dibuix, la instal·lació, l'animació, la fotografia i el text.

Entre les seues últimes exposicions, cal destacar *L'aire encara no respira* al Laboratori 987 MUSAC (Lleó, 2008/09) i al Centre Cultural Bastero (Andoain, Guipúscoa, 2009). A la Galeria Maisterravalbuena (Madrid, 2007/08) va exposar *Spatial Turn*. També ha participat en la VI Biennal Leandre Cristòfol al Centre d'Art La Panera (Lleida, 2008); en el projecte *Aptitud per a les armes*, realitzat a la Sala Amadis de l'INJUVE (Madrid, 2008). L'any 2007 va participar en *Ací i ara* (Sala Alcalá 31, Madrid), en la *Preview-berlin 07* (Galeria Maisterravalbuena, Berlín), també en *Anamnesi. Dilemes de la memòria i astúcies de la realitat: polítiques de la memòria*, celebrada amb motiu de la Biennal São Paulo-València. El 2006 va exposar en la col·lectiva *Generació 2006*, organitzada per La Casa Encendida de Madrid i itinerant per Barcelona, València i Sevilla. Eixe mateix any exposà en *Carte Blanche* (Le Commissariat, París) i en la Mostra d'Art INJUVE (Sala Amadis, Madrid). La seua obra es troba en col·leccions com Caja Madrid, Artium i La Panera.

#### **David Ferrando Giraut** (Negreira, la Corunya, 1978)

És llicenciat en Belles Arts i Màster en Fotografia, Art i Tècnica per la Universitat Politècnica de València. Recentment ha acabat un MFA in Art Practice al Golds-

miths College de Londres amb menció honorífica. Entre les exposicions en què ha participat recentment destaquen les següents: *Situació* al Centre Gallec d'Art Contemporani (CGAC); *No Borders (Just N.E. W.S.)*, exposició organitzada per l'Associació Internacional de Crítics d'Art (AICA) que mostra el treball de vint-i-nou jòvens en diverses ciutats europees, o *Strange things are happening*, a la Galeria Aspx (Portsmouth, Regne Unit).

El seu treball té a veure amb una percepció del nostre entorn altament influida pels mitjans de masses, o, millor, amb una concepció de l'esfera audiovisual com a creadora d'un nou ecosistema del qual no hi ha escapatori. Davant d'això, la seua obra suposa un intent de trobar un espai per al punt de vista personal dins d'eixa esfera; espai per a la subjectivitat individual, la creativitat i fins i tot un cert tipus de romanticisme. Els productes audiovisuals, en la seua condició de contenidors de temps passat, són les ruïnes que configuren un paisatge precari en què emprendre una espècie de deriva psicogeogràfica.

#### **Carlos García** (Eix, Alacant, 1978)

Llicenciat en Belles Arts per la Universitat Politècnica de València (2003), va assistir durant la seua formació a tallers amb Douglas Ashford, Joan Casellas, Daniel García Andújar i Rogelio López Cuenca, i a les classes de l'Acadèmia Reial de Belles Arts de Liège (Bèlgica). L'any 2001 realitza amb Po Poy un projecte d'instal·lació, *TV souvenir de*, a la Manica Lunga de l'Acadèmia Albertina de Belles Arts de Torí, i d'ací sorgix un altre projecte comú *Cojasuturno*. L'any 2002 va fer amb Fermín Jiménez l'exposició de pintura i instal·lació  $(a+b)2=a2+2ab+b2a$  la Galeria Kitsch Internacional - Artediverso de València. L'any 2005 obtingué el primer premi del XXXII Premi Bancaixa de Pintura i començà a treballar amb la Galeria Valle Orti coincidint amb l'exposició col·lectiva *Encas de*, en què també van participar Regina de Miguel, Fermín Jiménez, Xavi Arenós i Po Poy. Durant l'any 2008 *Cojasuturno* és seleccionat per a participar en el Co-produced/European Film Forum de Halle (Alemanya).

**Patricia Gómez Villaescusa i M<sup>a</sup> Jesús González Fernández**  
(València, 1978)

Són llicenciades en Belles Arts per la Universitat Politècnica de València. Entre 2003 i 2007 continuen la seua formació amb cursos de doctorat en l'especialitat de Gravats i Estampació. Treballen en comú des de l'any 2002 i duen a terme una sèrie de projectes que tracten de rescatar la memòria de llocs immersos en processos de desaparició i abandonó, a través del procediment de l'estampació mural. Entre 2004 i 2006 realitzen intervencions puntuals en edificis en ruïnes de zones rurals i en distints immobles abandonats de València afectats per plans de remodelació urbanística. A partir d'ací, els projectes següents han anat adquirint una dimensió major, no sols pel volum de material estampat, sinó també per la complexitat i la significació dels espais intervinguts, com el barri del Cabanyal (València) amb el projecte *A la memoria del lugar* (2007), realitzat amb la beca Generació 2007 de Caja Madrid, o l'últim *Proyecto para cárcel abandonada* (2008), desplegat a l'antiga Presó Model de València, amb el qual han obtingut el primer premi Generació 2009 de Caja Madrid, i recentment presentat al Centre d'Art Santa Mònica de Barcelona, en relació amb un projecte expositiu d'Isabel Coixet en homenatge a John Berger.

**Fermín Jiménez Landa**  
(Pamplona, 1979)

Va estudiar a la Facultat de Belles Arts de València i va assistir a tallers amb Robert Morris, Rogelio López Cuenca, Daniel G. Andújar, Francesc Torres, Jon Mikel Euba o Douglas Ashford, i a classes a l'Anotatu Scholi d'Atenes.

Entre les seues exposicions individuals destaquen *Actes oficials*, realitzada a l'Espai Montcada de CaixaForum, (Barcelona, 2008); la mostra *Eufòria*, a la Galeria Valle Ortí (València, 2005); *El circ delimitat*. (*Cleòpatra*), celebrada al Forn de la Ciutadella (Pamplona, 2004). Entre les seues col·lectives, s'ha destacar la participació en la Mostra d'Art INJUVE al Cercle de Belles Arts (Madrid, 2006), en *Entorns pròxims* a Artium (Vitòria, 2006), i a la Galeria Luis Adelantado (València, 2004). Amb la Galeria Valle Ortí ha anat a les fires d'ARCO, MACO (Mèxic DF) i VOLTA (Basilea).

**LaTejedoraCCEC**  
(València, 2005)

LaTejedoraCCEC és un col·lectiu dedicat a la producció i al desplegament de projectes artístics i expositius en l'àmbit de les arts visuals.

El col·lectiu es funda el 2005, any en què realitza un projecte trilateral d'intercanvi, *More or less*, subvencionat per la Unió Europea. Eixe mateix any elabora un programa d'itinerància internacional, i participant en el festival *Videos bastards*.

El 2007 es presenta el col·lectiu a València amb l'exposició *Costuras*, i a continuació comissaria la mostra *Bordil·lineos* en un habitatge desocupat, continuada al Patio Maravillas (Madrid) i a l'Espai JUP (Porto).

El març del 2008 s'inaugura el projecte *LaFurgoneta: espai en trànsit* amb l'exposició *Mudances*, instal·lada a l'esplanada del MUVIM, seguit de tallers i conferències. L'esdeveniment més recent de *LaFurgoneta* és *MMA*, esdeveniment de participació oberta realitzat a València. També participa en X Cabanyal Portes Obertes 2008, en *Art públic / Universitat pública. Mostra d'art públic per a jòvens creadors* (Universitat de València) amb *El rodete més gran del món*, en *Post it city. Ciutats ocasionals* (CCC Barcelona) i *Ruïndocracia'08* (Madrid). Al final de 2008 es va organitzar l'esdeveniment *El Torito: artilugios para una España cañí* a València.

El col·lectiu LaTejedoraCCEC està format per: Mik Baro, Noé Bermejo, Juanli Carrión, Sergio Luna, Alfonso Martínez, Yasmina Morán, Giuliana Origgi, Inés Parcerro, Tubal Perales, Marta Pina, Lorenzo Sandoval i Ester Torá.

**Miriam Lozano**

(Gavarda, València, 1965)

Llicenciada en Belles Arts, partint de la pintura, ha trobat en el mitjà fotogràfic el seu camp de treball. La mescla entre la seua investigació doctoral sobre el fotògraf Joel Peter Witkin i la seua participació actual com a membre en la direcció de la Galeria Visor de València, han fet que haja obtingut prou referències per a desplegar una proposta personal a cavall entre el retrat fotogràfic de tall clàssic i l'art contemporani.

Des de fa anys, la seua trajectòria ha estat relacionada amb la

fotografia, especialment amb la fotografia de format xicotet i en blanc i negre. Per mitjà de nombrosos projectes, ha desplegat una línia de treball en què la relació entre artista i model —o models, depenent de l'ocasió— ha sigut el vèrtex conceptual. D'esta manera, en cada un dels projectes el model, després de ser elegit, no sols ha de posar davant de l'objectiu, sinó també involucrar-s'hi activament: invitant un amic a posar junts (*Instal·lació fotogràfica*, 1998), la seua parella (*Retrats*, 2004) o un familiar (*El espejo de Yesi*, 2006/07), segons la naturalesa del projecte en qüestió.

**Javi Moreno**

(Sant Joan d'Alacant, Alacant, 1982)

Llicenciat en Belles Arts per la Universitat Miguel Hernández d'Elx (2005). És especialista en Arts Visuals i Intermedia per la Universitat Politècnica de València (2006). La seua formació ha sigut multidisciplinària, dedicada especialment a l'escultura, els nous mitjans i la performance.

Des de fa cinc anys ha realitzat diverses exposicions individuals, com *Boys will be boys* (Sala Miscel·lànea, Barcelona, 2008), *Fiesta de cumpleaños* (Centre d'Exposicions, Elx, 2008) o *Quimera* (Galeria A Contar Mentiras, València, 2006 i a Sant Joan d'Alacant, 2005). Ha participat en diverses col·lectives, com *Son jóvenes y maestros* (Galeria N2, Barcelona, 2009), *Emergents* (La Barbera, la Vila Joiosa, 2007), *Mulier, Mulieris* (MUA, Alacant, 2008), *Llocs lliures XII* (nucli antic de Xàbia, 2004) o el projecte d'escultura en la natura *Hitos del Rodenal* (Luzón, Guadalajara, 2008). També ha guanyat alguns premis, com el de «Mirades des del dibuix i la fotografia a l'art de la bellesa clàssica», organitzat per l'Institut de Cultura Juan Gil-Albert.

Actualment el seu treball plàstic circula al voltant de la dificultat de l'home per a edificar-se com a tal, i se centra en l'(auto)representació de la masculinitat adolescent en la xarxa i els *media*.

**Àngel Pastor Belda**

(València, 1977)

Després d'estudiar Disseny Industrial durant dos anys a l'Escola d'Arts i Oficis, va començar a cursar Belles Arts a la Facultat de Belles Arts de Sant Carles de Valèn-

cia l'any 1996, llicenciatura que va acabar el 2001, moment en què va decidir dedicar-se a temps complet a la pintura.

Ha fet exposicions individuals a les cases de cultura de diverses localitats de la geografia valenciana, com Sueca, Alzira, Burjassot, Chiva o el Puig. La seua obra ha sigut seleccionada en concursos de pintura, entre els quals destaquen la mostra de premis Bancaixa de 2003, selecció que s'ha repetit els anys 2006 i 2007, i la selecció per a realitzar una exposició individual a la Galeria MAV de València.

Ha rebut la menció d'honor en Generació 2005 de Caja Madrid. El mateix any també va ser seleccionat per a exposar en la col·lectiva anual que s'organitza a la Galeria Luis Adelantado de València, galeria amb què va exposar una mostra de la seua obra en la fira ARCO 2005 i va participar en una col·lectiva de cinc artistes un any més tard. El 2007 va realitzar una exposició individual en la Galeria Masha Prieto de Madrid.

Recentment han seleccionat una obra seua en el VIII Premi de Pintura Col·legi de Gestors Administratius de València i n'han adquirit una altra en el Concurs d'Arts Visuals de Ciutat de Borriana.

**Vanessa Pastor**  
(València, 1980)

Llicenciada en Belles Arts per la Universitat Politècnica de València (2003). Durant el seu últim curs de carrera va aconseguir una beca per a estudiar BA (Hons) Photography al Southampton Institute of Higher Education (Regne Unit). En esta època realitzà distints treballs, tant fotogràfics com peces de vídeo (*La mudanza*, *The Found Object* o *To Wrap*, entre d'altres), articulats entorn de la idea del cos com a objecte en un context sempre quotidià i domèstic. Els seus projectes *The Rag Dolls' Project* i *Excursions*, on desplega una línia d'investigació centrada en la construcció i l'anàlisi de la imatge familiar, la soledat i la dependència emocional, la introduïxen en el panorama artístic nacional. Actualment està finalitzant un nou projecte fotogràfic que aprofundix a través del gènere del retrat en els arquetips de la posa, en la projecció de la identitat respecte als altres, en els límits de la representació i en la idea de l'anònimat.

Ha participat en diverses fires i exposicions nacionals i internacionals.

**Lucía Pla López**  
(València, 1981)

Va estudiar Imatge i So a l'Institut La Marxadella; ha ampliat els seus estudis en centres com Visor i EFTI, i ha fet el Màster Universitari de Fotografia, Art i Tècnica de la Universitat Politècnica de València. Ha treballat amb professionals de la fotografia i artistes com Enrique Carrazoni i Mira Bernabeu, entre altres, i ha participat també en treballs amb la Universitat Politècnica de València i l'IVAM. Ha fet diversos viatges, cosa que li ha influït i l'ha inspirat per a produir treballs com *Expedició Perú 2001*, projecte col·lectiu que es va exposar al Centre Excursionista de València i a la Sala G-4 (València), i l'individual *Camins interns*, exposat a la Sala Matisse (València, 2004) i al Centre Excursionista de València (2004). També va crear el muntatge escènic, amb la projecció de les seues biografies, en l'espectacle de dansa *Victimas de la pasión* de la ballarina i coreògrafa Andrea Ruiz de Albornoz, realitzat en ocasió de H5ªA (homenatge cinquè aniversari) de l'Associació Gerard Collins (2005). Amb *Querida hermana*: prossegueix la seua indagació en el camp de la fotografia com a mitjà d'expressió i de transmissió.

**Jesús Rivera Quirante**  
(Alacant, 1981)

Llicenciat en Belles Arts per la Universitat Politècnica el 2004. Ha participat en mostres internacionals amb *Yellow Pages Project* al MAMCO (Ginebra, Suïssa), organitzada per Team 404 & John Armleder, a la Turm Gallery, Helmstedt (Alemanya), o al Kunsthalle Palazzo, Liestal/Basilea (Suïssa), i també en la Rundgang 2003 en la «Hochschule für Bildende Kunst», Braunschweig (Alemanya). Durant el 2006/07 va ser premiat amb la beca d'investigació i creació plàstica a l'estranger (Berlín) de la Generalitat Valenciana i va participar en els seminaris de l'Art in Context Institute (Universitat der Kunst, Berlín). El 2008/09 va ser premiat amb la beca Col·lecció CAM d'Arts Plàstiques. A Espanya destaca la seua participació en la Fira València.Art 2007 amb la Galeria Aural, en el Certamen

d'Arts Plàstiques de la Diputació d'Alacant, MUBAG (Alacant, 2008), o en l'exposició internacional *No hi ha un tal lloc. Territoris de l'invisible*, Museu del Castell de Santa Bàrbara (Alacant, 2009), organitzada pel Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana.

**Paloma Rueda Gascó**  
(València, 1978)

Llicenciada en Belles Arts per la Universitat Politècnica de València i professora i coordinadora de l'Àrea de Plàstica en Mi Academia. Escuela de Pintura y Expresión Corporal des d'octubre de 2003.

La reflexió sobre la relació entre art i públic desemboca necessàriament, entre molts altres assumptes, en qüestions educatives. La seua investigació personal en el camp de l'educació artística no és sinó la recerca de respostes a preguntes com qui rep allò que els artistes fan, per què, qui ho busca o qui ho necessita. La formació de l'individu en processos aliens a la visió, l'actitud i la necessitat del fet artístic té moltes de les seues causes en circumstàncies pròpies dels sistemes educatius. Causes que intenta desentranyar a través de la investigació i la pràctica artística. Des d'una concepció del fet artístic desvincula l'objectual i l'institucional, busca afavorir noves formes de relació i aproximació entre els artistes i el seu treball amb individus i contextos aliens als circuits institucionals de l'art.

Ha participat en *Intracity. Art públic i mediació social* (2008) amb la proposta *Intraclasse*.

**Sara Sanz**  
(Saragossa, 1980)

Llicenciada en Belles Arts per la Universitat Politècnica de València el 2004. Des d'aleshores s'ha dedicat al camp de les arts plàstiques, amb un clar interès pel pop surrealista o *loobrov*, moviment nascut de la cultura underground, que es caracteritza per un cert sentit de l'humor i del sarcasme com a mitjà d'expressió artística. Va començar a utilitzar la pintura en acabar els estudis a la facultat, però a poc a poc anà descobrint altres mitjans per a mostrar les seues sensacions, com les escultures fetes de tela i resina i, finalment, els mitjans audiovisuals, com el vídeo. A partir de l'any 2008 ha participat en diferents fires nacionals i internacionals, on ha presentat instal·lacions

en què coexisten pintures i escultures de tela que parlen dels sentiments i angoixes derivats de la seua experiència vital.

L'any 2009, com a projecte més recent, naix *Hotel Ice*, la seua segona exposició individual, on per primera vegada els seus personatges es lleven la protecció de les seues cuirasses per a poder mostrar, amb tota honestat, les sensacions que tant ens ferixen i que, tanmateix, necessitem per a sentir-nos vius.

#### **Anna Talens**

(Carcaixent, València, 1978)

Llicenciada en Belles Arts per la Universitat Politècnica de València (UPV). En quart curs estudia a la Bauhaus, a Weimar, i en cinquè, a Austràlia, i des d'aleshores no ha deixat de viatjar. Simultaneja els seus estudis amb la creació des del 2002, any en què, mitjançant la beca Art Visual del Consorci de Museus, es publica el seu primer catàleg, *Mi pequeño mundo*. Durant quatre anys col·labora en el Departament d'Escultura de la UPV i residix com a personal investigador a València, Weimar, Londres i Madrid. Exposa per primera vegada de forma individual a l'estranger el 2004, a la Galerie im Kunsthaus (Erfurt, Alemanya), comissariada per Silke Opitz. Després de diverses exposicions, el 2007 representa la Galeria Paz y Comedias amb motiu de la Biennal de València i el 2008 residix un any a Berlín per a desplegar un projecte d'art i natura de la ciutat. Fa uns dies va acabar la seua exposició a Kunstverein Ludwigsburg i ha instal·lat una peça temporal amb motiu del projecte *Zeitgenössische Kunst* in 6 Feiningerkirchen, a Kromsdorf, Alemanya.

#### **Álvaro Tamarit**

(Alacant, 1976)

Llicenciat en Belles Arts per la Universitat Politècnica de València. El 2003 obtingué una beca Art Visual per a la creació artística del Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana.

Des de 1999 ha rebut diversos premis en concursos d'àmbit nacional. L'any 2006 obtingué el primer premi Bancaixa d'escultura 2006 en la trenta-tres edició i el 2007 el primer premi d'escultura IX Concurs d'Art Manolo Valdés, amb peces pertanyents a la sèrie *Deconstrucciones de madera*. El

2008 va rebre el primer premi de pintura del Certamen de Pintura Salvador Soria Vila de Benissa (Alacant).

A través d'un treball minuciós de recerca entre objectes que han deixat de tindre la seua funció i que han sigut abandonats a la seua sort, troba en la mateixa naturalesa els fragments de fusta que formaran part de les seues obres.

La seua obra forma part de les col·leccions d'art de la Fundació Bancaixa, el Consorci de Museus de Comunitat Valenciana, la Fundació Talens Espanya, el Vicerectorat de Cultura de la Universitat d'Alacant o l'Acadèmia Nacional de Belles Arts San Alejandro de l'Havana, Cuba, i dels fons d'art dels ajuntaments d'Alacant, Xàbia, Asp i Sagunt.

El 2008 la fundació Obra Social CAM va adquirir la seua col·lecció *Reconstrucciones* per a exhibir-la de manera itinerant.

#### **Vicente Tirado**

(Castelló, 1967)

És llicenciat en Filologia Clàssica per la Universitat de València i s'ha interessat per la Filosofia i la Història de l'Art (ha realitzat estudis d'estes disciplines a l'Humboldt Universität de Berlín). Una vegada vinculat a la praxi artística, ha cursat dos màsters: el Màster Universitari en Fotografia, Art i Tècnica i el Màster de Producció Artística, especialitat: Pensament Contemporani i Cultura Visual, a la Universitat Politècnica de València. A partir de l'any 2002 ha obtingut un bon nombre de reconeixements al seu treball en forma de premis, com el nacional San Prudencio, 2002 i beques, com l'atorgada per la Fundació Dávalos Fletcher de Castelló el 2007 per a desplegar un projecte de tipus processual, que finalitzarà en el termini d'uns anys, encara que ja s'ha vist la primera entrega a la sala d'exposicions d'eixa fundació. Este projecte està directament relacionat amb les obres que es mostren en esta exposició, fotografies que desentranen de forma paradoxalment lacònica i expressiva el procés d'intervenció humana sobre la costa.

#### **David Trujillo Ruiz**

(Granada, 1977)

Llicenciat en Belles Arts per la Universitat Miguel Hernández d'Elx, va aconseguir el premi ex-

traordinari nacional de la llicenciatura el 2004. Va obtenir la beca FPU del Ministeri d'Educació i Ciència fins al 2009. Ha realitzat els cursos de doctorat Territoris Artístics Contemporanis i ha obtingut el DEA per la Universitat Miguel Hernández el 2006.

Els seus treballs reflexionen sobre les característiques intrínseques de les imatges, sobre el consum estètic dels mitjans de comunicació, la dislocació de l'ús de la informació, del temps, de la realitat, és a dir, el control social a través de la nova tecnificació. I han sigut exhibits en diferents fires internacionals, com ARCO 2008 o Estampa 2007 (en esta última va rebre el premi de la crítica al millor artista de Temptacions 2007), així com en festivals, com el XIII Canariasmediafest, o en convocatòries d'art públic: *Certamen Ubica 2007*; *L'espai trobat-XII edició*, Benissa (2004); *Art públic/Universitat pública-VII*, València (2004); *In urbs II*, Alacant (2005), en què obtingué el primer premi (premi especial del jurat), i en exposicions individuals, com *En lo que va de año*, representant la Direcció General d'Igualtat d'Oportunitats de l'Ajuntament de Madrid en Estampa 2008; *Circuits tancats* al MUA (2006); *Interiors* (2004) al Centro 14 d'Alacant, o les realitzades a la sala d'exposicions dels hangars del ferrocarril d'Altea. Cal destacar-hi també les escultures públiques que ha realitzat per als Hítons del Rodenal, a Luzón (Guadalajara), *Hitos RGB* (2008) i *Generador de espacios* (2004) a Finestrat (Alacant).

En l'actualitat és professor d'Instal·lacions i Art en la Xarxa i Aplicacions Multimèdia de l'Àrea d'Escultura de la Facultat de Belles Arts d'Altea (UMH), i treballa amb la Galeria C5 Colecció.

#### **Nelo Vinuesa / Samuel Ortí**

(València, 1980 / la Corunya, 1977)

Llicenciat en Belles Arts per la Universitat Politècnica de València (2003).

Amb Samuel Ortí formen l'equip «Bimotor». Beca Erasmus (2001/02), cursant estudis a la Universitat Aristòtil de Tessalònica (Grècia). Nelo Vinuesa ha participat en diverses exposicions col·lectives i certàmens de pintura, en què ha obtingut destacades mencions i premis. Va realitzar la

seua primera exposició individual *Scroll* a la Galeria Edgar Neville (Alfajar, 2007) i al final del mateix any presentà un nou projecte pictòric, *El cielo recortado*, a la Galeria Valle Ortí (València, 2007), on «Bimotor» va exhibir la seua primera instal·lació mecànica, *La Moule Vblante*. Un any més tard, participà en diverses mostres col·lectives (Sevilla, València, la Vila Joiosa...) i fires com Fòrum Sud a Càceres, ARCO Madrid, Valencia.Art, Art Santander, Hot Art i Volta a Basiela. Es va consolidar un projecte que donà peu a la realització de la mostra individual *Sleepy Island* a la Galeria T20 de Múrcia (2008). Actualment, diverses institucions, com DKV, Caja Murcia, l'Ajuntament d'Alfajar, l'Ajuntament de Catarroja o la Universitat Politècnica de València, posseeixen obres de l'autor en els seus fons artístics i col·leccions.

## BIOGRAFÍAS ARTISTAS

### **María Llanos Alonso** (València, 1972)

Licenciada en Belles Artes, especialidad pintura, por la Facultad de San Carlos y Master of Fine Arts en Slade School, University College London.

Formada en el Master de Arteterapia de la Universidad de Barcelona y miembro colegiado de la Ate (Asociación Profesional Española de Arteterapeutas).

En su trabajo como artista ha recibido becas y premios como Art Visual 2001 y 2003 de la Generalitat Valenciana, la beca Fortuny o la beca de Pintura de la Academia de España en Roma.

Desde el año 2005 realiza talleres de arteterapia en colegios, asociaciones y hospitales.

Actualmente lleva dos talleres de arteterapia para niños/as de infantil y primaria en el American School Valencia, un taller de creatividad y nuevas tecnologías en el Centro de especialidades Fuente San Luis y un grupo para niños/as en el Hospital Clínico Universitario.

### **Art al Quadrat** (València, 1982)

En el año 2002 nace el grupo artístico Art al Quadrat formado por Mónica y Gema Del Rey Jordá. Son licenciadas en Belles Artes en

2005 y tituladas en el Máster en Producción Artística en 2008 por la Universidad Politécnica de Valencia.

Su obra se bifurca en dos líneas de trabajo bien diferenciadas: la primera abarca un trabajo sobre su propia intimidad que incluye reflejos autobiográficos tomando su vida como la base de la obra; la segunda vertiente, por el contrario, deriva en una obra de carácter social, crítico y comprometida que les ha llevado a participar en varios eventos de arte público.

Producen las exposiciones individuales *La Condena del Paraíso* (Villareal, 2009), *Works Squared, Art in the street* (Finlandia, 2004), *Dualitat: ànima i cos* (2006) e *Invasions a Sagunt* (2006) y realizan un pase de videoarte sobre Art al Quadrat en la Universidad de Guadaluajara (Méjico, 2005). Su obra ha sido expuesta colectivamente tanto a nivel nacional como internacional. Colaboran en la realización de la propuesta del Espai d'Art Contemporani de Castelló (EACC) *La Gaiata Peregrina* bajo la dirección de Antoni Miralda y Alicia Ríos (2007).

También participan y son seleccionadas en festivales de arte público como el FAP. Festival d'art públic ciutat d'Algemesi (2004), Certamen *Intracity. Arte público y mediación social* (2006), Festival d'art públic Efimer (Alginet, 2007) y *Art públic / Universitat pública. Muestra de arte público para jóvenes creadores* (Valencia, 2007).

### **Raúl Belinchón** (Valencia, 1975)

Licenciado en Historia del Arte por la Universidad de Valencia y fotógrafo. Entre los premios más recientes hay que destacar, el primer premio de Fuji Euro Press Photo Awards en Roma, y el tercer premio del World Press Photo en el apartado de arte (2004).

Ha recibido diversas becas entre las que cabe citar, la beca Benetton de fotografía, la de Artes Plásticas del Ministerio de Cultura en el Colegio de España en París, la Beca Art Visual 2003 de la Generalitat Valenciana; o las más recientes del Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación para la Academia de España en Roma, la de la Casa de Velázquez en Madrid o la beca CAM (Caja de Ahorros del Mediterráneo) de Artes Plásticas.

Ha participado en ferias como ARCO (Madrid), Paris Photo, MiArt (Milán), Artissima (Turín), DFoto (San Sebastián) y MACO (Méjico), entre otras.

Su obra pertenece a colecciones como la del IVAM, Ministerio de Cultura, Centro de Arte Reina Sofia, Comunidad de Madrid, Fundación COFF (Centro Ordóñez Falcón de Fotografía), Fundación Unicaja, Fundación Cajasol, Fundación Vila Casas, Centro de Fotografía Isla de Tenerife o el Instituto de la Juventud (INJUVE). Ha expuesto en Milán y Berlín, Recontres de Arles, PhotoEspaña, Museo de Roma en Trastevere, Palazzo Venecia en Roma o Generación 2007 de Caja Madrid y Bienal Sao Paulo-Valencia, entre otros.

En 2009 ha tenido una exposición individual en el Espai 13 de la Fundació Joan Miró de Barcelona, ha sido nominado para el Prix Pictet en Londres y prepara un proyecto fotográfico en la ciudad de Valparaíso en Chile, encargo del SEACEX.

### **Pablo Bellot García** (Alicante, 1976)

Licenciado en Belles Artes por la Universidad Miguel Hernández (2002). Sus primeras exposiciones fueron en sus años de estudio. Le conceden la beca Erasmus (Torino, 2000) tras la cual hay un giro en su producción. En esos años expone la serie *Automegación* en la que intercalaba los cuadros, con instalaciones, obras con el concepto del vacío y la nada en el Centro 14 (Alicante, 2000), como 2º premio del Concurso Salvador Soria en Benissa (2001), 1º premio en el I Concurso Artes Plásticas-Creación Artística de la Universidad de Zaragoza (2002) y el 2º premio de la Real Academia de Belles Artes de San Carlos (Valencia, 2003). Especialista en Artes Visuales e Intermedia por la Universidad Politécnica de Valencia (2004) en estos años inicia su nueva etapa el *Mimi Yó* que expone en la 6ª Convocatoria Internacional de Jóvenes Artistas en la Galería Luis Adelantado (Valencia, 2004), e individualmente en la Galería Aural (Alicante, 2004) y en la Bienal de Sao Paulo-Valencia (2007). Ha recibido la beca de Creación Artística BECA 2007 MUSAC. En el año 2008 obtuvo la 1ª Mención de Honor del 9º Premio Nacional Co-

legio de Gestores de Valencia, el 1º Premio BIAM (Bienal de Arte de Amposta) y premio Adquisición de la XI Bienal de Artes Plásticas «Ciudad de Pamplona» Museo de la Ciudadela (2008).

Con más de 60 exposiciones colectivas desde el año 1998 a día de hoy, la mayoría de ellas de selecciones en concursos por toda la geografía española.

### Noé Bermejo González

(Santas Martas, León, 1982)

Licenciado en Bellas Artes (2006) y Máster en Producción Artística en la rama de Arte y Tecnología (2006/07) por la Universidad Politécnica de Valencia. Es miembro del colectivo LaTejedoraCCEC desde el 2005.

Realiza numerosas exposiciones colectivas en distintas salas e instituciones, cabiendo destacar su participación en *Después de usted* realizada en el Instituto Francés de Valencia y Berlín organizada por LaTejedoraCCEC (2009); la III Bienal de Grabado en la Casa de Cultura de Quart de Poblet (2009); *Videodrome* en El Albéitar de la Universidad de León, (2009); *Bipolar* en la Galería Bernardo Marques de Lisboa (2008); *Sesión continua* en Otro Espacio (Mislata, 2008).

Ha participado en el 1º Certamen de Videocreación en <http://carevolta.org> (Valencia, 2008); con el colectivo LaTejedoraCCEC en el proyecto *El Torio. Artilugios para una España cañi* (Valencia, 2008); en la *LaFurgoneta, espacio expositivo en tránsito: MMA* en la Fundación Ceimigra (Valencia, 2008). En el Centro Leonés de Arte ILC participa en *La Palabra pintada: ilustradores e ilustraciones* (León, 2008) y en el IFV se muestra *Cartografías del retrato* (2008). En el 2006 colabora en *Figurama* con itinerancia por facultades de Bellas Artes europeas. *More or less* en el Museo da ciencia e da industria de Oporto y *Extra-muros* en la Galería Rosa Santos de Valencia, ambas en 2005.

### Estefanía Bustos Real

(Salamanca, 1975)

Inicia su formación artística en Dibujo Artístico e Ilustración en la Escuela de Artesanos de Valencia. En el 2002 inicia sus estudios en la Facultad de Bellas Artes de San Carlos de Valencia decantándose por el dibujo. Estudios que com-

pagina realizando trabajos de ilustración para Econorm (Centro de Recursos de Prevención de Riesgos Laborales y Medio Ambiente). En su trayectoria despierta el interés por otros campos de estudio e incorpora en sus proyectos artísticos discursos adoptados de otras disciplinas como la sociología o la antropología, germen de lo que sería la obra fotográfica de su primera exposición individual, *Castillos en el aire* (Centro de Juventud de Natzaret, Valencia) y seleccionada en la V Bienal de Arte Agulló de Cocentaina de Escultura (2004). Desde entonces ha participado en varias exposiciones colectivas y realizado diversos cursos y talleres, entre los que destaca el Curso de Grabado Artístico Internacional impartido por Sandro Natalini en la Fundación Kaus Urbino, Italia (2006); los organizados por el Espacio de Artes Visuales de Murcia con Enrique Marty (2007) y Francesc Torres (2008); y el seminario de James Clifford organizado por el CENDEAC de Murcia en 2008. En este mismo año, 2009, representa a la Universidad Politécnica de Valencia con motivo de la Muestra Internacional Ikas\_Art en Bilbao, y en la exposición *Figurama09* de carácter itinerante por la República Checa, Polonia, Praga, Bélgica y España.

### Regina de Miguel

(Málaga, 1977)

Licenciada en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia ha realizado cursos de postgrado en el programa de Arte Público de la misma universidad. Ha trabajado en contextos de producción como las Estancias INJUVE en los años 2005, 2006 y 2007, en el proyecto *Aptitud para las Armas* (INJUVE, 2008), en el Avam Procesos 2008 organizado por la Asociación de Artistas Visuales de Madrid, en el Laboratorio 987 MUSAC, en Otro Espacio y el proyecto Herramientas del Arte.

Su obra integra el dibujo, la instalación, la animación, la fotografía y el texto.

Entre sus últimas exposiciones cabe destacar *El aire aún no respirado* en el Laboratorio 987 MUSAC (León, 2008/09) y en el Centro Cultural Bastero, (Andoain, Guipuzkoa, 2009). En la Galería Maistravalbuena (Madrid, 2007/08) expuso *Spatial Turn*. También ha participado en la 6ª

Bienal Leandro Cristófol. Centro de Arte La Panera (Lleida, 2008); en el proyecto. *Aptitud para las armas* realizado en la Sala Amadís del Injuve (Madrid, 2008). En el año 2007 participó en *Aquí y ahora* (Sala Alcalá 31, Madrid), en la *Previewberlin 07* (Galería Maistravalbuena, Berlín). También en *Anamnesis. Encrucijadas de la memoria y astucias de lo real: Políticas de la memoria* celebrada con motivo de la Bienal Sao Paulo - Valencia. En 2006 expuso en la colectiva *Generación 2006* organizada por La Casa Encendida de Madrid e itinerante por Barcelona, Valencia y Sevilla. En ese mismo año expone en *Carte Blanche* (Le Commissariat, París) y en la Muestra de Arte INJUVE (Sala Amadís, Madrid). Su obra se encuentra en colecciones como Caja Madrid, Artium y La Panera.

### David Ferrando Giraut

(Negrreira, A Coruña, 1978)

Es licenciado en Bellas Artes y Máster en Fotografía, Arte y Técnica por la Universidad Politécnica de Valencia. Recientemente ha terminado un MFA in Art Practice en Goldsmiths College, Londres, con mención honorífica. Entre las exposiciones en las que ha participado recientemente destacan las siguientes: *Situación* en el Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC); *No Borders (Just N.E.W.S.)* exposición organizada por la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA) mostrando el trabajo de 29 jóvenes en diversas ciudades europeas, o *Strange things are happening*, en la Galería Aspek (Portsmouth, Reino Unido).

Su trabajo tiene que ver con una percepción de nuestro entorno altamente influenciada por los medios de masas, o, mejor, con una concepción de la esfera audiovisual como creadora de un nuevo ecosistema del que no existe escapatoria. Ante esto, su obra supone un intento de encontrar un espacio para el punto de vista personal dentro de esa esfera; espacio para la subjetividad individual, la creatividad e incluso cierto tipo de romanticismo. Los productos audiovisuales, en su condición de contenedores de tiempo pasado, serían las ruinas que conformen un paisaje precario en el que emprender una especie de deriva psicogeográfica.

**Carlos García**

(Elche, Alicante, 1978)

Licenciado en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia (2003) asistió durante su formación a talleres con Douglas Ashford, Joan Casellas, Daniel García Andujar y Rogelio López Cuenca así como a las clases de la Académie Royale les Beaux - Arts de Liège (Bélgica). En el año 2001 realiza junto a Po Poy un proyecto de instalación, *TV souvenir de en la Manica Lunga* de en la Manica Lunga de la Academia Albertina di Belle Arti di Torino, y de aquí surge otro proyecto común *Cojasuturno*. En el año 2002 realizó junto a Fermín Jiménez la exposición de pintura e instalación  $(a+b)2=a2+2ab+2b2$  en la Galería Kitsch Internacional - Arterdiverso de Valencia. En el año 2005 obtiene el primer premio del XXXII Premio Bancaja de Pintura y comienza a trabajar con la Galería Valle Orti coincidiendo con la exposición colectiva *En caso de en la que también participaron Regina de Miguel, Fermín Jiménez, Xavi Arenós y Po Poy*. Durante el año 2008 *Cojasuturno* es seleccionado para participar en el Co-producido / European Film Forum de Halle (Alemania).

**Patricia Gómez Villaescusa y M<sup>a</sup> Jesús González Fernández**  
(Valencia, 1978)

Son licenciadas en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia. Entre 2003 y 2007 continúan su formación con cursos de doctorado en la especialidad de Grabado y Estampación. Trabajan en común desde el año 2002, llevando a cabo una serie de proyectos que tratan de rescatar la memoria de lugares inmersos en procesos de desaparición y abandono, a través del procedimiento de la estampación mural. Entre 2004 y 2006 realizan intervenciones puntuales en edificios en ruinas de zonas rurales y en distintos inmuebles abandonados de Valencia afectados por planes de remodelación urbanística. A partir de aquí, los siguientes proyectos han ido adquiriendo una mayor dimensión, no sólo por el volumen de material estampado, sino también por la complejidad y significación de los espacios intervenidos; como el barrio del Cabanyal (Valencia) con el proyecto *A la memoria del lugar* (2007), realizado con la beca Generación 2007 de Caja

Madrid; o el último *Proyecto para cárcel abandonada* (2008), desarrollado en la antigua cárcel Modelo de Valencia, con el que han obtenido el primer premio Generación 2009 de Caja Madrid, y ha sido recientemente presentado en el centro Arts Santa Mónica de Barcelona, en relación a un proyecto expositivo de Isabel Coixet en homenaje a John Berger.

**Fermín Jiménez Landa**

(Pamplona, 1979)

Estudió en la facultad de Bellas Artes de Valencia y asistió a talleres con Robert Morris, Rogelio López Cuenca, Daniel G. Andujar, Francesc Torres, Jon Mikel Euba o Douglas Ashford así como a clases en la Anotati Scholí de Atenas.

Entre sus exposiciones individuales destacan *Actos oficiales* realizada en el Espai Montcada de CaixaForum, (Barcelona, 2008); la muestra *Euforia* en la Galería Valle Orti, (Valencia, 2005); *El circo delimitado. (Cleopatra)* celebrada en el Horno de la Ciudadela (Pamplona, 2004). Entre sus colectivas destacar la participación en la Muestra de Arte INJUVE en el Círculo de Bellas Artes (Madrid, 2006), en *Entornos próximos* en ARTIUM (Vitoria, 2006), y en la Galería Luis Adelantado, (Valencia, 2004). Con la Galería Valle Orti ha ido a las ferias de ARCO, MACO (Mexico D.F.) y VOLTA (Basilea).

**LaTejedoraCCEC**

(Valencia, 2005)

LaTejedoraCCEC es un colectivo dedicado a la producción y al desarrollo de proyectos artísticos y expositivos en el ámbito de las artes visuales.

El colectivo se funda en 2005, año en el que realiza un proyecto trilateral de intercambio, *More or less*, subvencionado por la Unión Europea. Ese mismo año elabora un programa de itinerancia internacional, participando en el festival *Videos bastardos*.

En 2007 se presenta el colectivo en Valencia con la exposición *Costuras*, comisariando seguidamente la muestra *Bordilíneos* en una vivienda desocupada, continuada en el Patio Maravillas (Madrid) y en el Espacio JUP (Porto).

En marzo de 2008 se inaugura el proyecto *LaFurgoneta: espacio en tránsito* con la exposición *Mudanzas*, instalada en la explanada del

MuVIM, seguido de talleres y conferencias. El evento más reciente de *LaFurgoneta* es *MMA*, evento de participación abierta realizado en Valencia. También se participa en X Cabanyal Portes Oberres 08, en *Art públic / Universitat pública. Muestra de arte público para jóvenes creadores* (Universidad de Valencia) con *El rodete més gran del món*, en *Post it city. Ciudades ocasionales* (CCCB Barcelona) y *Ruidocracia'08* (Madrid). A finales de 2008 se organizó el evento *El Torito: artilugios para una España cañí*, en Valencia.

El colectivo LaTejedoraCCEC está formado por: Mik Baro, Noé Bermejo, Juanli Carrión, Sergio Luna, Alfonso Martínez, Yasmina Morán, Giuliana Origgi, Inés Párcero, Tubal Perales, Marta Pina, Lorenzo Sandoval y Ester Torá.

**Miriam Lozano**

(Gavarda, Valencia, 1965)

Licenciada en Bellas Artes, partiendo de la pintura, ha encontrado en el medio fotográfico su campo de trabajo. La mezcla entre su investigación doctoral sobre el fotógrafo Joel Peter Witkin y su actual participación como miembro de la dirección de la Galería Visor de Valencia, han hecho que haya obtenido las suficientes referencias como para desarrollar una propuesta personal, a caballo entre el retrato fotográfico de corte clásico y el arte contemporáneo.

Desde hace años, su trayectoria ha estado relacionada con la fotografía, especialmente con la de pequeño formato y en blanco y negro. Por medio de numerosos proyectos ha desarrollado una línea de trabajo donde la relación entre artista y modelo —o modelos dependiendo de la ocasión— ha sido el vértice conceptual de todos ellos. De esta forma, en cada uno de los proyectos el modelo tras ser escogido, no solo tiene que posar ante el objetivo sino involucrarse activamente en ellos: bien teniendo que invitar a posar conjuntamente a un amigo (*Instalación fotográfica, 1998*), a su pareja (*Retratos, 2004*) o a un familiar (*El espejo de Yesi, 2006/07*) dependiendo de la naturaleza del proyecto en cuestión.

**Javi Moreno**

(Sant Joan d'Alacant, Alicante, 1982)

Licenciado en Bellas Artes por la Universidad Miguel Hernández de



Elche (2005). Es especialista en Artes Visuales e Intermedia por la Universidad Politécnica de Valencia (2006). Su formación ha sido multidisciplinar, dedicada especialmente a la escultura, los nuevos medios y la performance.

Desde hace cinco años ha realizado diversas exposiciones individuales como *Boys will be boys* (Sala Miscelánea, Barcelona, 2008), *Fiesta de Cumpleaños* (Centro de exposiciones, Elche, 2008) o *Químera* (Galería A contar Mentiras, Valencia, 2006 y en Sant Joan d'Alacant, 2005). Ha participado en varias colectivas como: *Son jóvenes y maestros* (Galería N2, Barcelona, 2009), *Emergents* (La Barbera, Villajoyosa, 2007), *Mulier, Mulieris* (MUA, Alicante, 2008), *Llocs Lliures XII* (Casco antiguo de Xàbia, 2004) o el proyecto de escultura en la naturaleza *Hitos del Rodenal* (Luzón, Guadalajara, 2008). También ha sido ganador de algunos premios como el de «Miradas desde el dibujo y la fotografía al arte de la belleza clásica», organizado por el Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert.

Actualmente su trabajo plástico circula alrededor de la dificultad del hombre para edificarse como tal, centrando su interés en la (auto) representación de la masculinidad adolescente en la red y los *media*.

#### **Ángel Pastor Belda** (Valencia, 1977)

Después de estudiar diseño industrial durante dos años en la escuela de Artes y oficios comenzó a cursar Bellas Artes en la Facultad de Bellas Artes de San Carlos de Valencia en el año 1996. Licenciatura que terminó en 2001, momento en el cual decidió dedicarse a tiempo completo a la pintura.

Ha realizado exposiciones individuales en las casas de cultura de diversas localidades de la geografía valenciana como: Sueca, Alzira, Burjassot, Chiva o El Puig. Su obra ha sido seleccionada en concursos de pintura destacando entre ellos la muestra de premios Bancaja de 2003, selección que se repetiría en los años 2006 y 2007, y la selección para realizar una exposición individual en la Galería MAV de Valencia.

Ha recibido la Mención de Honor en Generación 2005 Caja Madrid. El mismo año tam-

bién fue seleccionado para exponer en la colectiva anual que se organiza en la Galería Luis Aledantado de Valencia. Galería con la que expuso una muestra de su obra en la feria ARCO 2005, y en la que participaría en una colectiva de cinco artistas un año más tarde. En 2007 realizó una exposición individual en la Galería Mascha Prieto de Madrid.

Recientemente han seleccionado una obra suya en el 8º Premio de Pintura Colegio de Gestores Administrativos de Valencia y adquirieron otra en el Concurso d'Arts Visuals de Ciutat de Burriana.

#### **Vanessa Pastor** (Valencia, 1980)

Licenciada en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia (2003). Durante su último curso de carrera consigue una beca para estudiar BA (Hons) Photography en el Southampton Institute of Higher Education (Reino Unido). En esta época realiza distintos trabajos tanto fotográficos como piezas de video (*La mudanza*, *The Found Object* o *To Wrap*, entre otros) articulados en torno a la idea del cuerpo como objeto en un contexto siempre cotidiano y doméstico. Sus proyectos *The Rag Dolls' Project* y *Excursiones*, donde desarrolla una línea de investigación centrada en la construcción y el análisis de la imagen familiar, la soledad y la dependencia emocional, la introducen en el panorama artístico nacional. Actualmente está finalizando un nuevo proyecto fotográfico que profundiza a través del género del retrato en los arquetipos de la pose, en la proyección de la identidad de cara a los otros, en los límites de la representación y en la idea del anonimato.

Ha participado en diversas ferias y exposiciones en el ámbito nacional e internacional.

#### **Lucía Pla López** (Valencia, 1981)

Estudió Imagen y Sonido en el instituto la Marxadella ampliando sus estudios en centros como Visor, EFTI y Master Universitario de Fotografía, Arte y Técnica de la Universidad Politécnica de Valencia. Ha trabajado con profesionales de la fotografía y artistas como Enrique Carrazoni y Mira Bernabeu entre otros, participando tam-

bién en trabajos con la Universidad Politécnica de Valencia y el IVAM. Tiene varios viajes a sus espaldas, lo que le ha influido e inspirado para producir trabajos como *Expedición Perú 2001*, proyecto colectivo que se expuso en el Centre Excursionista de Valencia y en la Sala G-4 (Valencia), y el individual *Caminos Internos*, expuesto en la Sala Matisse (Valencia, 2004) y en el Centre Excursionista de Valencia (2004). También creó el montaje escénico, a través de la proyección de sus fotografías, en el espectáculo de danza *Víctimas de la pasión* de la bailarina y coreógrafa Andrea Ruiz de Albornoz, realizado en ocasión de H5ªA (Homenaje 5º Aniversario) de la asociación Gerard Collins (2005). Con *Querida hermana*: prosigue su indagación en el campo de la fotografía como medio de expresión y de transmisión.

#### **Jesús Rivera Quirante** (Alicante, 1981)

Licenciado en Bellas Artes por la Universidad Politécnica en 2004. Ha participado en muestras internacionales con *Yellow Pages Project* en el MAMCO (Geneva, Suiza) organizada por Team 404 y John Armleder, en la Turm Gallery, Helmstedt (Alemania) o en el Kunsthalle Palazzo, Liestal/Basel (Suiza); así como también en la *Rundgang 2003* en la «Hochschule für Bildende Kunst» Braunschweig (Alemania). Durante el 2006/07 fue premiado con la beca de investigación y creación plástica en el extranjero (Berlín) de la Generalitat Valenciana y participó en los seminarios del Art in Context Institute (Universität der Kunst Berlin). En el 2008/09 fue premiado con la Beca Colección CAM de Artes Plásticas. En España destaca la participación en la Feria Valencia.Art 2007 con la Galería Aural, en el Certamen Artes Plásticas Excma. Diputación de Alicante, MUBAG (Alicante, 2008) o en la exposición internacional *No hay tal lugar. Territorios de lo invisible* en el Museo Castillo Santa Bárbara (Alicante, 2009) organizada por el Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana.

#### **Paloma Rueda Gascó** (Valencia, 1978)

Licenciada en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia y profesora y coordinadora del

Área de plástica en Mi Academia. Escuela de Pintura y Expresión Corporal desde octubre de 2003.

La reflexión en torno a la relación entre arte y público desemboca necesariamente, entre otros muchos asuntos, en cuestiones educativas. Su investigación personal en el campo de la educación artística no es sino la búsqueda de respuestas a preguntas como quién recibe aquello que los artistas hacen, por qué, quién lo busca o quién lo necesita. La formación del individuo en procesos ajenos a la visión, la actitud y la necesidad de lo artístico tiene muchas de sus causas en circunstancias propias de los sistemas educativos. Causas que intenta desentramar a través de la investigación y la práctica artística. Desde una concepción del hecho artístico desvinculada de lo objetual y lo institucional, busca favorecer nuevas formas de relación y acercamiento entre los artistas y su trabajo con individuos y contextos ajenos a los circuitos institucionales del arte.

Ha participado en *Intracity. Arte público y mediación social* (2008) con su propuesta *Intraclase*.

#### **Sara Sanz**

(Zaragoza, 1980)

Licenciada en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia en 2004. Desde entonces se ha dedicado al campo de las artes plásticas, con un claro interés por el pop surrealista o lowbrow, movimiento nacido de la cultura underground, que se caracteriza por cierto sentido del humor y del sarcasmo como medio de expresión artística. Empezó a utilizar la pintura al terminar los estudios en la facultad, pero poco a poco fue descubriendo otros medios para mostrar sus sensaciones como las esculturas hechas de tela y resina y por último con medios audiovisuales como el video. A partir del año 2008 ha participado en diferentes ferias a nivel nacional e internacional, donde ha realizado instalaciones, en las que coexisten pinturas y esculturas de tela, que hablan de los sentimientos y angustias derivadas de su experiencia vital.

En el año 2009, como proyecto más reciente nace *Hotel Ice* su segunda exposición individual, donde por primera vez sus personajes se quitan la protección de sus corazas para poder mostrar, con toda honestidad, las sensaciones que

tanto nos lastiman y que sin embargo necesitamos para sentirnos vivos.

#### **Anna Talens**

(Carcaixent, Valencia, 1978)

Licenciada en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia. En cuarto curso estudia en la Bauhaus en Weimar y en quinto en Australia y desde entonces no ha dejado de viajar. Compagina sus estudios con la creación desde el 2002, año en el que mediante la beca Art Visual del Consorcio de Museos se publica su primer catálogo *Mi pequeño mundo*. Durante cuatro años colabora en el departamento de Escultura de la UPV y reside como personal investigador en Valencia, Weimar, Londres y Madrid. Expone por primera vez de forma individual en el extranjero en el 2004 en Galerie im Kunsthaus (Erfurt, Alemania) comisariada por Silke Opitz. Tras varias exposiciones, en el 2007 representa a la Galería Paz y Comedias con motivo de la Bienal de Valencia y en el 2008 reside un año en Berlín para desarrollar un proyecto de arte y naturaleza de la ciudad. Hace unos días terminó su exposición en Kunstverein Ludwigsburg y ha instalado una pieza temporal con motivo del proyecto Zeitgenössische Kunst in 6 Feiningerkirchen en Kromsdorf, Alemania.

#### **Álvaro Tamarit**

(Alicante, 1976)

Licenciado en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia. En 2003 obtiene una Beca Art Visual para la creación artística del Consorcio de Museos de la Comunitat Valenciana.

Desde 1999 ha recibido varios premios en concursos de ámbito nacional. En el año 2006 obtiene el Primer Premio Bancaja de Escultura 2006 en su XXXIII edición y en 2007 el Primer Premio de Escultura IX Concurso de Arte Manolo Valdés con piezas pertenecientes a la serie *Deconstrucciones de madera*. En 2008 recibe el Primer Premio de Pintura. Certamen de Pintura Salvador Soria Vila de Benissa (Alicante).

A través de un trabajo minucioso de búsqueda entre objetos que dejaron de tener su función y que fueron abandonados a su suerte, encuentra en la propia naturaleza los fragmentos de madera que formarán parte de sus obras.

Su obra forma parte de las colecciones de arte de la Fundación Bancaja, del Consorcio de Museos de Comunidad Valenciana, la Fundación Talens España, del Vicerrectorado de Cultura de la Universidad de Alicante o La Academia Nacional de Bellas Artes San Alejandro de la Habana, Cuba. Así como de los fondos de arte de los ayuntamientos de Alicante, Jávea, Aspe y Sagunto.

En 2008 la fundación Obra Social CAM adquirió su colección *Reconstrucciones* para exhibirla de modo itinerante.

#### **Vicente Tirado**

(Castellón, 1967)

Es licenciado en Filología Clásica por la Universidad de Valencia y se ha interesado por la Filosofía y la Historia del Arte, habiendo realizado estudios de estas disciplinas en la Humboldt Universität de Berlín. Una vez vinculado a la praxis artística ha cursado dos másters: el Máster Universitario en Fotografía, Arte y Técnica y el Máster de Producción Artística, especialidad: Pensamiento Contemporáneo y Cultura Visual, en la Universidad Politécnica de Valencia. A partir del año 2002 ha obtenido un buen número de reconocimientos a su trabajo en forma de premios como el Nacional San Prudencio (2002) y becas como la otorgada por la Fundación Dávalos Fletcher de Castellón en el 2007 para desarrollar un proyecto de tipo procesual, que finalizará en el plazo de unos años, aunque ya ha visto su primera entrega en la sala de exposiciones de esa Fundación. Este proyecto está directamente relacionado con las obras que se muestran en esta exposición, fotografías que desentrañan de forma paradójicamente lacónica y expresiva el proceso de intervención humana sobre la costa.

#### **David Trujillo Ruiz**

(Granada, 1977)

Licenciado en Bellas Artes por la Universidad Miguel Hernández de Elche, consiguió el Premio Extraordinario Nacional de la licenciatura en el 2004. Obtuvo la Beca FPU del Ministerio de Educación y Ciencia hasta 2009. Ha realizado los cursos de doctorado Territorios Artísticos Contemporáneos y obtiene el DEA por la Universidad Miguel Hernández en 2006.

Sus trabajos reflexionan sobre las características intrínsecas de las imágenes, sobre el consumo estético de los medios de comunicación, la dislocación del uso de la información, del tiempo, de la realidad, es decir, el control social a través de la nueva tecnificación. Y han sido exhibidos en diferentes ferias internacionales como ARCO 08 o Estampa 07, en ésta última recibiendo el premio de la crítica al mejor artista de Tentaciones 07; así como en festivales como el 13º Canariasmediafest o en convocatorias de arte público: *Certamen Ubica 2007*, *L'Espai Trobat XII Edició Benissa* (2004), *Art públic / Universitat pública-VII Valencia* (2004), *In urbe II Alicante* (2005) obteniendo el primer premio (premio especial del jurado). Así como exposiciones individuales: como *En lo que va de año* presentando a la Dirección General de Igualdad de Oportunidades del Ayuntamiento de Madrid en Estampa 08; *Circuitos cerrados* en el MUA (2006); *Interiores* (2004) en el Centro 14 de Alicante, o las realizadas en la sala de exposiciones de los Hangares del Ferrocarril de Altea. Destacar también, las esculturas públicas realizadas para los Hitos del Rodenal en Luzón (Guadalajara), *Hitos RGB* (2008) y *Generador de espacios* (2004) en Finestrat (Alicante).

En la actualidad es profesor de «Instalaciones» y «Arte en la red y aplicaciones multimedia» del Área de Escultura de la Facultad de Bellas Artes de Altea (UMH), y trabaja con la Galería C5 Colección.

#### **Nelo Vinuesa / Samuel Ortí**

(Valencia, 1980 /  
La Coruña, 1977)

Licenciado en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia (2003).

Junto a Samuel Ortí forman el equipo «Bimotor». Beca Erasmus (2001/02), cursando estudios en la Aristotle University of Thessaloniki (Grecia). Nelo Vinuesa ha participado en diversas exposiciones colectivas y certámenes de pintura, obteniendo así destacadas menciones y premios. Realiza su primera exposición individual *Scroll* en la Galería Edgar Neville (Alfajar, 2007) y a finales del mismo año presenta un nuevo proyecto pictórico *El cielo recortado* en la Galería Valle Ortí (Valencia, 2007), donde «Bimotor» exhibe su primera insta-

lación mecánica *La Moule Volante*. Un año más tarde, participa en varias muestras colectivas (Sevilla, Valencia, Villajoyosa...) y ferias como Foro Sur en Cáceres, ARCO Madrid, Valencia. Art, Arte Santander, Hot Art y Volta en Basel. Se consolida un proyecto que da pie a la realización de la muestra individual *Sleepy Island* en la Galería T20 de Murcia (2008). Actualmente, diversas instituciones como DKV, Caja Murcia, Ayuntamiento de Alfajar, Ayuntamiento de Catarroja o la Universidad Politécnica de Valencia, cuentan con obras del autor entre sus fondos artísticos y colecciones.

### **ARTISTS BIOGRAPHY**

#### **María Llanos Alonso**

(Valencia, 1972)

After getting her bachelor's in Fine Arts with a concentration in painting from the San Carlos Faculty of Fine Arts, Llanos Alonso went on to earn her MFA at University College London's Slade School. She also has her Master's in Art Therapy from the University of Barcelona and is a member of Ate (Spanish Professional Association of Art Therapists).

As an artist, Alonso has received a number of grants and awards, including Art Visual 2001 and 2003 from the Valencian regional government; the Fortuny grant and the painting scholarship from the Spanish Academy in Rome.

Since 2005 she has been giving art therapy workshops at schools, associations and hospitals.

Llanos Alonso currently teaches two art therapy workshops for early childhood and elementary students at the American School of Valencia, a creativity and new technologies workshop at the Fuente San Luis medical center and runs a children's group at the Hospital Clínico Universitario.

#### **Art al Quadrat**

(Valencia, 1982)

Art al Quadrat — an artistic team made up of the sisters Mónica and Gema Del Rey Jordá — was created in 2002. They both received their degrees in Fine Arts in 2005 and their master's in art production in 2008 from the Polytechnic University of Valencia.

The work of Art al Quadrat can be divided up into two clearly differentiated areas: the first is focused on their private lives, including autobiographical reflections based on their own experiences, while the second consists of critical, socially-committed work that has led them to participate in a number of public art events.

They have done the individual exhibitions *La Condena del Paraíso* (Villareal, 2009), *Works Squared* and *Art in the Street* (Finland, 2004), *Dualitat: ànima i cos* (2006) e *Invasions a Sagunt* (2006) and have presented a video art piece on Art al Quadrat at the University of Guadalajara (Mexico, 2005). Their work has also been shown in group exhibitions in Spain and abroad. In 2007, the sisters collaborated on the project *La Gaiata Peregrina* at the Espai d'Art Contemporani de Castelló (EACC) under the direction of Antoni Miralda and Alicia Ríos (2007).

Mónica and Gema have also been chosen to participate in public art festivals such as the FAP (Festival d'art públic ciutat d'Algemés), 2004), *Intracit. Arte público y mediación social* (2006), Festival d'art públic Efimer (Algines, 2007) and *Art públic / Universitat pública. Muestra de arte público para jóvenes creadores* (Valencia, 2007).

#### **Raúl Belinchón**

(Valencia, 1975)

Raúl Belinchón graduated with a degree in Art History from the University of Valencia. As a photographer, his most recent distinctions include 1st prize in the 2004 Fuji Euro Press Photo Awards (Rome) and 3rd Prize in the World Press Photo competition in the Arts and Entertainment stories category (2003).

Belinchón has received a number of grants, including the Benetton photography grant, the ministry of culture's scholarship to study plastic arts at the Spanish School in Paris and the 2003 Visual Art Grant from the Valencian regional government. More recently, he has also been awarded grants from the Foreign Affairs and Cooperation Ministry for the Spanish Academy in Rome, the Casa de Velázquez in Madrid and the CAM (Caja de Ahorros del Mediterráneo plastic arts grant).

Belinchón has participated in fairs such as ARCO (Madrid), Paris Photo, MiArt (Milan), Artissima (Turin), DFoto (San Sebastian) and MACO (Mexico), among others.

His work is represented in the collections of the Institut Valencià d'Art Modern (IVAM), the Ministry of Culture, the Centro de Arte Reina Sofía, the Madrid regional government, the Centro Ordóñez Falcón de Fotografía (COFF) Foundation, the Unicaja Foundation, the Cajasol Foundation, the Vila Casas Foundation, the Centro de Fotografía Isla de Tenerife and the Instituto de la Juventud (INJUVE). His photographs have been shown in Milan and Berlin, at Les Rencontres d'Arles, PhotoEspaña, the Museo di Roma in Trastevere, the Palazzo Venezia in Rome, Caja Madrid Generación 2007 and the São Paulo-Valencia Biennale, among others.

In 2009 he presented a solo show at the Joan Miró Foundation's Espai 13 in Barcelona and was nominated for the Prix Pictet in London. He is currently working on a photography project in the city of Valparaíso, Chile, commissioned by the State Corporation for Spanish Culture Abroad (SEACEX).

#### **Pablo Bellot García** (Alicante, 1976)

García graduated with a degree in Fine Arts from Miguel Hernández University (2002), and had his first exhibitions during his student years. After receiving the Erasmus scholarship (Turin, 2000), his work took a different direction. During this period he showed the series *Autonegación* where he combined paintings with installations, works of art with the concept of the void and nothingness at Centro 14 (Alicante, 2000). He also won second prize in the Salvador Soria contest in Benissa (2001), first prize in the University of Zaragoza's I Plastic Arts-Artistic Creation Contest (2002) and second prize from the Real Academia de Bellas Artes de San Carlos (Valencia, 2003). In 2004 he completed the university specialist program in Visual Arts and Intermedia from the Polytechnic University of Valencia. This marks the beginning of a new period with his *Mimi Yó*, which he shows at the Luis Adelantado gallery in Valen-

cia as one of the young artists selected for the 6th Convocatoria Internacional de Jóvenes Artistas (International Call for Young Artists, 2004), in a solo show at the Aural gallery in Alicante (2004) and at the Sao Paulo-Valencia Biennale (2007). In 2007 he received a MUSAC grant for artistic creation, and in 2008 he earned 1st honorary mention in the 9th National Administrative Managers of Valencia Contest, 1<sup>st</sup> prize in the Amposta Art Biennale (BIAM) and the acquisition award at the XI "Ciudad de Pamplona" Plastic Arts Biennale, Museo de la Ciudadela (2008).

His work has also been selected for over 60 group exhibitions since 1998, mainly contests around Spain.

#### **Noé Bermejo González**

(Santas Martas, León, 1982)

Bermejo González earned his bachelor's degree in Fine Arts (2006) and his Master's in Art Production in the area of art and technology (2006/07) from the Polytechnic University of Valencia. He has been a member of the collective LaTejedoraCCEC since 2005.

He has participated in numerous group exhibitions at various galleries and institutions, including: *Después de usted* at the Institut Français in Valencia and Berlin, organized by LaTejedoraCCEC (2009); the 3rd Printmaking Biennale at Quart de Poblet cultural center (2009); *Videodrome* at the University of León's El Abéitar theater, (2009); *Bipolar* at the Bernardo Marques gallery in Lisbon (2008); and *Sesión continua* at Otro Espacio (Mislata, 2008).

Bermejo has participated in the IVideo Creation Contest at <http://carevolta.org> (Valencia, 2008); with the collective LaTejedoraCCEC on the project *El Torito. Artículos para una España cañi* (Valencia, 2008) and in *LaFurgoneta, espacio expositivo en tránsito: MMA* at the Ceimigra Foundation (Valencia, 2008). His work has also been shown at the Instituto Leonés de Arte (ILC), as part of the exhibition *La palabra pintada: ilustradores e ilustraciones* (León, 2008) and at the IFV (*Cartografías del retrato*, 2008). In 2006 he collaborated on *Figurama*, which traveled to Faculties of Fine Arts around Europe. Other exhibitions include

*More or less*, at the Museu da Ciencia e da Industria de Oporto and *Extramuros* at the Rosa Santos gallery in Valencia, both in 2005.

#### **Estefanía Bustos Real** (Salamanca, 1975)

Bustos Real began her studies in Artistic Drawing and Illustration at the Escuela de Artesanos (School of Arts and Crafts) of Valencia. In 2002 she entered the San Carlos Faculty of Fine Arts of Valencia, majoring in drawing. During this period, she combined her studies with illustration work for Econorm (Center for the Prevention of Occupational and Environmental Risks) and started to take an interest in other areas of study, such as sociology and anthropology, introducing discourses from these fields into her work. This would be the seed of the photographic pieces in her first solo exhibition, *Castillos en el aire* (Centro de Juventud de Natzaret, Valencia) which was selected for the V Agulló de Centaina Art Biennale for Sculpture (2004). Since then she has participated in several group exhibitions and a number of courses and workshops, including the International Art Engraving Course taught by Sandro Natalini at the KAUS Urbino (Italy, 2006); the courses organized by the Espacio de Artes Visuales de Murcia with Enrique Marty (2007) and Francesc Torres (2008); and the seminar given by James Clifford at the CENDEAC of Murcia in 2008. In 2009, she will represent the Polytechnic University of Valencia in the Ikas\_Art international art show in Bilbao and in *Figurama09*, a traveling exhibition around the Czech Republic, Poland, Prague, Belgium and Spain.

#### **Regina de Miguel** (Malaga, 1977)

De Miguel graduated with a major in Fine Arts from the Polytechnic University of Valencia, where she has also completed postgraduate studies in the Public Art program. She has done production work for Estancias INJUVE (2005, 2006 and 2007); for the project *Aptitud para las armas* (INJUVE, 2008), at Avam Procesos 2008, organized by the Association of Visual Artists of Madrid; at MUSAC's Laboratorio 987, at Otro Espacio and on the project Herramientas del Arte.

Her work brings together drawing, installation, photography and text.

Of her most recent exhibitions, highlights include: *El aire aún no respirado* at MUSAC's Laboratorio 987 (León, 2008/09) and the Bastero Cultural Center, (Andoain, Guipuzkoa, 2009). At the Maisterravalbuena gallery (Madrid, 2007/08) she exhibited *Spatial Turn*. She has also participated in the 6th Leandro Cristófol Biennale at the Centro de Arte La Panera (Lleida, 2008) and in *Apitiud para las armas* at INJUVE's Sala Amadis (Madrid, 2008). In 2007 she took part in *Aquí y Ahóra* (Sala Alcalá 31, Madrid), *Previewsberlin 07* (Maisterravalbuena Gallery, Berlin), as well as *Anamnesis. Encrucijadas de la memoria y astucias de lo real: Políticas de la memoria*, one of the shows in the São Paulo-Valencia Biennial. In 2006 she was selected to participate in *Generación 2006*, organized by La Casa Encendida in Madrid, which traveled to Barcelona, Valencia and Seville. That same year she also showed her work at *Carte Blanche* (Le Commissariat, Paris) and at the INJUVE Art Show (Sala Amadis, Madrid). Her creations belong to the collections of Caja Madrid, Artium and La Panera, among others.

#### **David Ferrando Giraut**

(Negreira, A Coruña, 1978), Ferrando Giraut has a bachelor's degree in Fine Arts and a Master's in Photography, Art and Technique from the Polytechnic University of Valencia. He recently completed his MFA in Art Practice at Goldsmiths College, London, graduating with honors. His recent exhibitions include: *Situación* at the Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC); *No Borders (Just N.E.W.S.)*, an exhibition organized by the International Association of Art Critics (AICA), which showed the work of 29 young artists in different European cities, and *Strange things are happening*, at the Aspex Gallery (Portsmouth, United Kingdom).

Ferrando Giraut's work reflects a view of our environment highly influenced by the mass media; or better put, the conviction that the audiovisual world is responsible for creating a new ecosystem from which there is no

escape. His creations therefore represent an attempt to find space, within this universe, for a personal perspective; a place for individual subjectivity, creativity and even a certain romanticism. Audiovisual products, as receptacles of the past, would thus be the ruins that form a precarious landscape, from which to initiate a kind of psycho-geographic drift.

#### **Carlos García**

(Elche, Alicante, 1978)

García graduated from the Polytechnic University of Valencia in 2003 with a bachelor's degree in Fine Arts. As a student, he attended workshops with Douglas Ashford, Joan Casellas, Daniel García Andujar and Rogelio López Cuenca and took classes at the Académie Royale les Beaux - Arts de Liège (Belgium). In 2001 he teamed up with Po Poy to produce the installation *TV souvenir de* for the Manica Lunga exhibition at the Accademia Albertina di Belle Arti di Torino; this led to another collaboration with Po Poy, *Cojasu- turno*. In 2002 García participated in a joint painting and installation exhibition with Fermín Jiménez,  $(a+b)^2=a^2+2ab+b^2$ , at the Kitsch International Arterdiverso in Valencia. In 2005 he won first prize in the XXXII Bancaja painting contest and started working with the Valle Orti gallery. This coincided with the group exhibition *En caso de*, with Regina de Miguel, Fermín Jiménez, Xavi Arenós and Po Poy. In 2008, *Cojasu turno* was selected for Co-produced / European Film Forum in Halle (Germany).

#### **Patricia Gómez Villaescusa and M<sup>a</sup> Jesús González Fernández**

(Valencia, 1978)

Both artists received their bachelor's degree in Fine Arts from the Polytechnic University of Valencia. From 2003 to 2007 they continued their studies with PhD courses in engraving and printmaking. The two women have been working together since 2002, carrying out a series of projects that try to rescue the memory of places which are disappearing and being abandoned using the technique of wall printing. Between 2004 and 2006 they carried out sporadic actions on dilapidated buildings in rural areas and on various abandoned properties in Valencia af-

ected by urban renovation plans. Since then, their projects have taken on a larger dimension, not only due to the volume of printed material, but also due to the complexity and significance of the spaces they have chosen for their actions, such as the neighborhood of El Cabanyal (Valencia) with *A la memoria del lugar* (2007), funded by Caja Madrid's Generación 2007 grant; or their latest project *Proyecto para cárcel abandonada* (2008), at the former Modelo prison in Valencia, which earned them first prize in Caja Madrid's Generación 2009 and was recently shown at the Centro Arts Santa Mónica in Barcelona, in connection with an exhibition by Isabel Coixet in tribute to John Berger.

#### **Fermín Jiménez Landa**

(Pamplona, 1979)

Jiménez Landa studied at the Faculty of Fine Arts at the University of Valencia and has attended workshops with Robert Morris, Rogelio López Cuenca, Daniel G. Andujar, Francesc Torres, Jon Mikel Euba and Douglas Ashford, among others. He has also taken classes at the Anotati Scholli in Athens.

His individual exhibitions include *Actos oficiales* at CaixaForum's Espai Montcada, (Barcelona, 2008); *Euforia* at the Valle Orti gallery, (Valencia, 2005) and *El circo delimitado. (Cleopatra)* at El Horno de La Ciudadela's (Pamplona, 2004). He has also taken part in a number of group shows, such as the INJUVE Art Show at the Círculo de Bellas Artes (Madrid, 2006), *Entornos próximos* at ARTIUM (Vitoria, 2006) and at the Luis Adelantado gallery, (Valencia, 2004). His work has been shown with the Valle Orti gallery at the fairs ARCO, MACO (Mexico City) and VOLTA (Basel).

#### **LaTejedoraCCEC**

(Valencia, 2005)

LaTejedoraCCEC is a collective dedicated to producing and developing visual arts projects and exhibitions since 2005. That year, it carried out a three-way exchange project, *More or less*, funded by the European Union, and also produced an travelling program, taking part in the festival *Videos bastardos*.

In 2007 the collective's work was presented in Valencia for the

exhibition *Costuras*. It also curated the show *Bordilíneos* in a vacant residence, which later traveled to the Patio Maravillas (Madrid) and to the Espacio JUP (Porto).

March 2008 marked the beginning of the project *LaFurgoneta: espacio en tránsito* with the exhibition *Mudanzas*, on the esplanade of the MuVIM, followed by workshops and conferences. *LaFurgoneta's* most recent event has been *MMA*, an open event in Valencia. It has also participated in the X Cabanyal Portes Obertes (2008); *Art públic / Universitat pública. Muestra de arte público para jóvenes creadores* (University of Valencia) with *El rodete més gran del món; Post it city. Ciudades ocasionales* (CCCB Barcelona) and *Ruidoracia'08* (Madrid). In late 2008, La TejedoraCCEC organized the event *El Torito: artilugios para una España cañí* in Valencia.

The collective is made up of Mik Baro, Noé Bermejo, Juanli Carrión, Sergio Luna, Alfonso Martínez, Yasmina Morán, Giuliana Origgi, Inés Parcero, Tubal Perales, Marta Pina, Lorenzo Sandoval and Ester Torá.

#### Miriam Lozano

(Gavarda, Valencia, 1965)

A graduate in Fine Arts, Lozano started out painting and moved on to photography. Her doctoral research on the photographer Joel Peter Witkin and her current work as a director at the Visor gallery in Valencia have given her enough references to develop with a personal approach, halfway between classical portrait photography and contemporary art.

For years, Lozano's career has revolved around taking pictures, especially small-format and black and white photographs. Through numerous projects, she has developed a line of work where the relationship between artist and model — or models, depending on the occasion — has been the conceptual backbone. Thus, in each of her projects, after being chosen not only do the models have to pose for the camera, but they must also get actively involved, either by having to invite a friend (*Instalación fotográfica, 1998*), their boyfriend or girlfriend (*Retratos, 2004*) or a relative (*El espejo de Yesi, 2006/07*) to pose with them, depending on the nature of the project.

#### Javi Moreno

(Sant Joan d'Alacant, Alicante, 1982)

Moreno received his bachelor's degree in Fine Arts at Miguel Hernández University in Elche (2005) and in a university specialist in Visual Arts and Intermedia from the Polytechnic University of Valencia (2006). His training has been multidisciplinary, with a focus on sculpture, new media and performance.

In the last five years he has had several individual shows, including *Boys will be boys* (Sala Miscelánea, Barcelona, 2008), *Fiesta de cumpleaños* (Centro de exposiciones, Elche, 2008) and *Quimera* (A Contar Mentiras gallery, Valencia, 2006 and in Sant Joan d'Alacant, 2005). He has also participated in a number of group exhibitions, including: *Son jóvenes y maestros* (Galería N2, Barcelona, 2009), *Emergents* (La Barbera, Vilajoyosa, 2007), *Mulier, Mulieris* (MUA, Alicante, 2008), Llocs lliures XII (historic quarter of Xàbia, 2004) and the outdoor sculpture project *Hitos del Rodenal* (Luzón, Guadalajara, 2008). He has also won several prizes, such as "Miradas desde el dibujo y la fotografía al arte de la belleza clásica", given out by the Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert.

His artwork currently revolves around the difficulty men have constructing their male identities, with a focus on the (self-)representation of adolescent masculinity on the Internet and in the media.

#### Ángel Pastor Belda

(Valencia, 1977)

After studying industrial design for two years at the Escuela de Artes y Oficios (School of Arts and Crafts) he started studying Fine Arts at San Carlos Faculty of Fine Arts of Valencia in 1996. After completing his degree in 2001 he decided to paint full-time.

Pastor has had solo shows at cultural centers in a number of towns around Valencia, including Sueca, Alzira, Burjassot, Chiva and El Puig. His work has been selected for a number of painting contests, namely the 2003, 2006 and 2007 Banca Awards, as well as for a solo show at the MAV Gallery in Valencia.

He received honorary mention at Caja Madrid's *Generación 2005*.

That same year he was also selected to take part in the annual group exhibition at the Luis Adelandato Gallery in Valencia. With this gallery, he presented his work at the 2005 ARCO art fair, where he participated in a group exhibit of five artists the following year. In 2007 he had an individual show at the Masha Prieto gallery in Madrid.

One of his pieces has recently been selected for the 8<sup>th</sup> Administrative Managers' Association of Valencia's Painting Awards, and another has been acquired for the Concurs d'Arts Visuals in Ciutat de Burriana.

#### Vanessa Pastor

(Valencia, 1980)

Pastor received her degree in Fine Arts from the Polytechnic University of Valencia (2003). In her senior year, she obtained a grant to study a BA (Hons) in Photography at the Southampton Institute of Higher Education (United Kingdom). During this period, she produced several photographic and video pieces (*La mudanza, The Found Object* and *To Wrap*, among others) which revolve around the notion of the body as an object, always in an everyday, domestic context. Her projects *The Rag Dolls' Project* and *Excursions*, where she investigates the construction and analysis of the family image, solitude and emotional dependence, secure a spot for Pastor on the national art scene. She is currently completing a new photography project which explores, through the portrait genre, the archetypes of the pose, how identity is projected vis-à-vis others, the limits of representation and the concept of anonymity.

Pastor has also participated in a number of fairs and exhibitions, both in Spain and abroad.

#### Lucía Pla López

(Valencia, 1981)

Pla López studied Image and Sound at La Marxadella Institute, furthering her studies at centers such as Visor, EFTI, going on to do a Master's in Photography, Art and Technique at the Polytechnic University of Valencia. She has worked with professional photographers and artists such as Enrique Carrazoni and Mira Bernabeu, among others, and has participated in projects with the Polytechnic University of Valencia and the

Institute Valencià d'Art Modern (IVAM). She has also done a lot traveling, which has influenced and inspired her to produce pieces such as *Expedición Perú 2001*, a group project shown at the Centre Excursionista de Valencia and at the Sala G-4 (Valencia), and the individual exhibition *Caminos internos*, at the Sala Matisse (Valencia, 2004) and the Centre Excursionista de Valencia (2004). She also projected her photographs for the staging of *Victimas de la pasión*, a performance featuring the dancer and choreographer Andrea Ruiz de Albornoz to commemorate the 5<sup>th</sup> anniversary of the Gerard Collins Association (2005). With *Querida hermana*: she continues to explore photography as a means of expression and transmission.

**Jesús Rivera Quirante**

(Alicante, 1981)

Rivera Quirante graduated in Fine Arts from the Polytechnic University of Valencia in 2004. His work has been shown in international exhibitions such as the *Yellow Pages Project* at the MAMCO (Geneva, Switzerland) organized by Team 404 and John Armlעד at the Turm Gallery, Helmstedt (Germany) and at the Kunsthalle Palazzo, Liestal/Basel (Switzerland); as well as at the Rundgang 2003 in the "Hochschule für Bildende Kunst" Braunschweig (Germany). In 2006/07 he received a grant from the Generalitat Valenciana (Valencian regional government) for research and art creation abroad, and participated in the seminars at the Art in Context Institute (Berlin University of the Arts). In 2008/09 he received the CAM *Beca Colección de Artes Plásticas* (Plastic Arts Collection Grant). In Spain, he has participated in the Feria Valencia. Art 2007 with the Aural Gallery, the Provincial Council of Alicante Plastic Arts Contest, MUBAG (Alicante, 2008) and the international show *No hay tal lugar. Territorios de lo invisible* at the Museo Castillo Santa Bárbara (Alicante, 2009), organized by the Consortium of Museums of the Region of Valencia, among others.

**Paloma Rueda Gascó**

(Valencia, 1978)

Rueda Gascó received her bachelor's degree in Fine Arts from the Polytechnic University of Va-

lencia. She has been a teacher and coordinator of plastic arts at Mi Academia. Escuela de Pintura y Expresión corporal since October 2003.

Reflections about the relationship between art and the public inevitably lead to educational questions, among many other things. Rueda's research in the field of art education is aimed at finding answers to questions such as who receives what artists do and why, who seeks it and who needs it. The reasons for training an individual in processes unconnected to an artistic vision, attitude and the necessity of art can be traced to the circumstances of educational systems. In her artwork and investigations on art, Rueda tries to figure out these reasons. From a conception of artistic expression separate from the object and the institution, she seeks to promote new ways for artists to relate to one another, and to bring artists and their work closer to individuals and contexts outside institutional art circles.

In 2008, her piece *Intraclase* was featured in *Intracity. Arte público y mediación social*.

**Sara Sanz**

(Zaragoza, 1980)

Sanz got her bachelor's degree in Fine Arts from the Polytechnic University of Valencia in 2004. Since then she has worked as a plastic artist, showing a clear interest in surrealist or lowbrow pop, an underground movement characterized by a certain sense of humor and sarcasm as a means of artistic expression. After graduating from college, she first concentrated on painting, but has since discovered other ways to express herself, such as sculptures made of fabric and resin, and finally, audiovisual media like video. Since 2008 she has participated in a number of fairs in Spain and abroad, where she has done installations that combine paintings and fabric sculptures, which address the feelings and anxieties that stem from her own life experience.

In 2009 came *Hotel Ice*, her second solo show and most recent project, where for the first time ever, her characters shed their protective shells to show, in all honesty, the feelings that hurt us but which we need to feel alive.

**Anna Talens**

(Carcaixent, Valencia, 1978)

Talens graduated from the Polytechnic University of Valencia (UPV) with a bachelor's in Fine Arts. She spent her fourth year of college studying at the Bauhaus in Weimar and her fifth in Australia; since then, she has not stopped travelling. She has combined her studies with her work as an artist since 2002, the year when her first catalog, *Mi pequeño mundo* was published thanks to a visual arts grant from the Consortium of Museums. For four years, she collaborated at the sculpture department of the UPV and worked as a personal researcher in Valencia, Weimar, London and Madrid. Her first individual show abroad was in 2004, at the Galerie im Kunsthaus (Erfurt, Germany), curated by Silke Opitz. After several more exhibitions, in 2007 she represented the Paz y Comedias gallery for the Valencia Biennial, and in 2008 she spent a year Berlin doing a project on art and nature in the city. A few days ago, her exhibition at the Kunstverein Ludwigsburg was closed, and she installed a temporary piece for the project *Zeitgenössische Kunst* at 6 Feiningerkirchen in Kromsdorf, Germany.

**Álvaro Tamarit**

(Alicante, 1976)

Tamarit received his bachelor's degree in Fine Arts from the Polytechnic University of Valencia. In 2003 he received the Visual Art Scholarship for artistic production from the Consortium of Museums of the Region of Valencia.

Since 1999 he has received a number of awards in national contests, including 1<sup>st</sup> prize in the XXXIII Bancaja Sculpture Awards in 2006, 1<sup>st</sup> prize for sculpture in the IX Manolo Valdés Art Contest in 2007, with pieces from the series *Deconstrucciones de madera*, and 1<sup>st</sup> prize in the Salvador Soria Painting Contest in Vila de Benissa (Alicante) in 2008.

Through a meticulous search for objects that ceased to serve their purpose and were abandoned to their fate, he finds in nature itself the fragments of wood that will make up part of his pieces.

Tamarit's work is represented in the art collections of the Ban-

caja Foundation, the Consortium of Museums of the Region of Valencia, the Talens España Foundation, the Vicerectorate of Culture of the University of Alicante, the San Alejandro National Fine Arts Academy in Havana, Cuba, as well as the municipal art collections of Alicante, Jávea, Aspe and Sagunto.

In 2008, the CAM Obra Social Foundation acquired his collection on an itinerant basis.

### Vicente Tirado

(Castellón, 1967)

Tirado received his bachelor's degree in Classical Philology from the University of Valencia and has shown an interest in art history and philosophy, taking classes in these fields at Humboldt University in Berlin. Since he started working as an artist, he has completed two Master's degrees: one in Photography, Art and Technique and the other in Artistic Production with a concentration in Contemporary Thought and Visual Culture from the Polytechnic University of Valencia. Since 2002 his work has received several distinctions, including the National San Prudencio (2002) prize and grants such as the one awarded by the Dávalos Fletcher Foundation of Castellón in 2007 to carry out a two-year processual project, the first phase of which has already been shown at this foundation. This project is directly related to the pieces shown in this exhibition, photographs that try to unravel, in a paradoxically laconic yet expressive way, the process of human intervention on the coast.

### David Trujillo Ruiz

(Granada, 1977)

Trujillo earned his bachelor's in Fine Arts from Miguel Hernández University in Elche, and in 2004 won the 1st "Premio Extraordinario Nacional de la licenciatura" (national merit award for extraordinary graduates). Until 2009, he had an FPU grant from the Ministry of Science and Education. He has completed PhD courses in Contemporary Artistic Territories and received his Advanced Studies Diploma (DEA) from Miguel Hernández University in 2006.

Trujillo Ruiz's work reflects on the intrinsic qualities of images, the aesthetic consumption of the

mass media, the dislocation of the use of information, time and reality — that is, social control via new technification. It has been shown at a variety of international fairs such as ARCO '08 and Estampa 07 (where he received the critics' award for best artist in Tentaciones '07); as well as festivals such as the 13th Canariasmediafest and public art contests: *Certamen Ubica 2007*, *L'Espai Trobat XII Edició* Benissa (2004), *Art públic / Universitat pública-VII* Valencia (2004), *In urbe II* Alicante (2005), earning 1<sup>st</sup> prize (special jury award). Trujillo has also had a number of individual exhibitions, including *En lo que va de año*, representing the City of Madrid's General Directorate of Equal Opportunities at Estampa '08; *Circuitos cerrados* at the MUA (2006); *Interiores* (2004) at the Centro 14 in Alicante, and shows at the Hangares del Ferrocarril in Altea. Also of note are the public sculptures he made for the Hitos del Rodenal in Luzón (Guadalajara), *Hitos RGB* (2008) and *Generador de espacios* (2004) in Fines-trat (Alicante).

Trujillo Ruiz currently teaches "Installations" and "Online Art and Multimedia Applications" for the sculpture department at the Faculty of Fine Arts of Altea (UMH) and works with the gallery C5 Colección.

### Nelo Vinuesa / Samuel Orti

(Valencia, 1980 /

La Coruña, 1977)

Vinuesa graduated from the Polytechnic University of Valencia in 2003 with a bachelor's in fine arts. He and Samuel Orti make up the team "Bimotor". From 2001-2, he studied at the Aristotle University of Thessaloniki (Greece) as an Erasmus scholar. Nelo Vinuesa has participated in several group exhibitions and painting contests, obtaining several awards and special mentions. In 2007 he had his first solo show, *Scroll* at the Edgar Neville gallery (Alfajar). At the end of that year, he presented a new pictorial project titled *El cielo recortado* at the Valle Orti gallery (Valencia, 2007), where "Bimotor" showed its first mechanical installation *La Moule Volante*. In 2008 he took part in several group exhibitions (Seville, Valencia, Villajoyosa, etc.) and fairs such as Foro Sur in Cáceres, AR-

CO in Madrid, Valencia, Art, Arte Santander, Hot Art and Volta in Basel, thus consolidating a project that leads him to produce the individual show *Sleepy Island* at the T20 gallery in Murcia (2008). Various institutions, including the DKV, Caja Murcia, the City of Alfajar, the City of Catarroja and the Polytechnic University of Valencia now have pieces by Vinuesa in their art collections.

## BIOGRAFIES CRÍTICS

### David Arlandis Ivars

(València, 1979)

El 2002 formà amb Javier Marroquí un equip de treball col·laboratiu aplicat al camp de la producció cultural i centrat en la investigació, el comissariat i la crítica. Eixe any començaren la programació d'exposicions, entre les quals destaquen: *Sobre una realitat ineludible. Art i compromís a Argentina* al MEIAC (Badajoz) i CAB (Burgos), *I Cicle de Vídeo Internacional ALBIAC 06* (Almeria), *Empieza el juego* a La Casa Encendida (Madrid), *Carte Blanche* a Le Commissariat (Paris), *Hi ha alguna cosa revolucionària en tot açò* a la Sala Parpalló i al Centre Cultural la Mercè (Girona), *Cinema infinit* a la Sala la Gallera (València), *Art for fun* al Casal Solleric (Palma), *Mapping Valencia* al MhV (València), *Positive Critical Imagination* per a l'Edinburgh Art Festival i *Tragicomèdia* (Cadis i Sevilla). Actualment prepara, entre d'altres, un projecte d'investigació a Croàcia i una exposició col·lectiva per a MARCO.

### Alba Braza Boils

(València, 1980)

Llicenciada en Història de l'Art per la Universitat de València i especialista en Museologia, Museografia i Cultura Contemporània per la Universitat Politècnica de València, és membre d'AVCA (Associació Valenciana de Crítica d'Art).

La major part de la seua carrera professional l'ha desplegada a Itàlia, on ha treballat a la Galeria. Continua com a assistent dels artistes Anish Kapoor, Daniel Buren, Carlos Garaicoa i Mona Hatoum, i com a assistent en la producció de les obres dels artistes Yan Lei i Nedko Solakov per a



la LII Biennial de Venècia i la XII Documenta de Kassel.

Del seu treball com a comisària, destaquen les exposicions *Encara de nou. Daniela De Lorenzo* a la sala de la Gallera, València, i *Ricorrenza. Greta Alfaro* en Dryphoto Arte Contemporanea, Prato, Itàlia.

Col·labora amb a crítica en les revistes: *Paradoxa* (Londres), *Curare* (Mèxic DF), *Réplica 21* (Mèxic DF) i *Nomad* (Milà).

### José Luis Clemente Marco

(Caudete, Albacete, 1961)

Doctor en Belles Arts per la Universitat Politècnica de València i llicenciat en Geografia i Història, en l'especialitat d'Història de l'Art, per la Universitat de València. Entre 1989 i 1993 va residir a Berlín, on va ampliar estudis d'Història de l'Art al Kunstwissenschaft Institut de la Technische Universität. La seua activitat professional s'ha desplegat en l'àmbit de la crítica d'art, l'organització d'exposicions i la investigació i la docència. És col·laborador habitual d'*El Cultural* del diari *El Mundo*, així com de les revistes *Arte y Parte* i *Artnexus*. Des de 1996 és membre del Departament de Comunicació Audiovisual, Documentació i Història de l'Art, DCADHA, de la Universitat Politècnica de València, on impartix docència d'Història de l'Art com a professor titular d'escola universitària, i és component del grup d'investigació CALSI. És membre de l'Institut d'Art Contemporani i de l'AVCA.

### Helena de las Heras Esteban

(València, 1957)

Doctora en Història de l'Art per la Universitat de València, 2003. Ha publicat treballs d'investigació en les revistes *Ars Longa* i *Archivo de Arte Valenciano*, i articles d'opinió en el diari *Levante-EMV*. Autora, entre d'altres, dels textos: «Escultura y escultores del siglo XIX i XX en la ciutat de Játiva», inserit en *Historia de Játiva*, Facultat de Geografia i Història, Universitat de València, 2006; «Ignacio Pinazo Martínez», publicat en el catàleg de l'exposició *Pinazo, el retrat infantil*, IVAM, 2007; «La estatua ecuestre del Rey Jaime I en Valencia. Còdigo iconográfico de un mito histórico», en el catàleg de l'exposició *Jaume I, memòria i mite històric*, Centre del

Carme, 2008. Ha participat en el simposi *Art i política*, organitzat per AVCA, 2006, i en les Jornades sobre Crítica d'Art promogudes per FIART, 2008. Cocomissària en l'exposició *L'aplicació del geni. L'ensenyança en l'Escola de Belles Arts de Sant Carles i la seua projecció en la societat*, Consorci de Museus, Centre del Carme, 2004. Comissària de l'exposició *Francisco Sanz i figures del circ a València*, MuVIM, 18 desembre 2008-1 febrer 2009.

### Álvaro de los Ángeles Rodríguez

(València, 1971)

Treballa com a crític d'art, comisari d'exposicions independent i docent. Ha col·laborat en diverses revistes i periòdics culturals, entre les quals: *Papers d'Art*, *Kalías*, *Mute*, *Photovisión* o *Lars*. Coeditor de la revista de cultura contemporània *Mono* (2001-2007).

Comissari dels projectes expositius *Registres contra el temps* (2006) a Vila Iris, espai Fundació Marcelino Botín, Santander, i *Ferramentes de l'art. Relectures* (juny-setembre 2008), Sala Parpalló, València. Actualment prepara (*sic*), un projecte expositiu en forma de publicació periòdica per al MuVIM-Museu de la Il·lustració i la Modernitat de València (desembre 2009-febrer 2010). Com a docent, impartix el Taller de Crítica Fotogràfica del Màster Universitari en Fotografia, Art i Tècnica de la Universitat Politècnica de València, i s'encarrega del tutelatge de projectes dels alumnes. Participa en el postgrau Fotografia i Disseny de l'Escola ELLSAVA, Barcelona, com a tutor de projectes. És professor associat del Departament de Comunicació Audiovisual, Documentació i Història de l'Art, DCADHA, de la Facultat de Belles Arts de Sant Carles, UPV.

Ha impartit conferències i participat en seminaris, entre els quals destaquen els celebrats al Württembergischer Kunstverein de Stuttgart *On difference I*, maig del 2005; *Crítica jove, crítica nova?* en ARCO, febrer del 2006, o el XXXII Congrés Internacional de Crítica d'Art organitzat per AICA i AVCA, IVAM, novembre del 2008. Organitzador de les jornades de debat *Tot per als artistes, però amb els artistes*, Col·legi Major Rector Peset.

### Ricardo Forriols González

(València, 1975)

Llicenciat en Belles Arts, màster en Museologia i Doctor en Belles Arts per la Universitat Politècnica de València, és professor del Departament de Comunicació Audiovisual, Documentació i Història de l'Art d'eixa universitat des de l'any 2000. Com a crític d'art, ha col·laborat des de 1996 a 2009 en *Postdata*, suplement cultural del periòdic *Levante-EMV*, i ha escrit ressenyes d'exposicions per a la revista especialitzada *Arte y Parte* entre 2000 i 2004. Ha sigut comisari, amb Álvaro de los Ángeles, de les tres exposicions que van integrar el projecte *Front* (Galeria Edgar Neville, Alfafar, Espai d'Art La Llotgeta de la CAM, València, 2003), i ha format part de l'equip de comisaris de la mostra *Anamnesi. Dilemes de la memòria i astúcies de la realitat* (trobadra *Entre dos mars*, Biennial de São Paulo-València, 2007); també ha comisariat les exposicions *José Saborit. Tragahuz* (Espai d'Art La Llotgeta de la CAM, València, 2005) i *CHEMA López. La brillantor del gripau. Històries, faules i cançons* (Fundació Chirivella Soriano, València, 2007).

### Daniel Gascó García

(Benicarló, Castelló, 1971)

Estudia Ciències Empresarials a la Universitat Jaume I de Castelló, on es fa càrrec durant tres anys de l'Aula de Cinema. Col·labora en diverses cartelleres i revistes de cinema (*Què y Dónde*, *Ateneaglam*, *Banda Aparte*, *Plano Corto*, *Archivos de la Filmoteca*, *Cahiers du Cinema-España*) i participa en diversos llibres col·lectius coordinats per festivals de cinema, en què també ha format part de jurat en diverses ocasions. Des del 16 agost de 2004, es fa càrrec amb la seua germana Almudena del videoclub Stromboli, treball que combina amb la funció de crític en *La Cartellera* del diari *Levante-EMV*, i també presenta dins de la cadena de televisió Las Provincias una col·lecció de clàssics del cinema que reuneix el programa Butaca Cero (s'emet cada diumenge a les 22:00 h).

### José Luis Giner Borrull

(Gandia, València, 1980)

Llicenciat en Història de l'Art i postgrau en Gestió Cultural per la Universitat de València. Actual-

ment cursa un màster de la Universitat Politècnica de València en l'especialitat de Pensament Contemporani i Cultura Visual. Des de 2006 treballa en la Fundació Chirivella Soriano, en què duu a terme funcions de coordinació i ha comissariat *De l'analògic al digital. Videoart a València* (2008). Actualment prepara per al dit espai una exposició sobre l'artista Àlex Francés. Així mateix, ha comissariat mostres com *Dario Villalba. El cos aïllat*, amb la col·laboració de la crítica Glòria Picazo, a la Sala Martínez Guerricabeitia de la Universitat de València (2006), *Poètiques en moviment* a la Casa de Cultura d'Agullent (2007), *Destroy everything you touch* a l'Espai d'Art, Gandia (2009). També ha realitzat, per mitjà de col·laboracions, activitats d'investigació i coordinació en altres institucions. Ha impartit la ponència «De la comida al residuo. Prácticas en el arte actual» dins del cicle de conferències *L'art en la gastronomia i la gastronomia en l'art*, organitzat pel Departament d'Història de l'Art de la Universitat de València.

**Maite Ibáñez Giménez**  
(València, 1973)

Doctora en Història de l'Art per la Universitat de València. Ha col·laborat amb l'Institute of Contemporary Art (ICA) de Londres i amb distints museus i sales d'art valencians: l'Institut Valencià d'Art Modern (*Hendrik Nicolaas Werkman* i *El taller de la memòria de Àngeles Marco*), les Drassanes (*Ceràmica fi de segle*), la Llotgeta (*Mau Monleón*), el Museu de Belles Arts de València (*Vicente Colom*). Des de 2002 treballa com a tècnic de projecte en el Patronat Martínez Guerricabeitia de la Fundació General de la Universitat de València. Ha participat en la catalogació del fons documental d'art valencià contemporani (Generalitat Valenciana), així com en seminaris i conferències organitzades des de l'Associació de Museòlegs d'Espanya i l'Institut de Creativitat i Innovacions Educatives-Àrea d'Estètica i Teoria de l'Art (UV). Professora del diploma de postgrau «Educació artística i museus» de la Universitat de València, ha publicat diversos articles sobre museografia en les revistes d'art *Lápiz*, *Museo* i *Archivo de Arte Valenciano*.

**Javier Marroquí Fernández**  
(Dolores, Alacant, 1978)

El 2002 forma amb David Arlandis un equip de treball col·laboratiu aplicat al camp de la producció cultural i centrat en la investigació, el comissariat i la crítica. Escriu en diversos catàlegs i és col·laborador habitual de revistes com *Artecontexto* i *Art Notes*. A més ha realitzat treballs d'investigació per a la Biblioteca Nacional Valenciana. Des de 2002 ha comissariat múltiples exposicions, entre les quals destaquen: *Sobre una realitat ineludible. Art i compromís a Argentina* al MEIAC (Badajoz) i CAB (Burgos), *Empieza el juego* a La Casa Encendida (Madrid), *Carte Blanche* a Le Comissariat (Paris), *Hi ha alguna cosa revolucionària en tot açò* a la Sala Parraló i al Centre Cultural la Mercè (Girona), *Cinema infinit* a la Sala la Gallera (València), *Art for fun* al Casal Solleric (Palma), *Mapping Valencia* al MhV (València), *Positive Critical Imagination* per a l'Edinburgh Art Festival i *Tragicomèdia* (Cadis i Sevilla). Actualment preparen, entre d'altres, un projecte d'investigació a Croàcia i una exposició col·lectiva per a MARCO.

**Bárbaro Miyares Puig**  
(Santiago de Cuba, 1959)

Va estudiar a l'Institut Superior d'Art de l'Havana, Cuba, (1980/85). Ha desplegat, entre d'altres, el «Proyecto Nada» (1988), sobre el paper de la crítica d'art en el context de Santiago de Cuba, que el 1992 es publicà en la revista *Arte: Proyectos e Ideas*, del Laboratori de Llum, UPV, i el «Proyecto Rastafari» (1989), en què duu a terme una investigació sobre el desenvolupament de les manifestacions artístiques dels grups marginals a la zona oriental de Cuba. Ha publicat reflexions i textos crítiques revistes en línia i de tirades massives com <http://www.artszin.net>, <http://salonkritik.net/>, en *Artecontexto* i en la revista *Estudios Visuales*.

Entre les exposicions, destaca la participació en la IV Biennial Internacional de l'Havana (Museu Nacional de Belles Arts, Ciutat Havana, Cuba). Va participar en el cicle d'exposicions itinerants *La llum incerta* (Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana) i en *Història d'un viatge. Artistes cubans a Europa*, Universitat

de València. Amb Salomé Cuesta ha desplegat projectes en exposicions com *Rirkrit Tiravanija. Evento continuo: propuestas de arte público para Madrid*, Galeria Salvador Díaz, Madrid; *De la granota blava al coll blanc. Transformació social i pràctica en l'era postindustrial*, Llotja d'Alacant; *Intervencions Plàstiques a la Marina, Xàbia*; la Primera Biennial d'Arquitectura, Art i Paisatge de Canàries i la IX Biennial Martínez Guerricabeitia.

Des de 2003 dirigeix la plataforma de vídeo en línia: <http://www.nonsite.es>.

**Marina Pastor Aguilar**  
(València, 1963)

És professora del Departament d'Escultura de la Universitat Politècnica de València. Llicenciada en Filosofia i Ciències de l'Educació, ha treballat sobre les difícils configuracions que el públic adquireix en les societats contemporànies, i els grups i pràctiques socials que es manifesten com a antagonistes dels processos de globalització econòmica i la seua configuració des de les tecnologies de la informació. Entre les seues publicacions, hi ha: *Del mono azul al cuello blanco. Transformación social y práctica artística en la era postindustrial*, *Miradas sobre la sexualidad en el arte y la literatura del siglo XX en Francia y en España*, i *Geografías del desorden: Migración, alteridad y nueva esfera social*. En l'actualitat les seues investigacions se centren en la gènesi i les diferents manifestacions que els imaginaris col·lectius adquireixen en la interrelació entre l'alta cultura, la cultura popular i els mitjans de comunicació de masses, així com en la influència de les tecnologies de la informació i la comunicació i el seu desplegament en diversos camps culturals emergents.

**Isabel Pérez Ortiz**  
(Sense dades, a petició de l'autora)

**José Luis Pérez Pont**  
(Alacant, 1972)

Crític d'art, comissari i advocat. Col·laborador habitual en les revistes *EXIT Express*, *EXIT Book* i *LARS Cultura y Ciudad*. Desplega projectes d'edició i de comissariat des d'un enfocament d'anàlisi i prospecte social, en col·laboració amb institucions públiques i privades. Entre les seues últimes mos-

tres de tesi, destaca *Desitjos. Promeses. Realitats* (2009), *Geografies del desordre: Migració, alteritat i nova esfera social* (2006/07) i *De la granota blava al coll blanc. Transformació social i pràctica artística en l'era postindustrial* (2003). Com a especialista en art públic, dirigix diferents convocatòries d'intervenció en l'espai públic urbà: des de 1998 comissaria anualment *Art públic / Universitat pública. Mostra d'art públic per a jòvens creadors*, en la Universitat de València. Entre 2001 i 2004 va dirigir *Proyecto Calle, convocatoria de arte público de Peralta* (Navarra). Des de 2006 dirigix *Intracity, art públic i mediació social*, una nova aposta per les últimes tipologies d'art en l'espai públic, per mitjà de la investigació i el desplegament del concepte d'intervenció específica deslocalitzada. Des de 2007 és comissari d'*Última. Creació contemporània jove*. En l'actualitat presidix l'Associació Valenciana de Crítics d'Art. <http://www.perezpont.org>

#### David Pérez Rodrigo

(València, 1958)

Llicenciat en Filosofia i en Història de l'Art. Doctor en Belles Arts. És professor de la Universitat Politècnica de València. El 1999 va ser responsable del pavelló espanyol de la XLVIII Biennal de Venècia i el 2001 va organitzar per a la Biennal de València el projecte interdisciplinari *Línies de fuga (poètiques de la perplexitat)*. Premi Espais a la crítica d'art el 1991 i 1996 i premi AMUCA d'assaig i crítica el 2007. Va ser director de la col·lecció *Art, Estètica i Pensament*, editada per la Conselleria de Cultura i Educació de la Generalitat Valenciana (1996-2002). En l'actualitat dirigix en la Universitat Politècnica de València la línia editorial *Cuadernos de Imagen y Reflexión*. Entre els seus llibres destaquen: *La mirada contra la Historia* (1995), *Femenino, Plural: Reflexiones desde la diversidad* (1996), *Del arte impuro. Entre lo público y lo privado* (1997), *Malas artes. Experiencia estética y legitimación institucional* (2003), *La certeza vulnerable. Cuerpo y fotografía en el siglo XXI* (2004) i *Sin marco: arte y actitud en Juan Hidalgo, Isidoro Valcárcel Medina i Esther Ferrer* (2008). Des de 2006 dirigix el projecte de diàlegs amb l'art *La voz en la mirada* i l'edició dels DVD associats.

#### Agustín Pérez Rubio

(València, 1972)

Historiador de l'art, crític i comissari d'exposicions, membre de l'AICA i del CIMAM. Director del Museu d'Art Contemporani de Castella i Lleó (MUSAC) des de setembre de 2009, va ser conservador en cap del MUSAC entre 2003 i 2008. Director de les Jornades de la Imatge de la Comunitat de Madrid entre 2001 i 2004. Membre del Comitè d'adquisicions per a la col·lecció MUSAC i per a la col·lecció de la regió del Piemont amb Christine Macel i Francesco Bonami, a més d'assessor artístic de diverses col·leccions privades a Espanya, Itàlia i Japó, entre d'altres. Ha sigut col·laborador habitual en revistes internacionals com *NU: The Nordic Art Review* (Suècia); *Art Journal* (Philadelphia), *Kalías* (Espanya), *Tema Celeste* (Milà), *Arts Mediterranea* (Milà, Barcelona, París), *Atlántica*, (Espanya), *Le Journal des Arts* (París), en d'altres. Comissari de mostres com *Transvasaments: artistes espanyols en vídeo* (Buenos Aires, Mèxic DF, Lima/2000); *Antro-apologies* (València, 2001); *Michael Elmgreen & Ingar Dragset* (Madrid, 2002), a més de *Bad Boys*, exposició oficial espanyola *off-biennal* dins de la cinquantesima Biennal de Venècia, 2003; *Cruising Danubio* (Madrid 2003) i *Tobias Rehberger. "I die everyday. Cor. I15, 35"*, exposició per al Palau de Vidre del Museu Nacional Centre d'Art Reina Sofia (Madrid 2005).

#### Carmen Prats Ródenas

(Madrid, 1971)

Valenciana, periodista i crítica d'art. Llicenciada en Ciències de la Informació (Periodisme) el 1994. Va fer els cursos de doctorat i la suficiència investigadora en Sociologia de la Comunicació en el Departament de Sociologia i Antropologia Social de la Facultat de Ciències Econòmiques de la Universitat de València el 1998. Membre de l'Associació de Crítics d'Art de la Comunitat Valenciana (AVCA) des de 1994. En periodisme destaca la seua participació en distints projectes de premsa escrita i el seu interès per la difusió social de les noves tecnologies de la comunicació i la informació. Ha coordinat dos suplementes del periòdic *Las Provincias*: l'universitari *Univers* i el dedicat a les noves tecnologies *Conect@*. També com

a periodista, ha aprofundit en les possibilitats dels gabinets de premsa com a gestors d'estratègies comunicatives en l'àmbit cultural, sanitari i empresarial, duent-ne a terme diversos. Com a crítica d'art, cal recordar els seus inicis en la cartellera *Qué y Dónde*. Posteriorment va passar a formar part de la redacció de la revista *Tendencias en las Artes y el Diseño*, de l'edició i la maqueta de la qual es va fer càrrec. Ha publicat crítiques en diverses publicacions periòdiques, com *Postdata*, el suplement d'art i literatura del periòdic *Levante-EMV*. Escriu textos per a llibres i catàlegs. Col·labora amb publicacions electròniques. Ha donat conferències i participat en taules redones, i ha sigut membre del jurat de diferents concursos artístics.

#### Eduard Ramírez Comeig

(València, 1972)

És llicenciat en Filosofia per la Universitat de València. Ha treballat en diferents feines eventuals, entre les quals destaquen les d'informador juvenil i tècnic en gestió cultural. La pràctica associativa l'ha mantingut implicat en temes com la defensa de drets cívics i lingüístics, l'animació a les grades del Mestalla o el vitalisme de la Confraria del Bon Beure. Aquesta experiència li ha permès coordinar els llibres *Els estudiants prenem part: associacionisme i voluntariat a la UVEG* (2002) i *Temps de rebel·lió* (2002). I actualment participa en el projecte *Creualibres* de l'Associació Tirant lo Blanc. Col·labora habitualment en el suplement cultural *Posdata* (del diari *Levante-EMV*), i en revistes com *Lletres Valencianes*, *El Temps*, *Caràcters*, *Pensat i fet*, i *Marxa Popular Fallera*. Ha estat inclòs en les antologies *Lletra valenciana* (1994), *Del camí* (1996), *Poesia noranta* (1997), *Solcs de paraules* (2000) i *La pell dels somnis* (2003). A banda, ha publicat els reculls de poemes *Del renou i del descans* (2001), *Trànsits Nord* (2005) i *Lusdefruit encara* (2009).

#### Joan Robledo Palop

(Carcaixent, València, 1986)

Llicenciat en Història de l'Art per la Universitat de València. Ha sigut becari de col·laboració en el Departament d'Història de l'Art de la Universitat de València i becari d'Investigació en el Grup d'Història de l'Art, Imatge i Patrimo-

ni Artístic de l'Institut d'Història del CSIC. Així mateix, ha organitzat cicles de conferències sobre art contemporani i ha impartit distintes comunicacions en el Seminari Internacional de Jòvens Investigadors de l'Institut de Filosofia del CSIC. Des de 2007 forma part de l'equip de treball de la Fundació Chirivella Soriano de la Comunitat Valenciana, per a la qual ha comissariat l'exposició *Blanc/Negre: subjecte, espai, percepció*. En l'actualitat prepara la seua tesi doctoral sobre memòria i política artística durant el període de la transició i la democràcia a Espanya.

**Ricard Silvestre i Vañó**  
(València, 1966)

És llicenciat en Filosofia per la Universitat de València i doctor en Belles Arts per la Universitat Politècnica de la mateixa ciutat. A l'exercici de la praxi artística uneix el desenvolupament d'una trajectòria vinculada a l'estètica i a la crítica d'art. Investigador de l'Institut de Creativitat i Innovacions Educatives de la Universitat de València – Estudi General, on coordina les activitats del Centre de Documentació d'Art València Contemporani (CDAVC), actualment és vicepresident de l'Associació Valenciana de Crítics d'Art (AVCA) i col·laborador del setmanari *El Temps* i la revista *Bonart*.

**Isabel Tejada Martín**  
(Madrid, 1967)

És crítica d'art i comissària d'exposicions. Ha realitzat publicacions, investigacions i projectes expositius sobre art popular o discursos de gènere i art contemporani. Ha sigut comissària d'exposicions de Tadeusz Kantor, ORLAN, Mary Kelly, Liliana Porter, Cabello/Carceller, Francesca Woodman, Enrique Marty o Marina Núñez, entre altres autors; així mateix, ha realitzat mostres de tesi com *Territorios indefinidos. Discursos sobre la construcció de la identitat femenina* (1995). En l'actualitat és responsable del Departament d'Arts Visuals de Múrcia Cultural SA i professora de Belles Arts de la Universitat de Múrcia.

**Rosalía Torrent Esclapés**  
(Madrid, 1959)

És professora titular d'Estètica i Teoria de les Arts de la Universitat Jaume I de Castelló. Les seues línies d'investigació se situen en-

torn de l'art i el disseny contemporanis i l'art feminista. És autora d'un bon nombre d'articles sobre estes matèries. Entre els seus llibres destaquen *A Century of Spanish Art Abroad*, publicat en Turner el 2004, i *Historia del diseño industrial* (en col·laboració amb Joan Manuel Marín), editat per Càtedra el 2005. Actualment treballa en la posada en marxa d'un centre d'art contemporani.

**Salva Torres Martínez**  
(Santurtzi, Biscaia, 1960)

És llicenciat en Ciències de la Informació per la Universitat del País Basc a Leioa. Ha treballat en diversos periòdics, entre els quals cal mencionar *La Gaceta del Norte* de Bilbao i *El Mundo del País Vasco*, del qual va formar part des de la fundació el 1991 fins al 1997, any en què va deixar la seua terra natal per a traslladar-se a València, on actualment col·labora en *El Mundo* de la capital valenciana, en la secció de cultura. Com a membre de l'Associació Cultural Trama y Fondo, editora de la revista del mateix nom que es publica en l'àmbit nacional des de fa dotze anys amb periodicitat semestral, organitza a la UIMP i l'Institut Francés de València unes Jornades d'Història i Anàlisi Cinematogràfica que van per la huitena edició. Complementa la seua labor periodística amb l'escriptura de relats curts, alguns dels quals premiats en certàmens com el Ciutat de Sant Sebastià o el Ciutat d'Elda, entre d'altres. L'editorial Jamais de Sevilla el va incloure en el seu volum d'*Antología de relatos originales* per a autors novells.

**Rosa Ulpiano Cogollos**  
(València, 1970)

Historiadora, crítica d'art i comissària independent. Els últims anys ha publicat textos de catàlegs d'exposicions individuals i col·lectives, així com estudis sobre la fotografia mexicana dels anys quaranta, principalment de l'obra de Leo Matiz, *Personajes*, amb animació digital de l'artista plàstic Jorge Carla, *Asociacionismo y voluntariado*, *Cultura en la Universidad de València*, *Presagios de una humanidad adormecida*, *Plaisir de Fleurir* o *Russian Suite*, i hi ha comissariat diverses exposicions, entre les quals destaquen: *La mirada reflexiva* amb Robert Longus,

Perejaume i Helen Sear; *Post it*; Fernando Bellver, *Mencina vermeja*; de Bernardo Tejada; *Art espanyol* al Museu d'Art Modern d'Essemheimer, Alemanya, o *En perill permanent*, Xina, Holanda, Espanya. Ha sigut adjunta a la direcció de la Galeria d'art Charpa, així com directora artística de la Galeria d'art Argenta. Ha escrit en revista i periòdics nacionals i estrangers com el *Diario de Mallorca*, *El Planeta*, *Miami Herald* o la revista *Lápiz*. En l'actualitat compagina la seua labor de difusió a la Sala Parpalló amb les publicacions habituals sobre crítica d'art en la revista internacional d'art *Flash Art Internacional* i *Con Barro*, i des de 1999 publica setmanalment en *Postdata*, suplement cultural del periòdic *Levante-EMV*.

**United artists  
from the Museum**

*United artists from the Museum* és una fórmula impersonal de posada en qüestió de la funció autor que apareix a València el 1996 amb motiu de la presentació del número 1 de la revista *Fuera de Banda*, una publicació feta per artistes, que parlava sense complexos d'allò que feien —o que es deixaven per fer— els mateixos artistes que la llegend. Des de llavors ha plogut bastant i l'ens ha anat creixent i minvant al ritme de les seques i inundacions culturals que periòdicament assolen el nostre territori.

Després d'aquella primera aparició pública, *United artists from the Museum* ha continuat expressant, en diverses publicacions de caràcter periòdic, la seua particular visió sobre allò que fan —i sobre allò que es deixen per fer— la gent i les institucions de l'art. La seua firma ha sigut estampada en nombrosos catàlegs, revistes culturals i assajos col·lectius, i també en algunes monografies del nom de les quals resulta més elegant no recordar-se. En l'actualitat, és possible seguir el seu rastre en revistes culturals que s'editen a la ciutat de València, com *Eines* o *Bostezo*, i en les pàgines d'opinió del diari *Levante-EMV*.

**Virginia Villaplana Ruiz**  
(París, 1972)

Artista, escriptora i productora cultural. Doctora en Belles Arts (UM) i professora associada en el Departament de Teoria dels Llen-

guatges i Ciències de la Comunicació (UV) des de 2006. Autora dels llibres de relats i fotografia *24 Contratiempos*, *Cine Infinito* (un llibre d'assaig sobre memòries digitals) i *Zonas de intensidades*. Entre la seua últimes obres es troben *Soft Fiction* (Consonni, Bilbao, 2009-2010) *Mundo Paraíso Perdido* (Alto Amazonas, 2009), *La exhumación de la infamia* (Espai Visor, València, 2009) i *En una corta unidad de tiempo* (Liquidación Total, Medialab Prado, 2008). Ha comissariat *Working Documents* (Centre de la Imatge, La Virreina, Barcelona), *Presó d'amor. Relats culturals sobre la violència de gènere* (Museu Nacional Reina Sofia, Madrid) i ha programat els projectes d'art multimèdia *Insecurity in a global context. The City of Women* (Eslovènia), i *Le détournement des technologies* (Constantvz, Brusselles). Ha impartit tallers a les institucions següents: Institute of international Visual Arts (Londres), Kunstverein Munich (Alemanya), University of Antwerp, University Centre of Limburg (Brusselles), Universitat de Barcelona, Centre Galleg d'Art Contemporani (Santiago de Compostel·la) o MUSAC (Lleó).  
<http://www.virginiaivallaplana.com>

## BIOGRAFÍAS CRÍTICOS

**David Arlandis Ivars**  
(València, 1979)

En 2002 forma juntó a Javier Marroquí un equip de treball col·laboratiu aplicat al camp de la producció cultural i centrat en la investigació, el comisariat i la crítica. Ese any comencen amb la programació de exposicions entre les que destaquen: *Sobre una realitat ineludible. Arte y compromiso en Argentina* (MEIAC, Badajoz y CAB, Burgos), I Ciclo de Video Internacional ALBIAC 06 (Almería), *Empieza el juego* (La Casa Encendida, Madrid), *Carte Blanche* (Le Comissariat, Paris), *Hay algo de revolucionario en todo esto* (Sala Parpalló, València y Centre Cultural la Merce, Girona), *Cine Infinito* (Sala La Gallera, València), *Art for fun* (Casal Solleric, Palma), *Mapping València* en (MhV, València), *Positive Critical Imagination* para el Edinburgh Art Festival y *Tragicomedia* (Cádiz y Sevilla). Actualment preparan,

entre otros, un projecte de investigació en Croàcia i una exposició col·lectiva para MARCO.

**Alba Braza Boils**  
(València, 1980)

Llicenciada en Historia del Arte por la Universidad de Valencia y especialista en Museología, Museografía y Cultura Contemporánea por la Universidad Politécnica de Valencia es miembro de AVCA (Asociación Valenciana de Críticos de Arte). La mayor parte de su carrera profesional la ha desarrollado en Italia, trabajando en Galleria. Continúa como asistente de los artistas: Anish Kapoor, Daniel Buren, Carlos Garaicoa y Mona Hatoum y asistiendo en la producción de las obras de los artistas Yan Lei y Nedko Solakov para la 52ª Bienal de Venecia y la XII Documenta de Kassel. De su trabajo como comisaria destacan las exposiciones *Encara de nou. Daniela De Lorenzo* (Sala La Gallera, València) y *Ricorrenza. Greta Alfaro* (Dryphoto arte contemporánea, Prato, Italia). Colabora como crítico en las revistas: *Paradoxa* (Londres), *Curare* (México DF), *Réplica 21* (México DF) y *Nomad* (Milán).

**José Luis Clemente Marco**  
(Caudete, Albacete, 1961)

Doctor en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia y licenciado en Geografía e Historia, en la especialidad de Historia del Arte por la Universidad de Valencia. Entre 1989 y 1993 residió en Berlín donde amplió estudios de Historia del Arte en el Kunstwissenschaft Institut de la Technische Universität. Su actividad profesional se ha desarrollado en el ámbito de la crítica de arte, la organización de exposiciones, así como en la investigación y la docencia. Es colaborador habitual de *El Cultural* del diario *El Mundo*, así como de las revistas *Arte y parte* y *Armexus*. Desde 1996 es miembro del Departamento de Comunicación Audiovisual, Documentación e Historia del Arte (DCADHA) de la Universidad Politécnica de Valencia, donde imparte docencia de Historia del Arte como profesor titular de escuela universitaria y es componente del grupo de investigación CALSI. Es miembro del Instituto de Arte Contemporáneo y de la AVCA.

**Helena de las Heras Esteban**  
(Valencia, 1957)

Doctora en Historia del Arte por la Universidad de Valencia, 2003. Ha publicado trabajos de investigación en las revistas *Ars Longa* y *Archivo de Arte Valenciano*, y artículos de opinión en el diario *Levante-EMV*. Autora, entre otros, de los textos: «Escultura y escultores del siglo XIX y XX en la ciudad de Játiva», inserto en *Historia de Xàtiva*, Facultad de Geografía e Historia, Universidad de Valencia, 2006; «Ignacio Pinazo Martínez», publicado en el catálogo de la exposición *Pinazo, el retrato infantil*, (IVAM, Valencia, 2007); «La estatua ecuestre del Rey Jaime I en Valencia. Código iconográfico de un mito histórico», en el catálogo de la exposición *Jaime I, memoria y mito histórico*, (Centro del Carmen, Valencia, 2008). Participe en el simposium *Arte y Política*, organizado por AVCA, 2006, y en las jornadas sobre *Crítica de arte*, promovidas por FIART, 2008. Co-comisaria en la exposición *La aplicación del genio. La enseñanza en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos y su proyección en la sociedad*, (Centro del Carmen, Valencia, 2004). Comisaria de la exposición *Francisco Sanz y figuras del circo en Valencia*, (MuVIM, Valencia, 18 diciembre 2008-1 febrero 2009).

**Álvaro de los Ángeles Rodríguez**  
(Valencia, 1971)

Trabaja como crítico de arte, comisario de exposiciones independiente y docente. Ha colaborado en diversas revistas y periódicos culturales, entre ellas: *Papers d'Art*, *Kalías*, *Mute*, *Photovisión* o *Lars*. Co-editor de la revista de cultura contemporánea *Mono* (2001-2007).

Comisario de los proyectos expositivos: *Registros contra el tiempo* (Villa Iris, espacio Fundación Marcelino Botín, Santander, 2006); *Herramientas del arte. Relecturas*, (Sala Parpalló, Valencia, junio-septiembre 2008). Actualmente prepara (*sic*), un proyecto expositivo en forma de publicación periódica para el MuVIM-Museo de la Ilustración y la Modernidad de Valencia (diciembre 2009-febrero 2010). Como docente imparte el taller de crítica fotográfica del Máster Universitario en Fotografía, Arte y Técnica, Universidad Politécnica de Valen-

cia y se encarga del tutelaje de proyectos de los alumnos. Participa en el Posgrado Fotografía y Diseño, de la Escuela ELISAVA, Barcelona, como tutor de proyectos. Profesor Asociado del Departamento de Comunicación Audiovisual, Documentación e Historia del Arte (DCADHA) de la Facultad de Bellas Artes de San Carlos, UPV. Ha impartido conferencias y participado en seminarios, entre los que destacan los celebrados en el Württembergischer Kunstverein de Stuttgart *On difference I*, mayo de 2005; *¿Crítica joven, crítica nueva?* en ARCO, febrero de 2006 o el 32º Congreso Internacional de Crítica de Arte, organizado por AICA y AVCA, IVAM, noviembre de 2008. Organizador de las Jornadas de debate *Todo para los artistas, pero con los artistas*, Col·legi Major Recitor Peset.

#### **Ricardo Forriols González**

(Valencia, 1975)

Licenciado en Bellas Artes, Máster en Museología y Doctor en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia, es profesor del Departamento de Comunicación Audiovisual, Documentación e Historia del Arte de dicha universidad desde el año 2000. Como crítico de arte, ha colaborado desde 1996 en *Posdata*, suplemento cultural del periódico *Levante-EMV*, y ha escrito reseñas de exposiciones en la revista especializada *Arte y Parte*, entre 2000 y 2004.

Ha sido comisario, junto con Álvaro de los Ángeles, de las tres exposiciones que integraron el proyecto *Front* (Galería Edgar Neville, Alfafar y Espai d'Art La Llotgeta de la CAM, Valencia, 2003) y ha formado parte del equipo de comisarios de la muestra *Anamnesis. Encrucijadas de la memoria y astucias de lo real* (Encuentro *Entre dos mares*. Bienal de Sao Paulo-Valencia, 2007); también ha comisariado las exposiciones *José Saborit. Tragaluza* (Espai d'Art La Llotgeta de la CAM, Valencia, 2005) y *Chema López. El brillo del sapo. Historias, fábulas y canciones* (Fundación Chirivella Soriano, Valencia, 2007).

#### **Daniel Gascó García**

(Benicarló, Castellón, 1971)

Estudia Ciencias Empresariales en la Universidad Jaime I de Castellón donde se hace cargo durante tres años del Aula de Cine. Cola-

bora en varias carteleras y revistas de cine (*Qué y Dónde, Ateneaglam, Banda Aparte, Plano Corto, Archivos de la Filmoteca, Cahiers du Cinema-España...*) y participa en varios libros colectivos coordinados por Festivales de Cine, donde también ha formado parte de jurado en varias ocasiones. Desde el 16 agosto del 2004, se hace cargo junto a su hermana Almudena del video-club Stroboli, trabajo que combina con la función de crítico en *La Cartelera* del diario *Levante-EMV* y también presenta dentro de la cadena de televisión Las Provincias, una colección de clásicos del cine que reúne el programa Butaca Cero (se emite cada domingo a las 22.00h).

#### **José Luis Giner Borrull**

(Gandia, Valencia, 1980)

Licenciado en Historia del Arte y Postgrado en Gestión Cultural por la Universidad de Valencia. Actualmente cursa un máster en la Universidad Politécnica de Valencia en la especialidad de Pensamiento Contemporáneo y Cultura Visual. Desde 2006 trabaja en la Fundación Chirivella Soriano, donde realiza funciones de coordinación y donde ha comisariado *Del analógico al digital. Videoarte en Valencia* (2008). Actualmente prepara para dicho espacio una exposición acerca del artista Alex Francés. Asimismo, ha realizado otros comisariados como *Dario Villalba. El cuerpo aislado* con la colaboración de la crítica Glòria Picazo (Sala Martínez Guerricabeitia de la Universidad de Valencia, 2006), *Poètiques en moviment* (Casa de Cultura de Agullent, 2007), *Destroy everything you touch* (Espai d'Art, Gandia, 2009). También ha desarrollado mediante colaboraciones actividades de investigación y coordinación en otras instituciones. Ha impartido la ponencia «De la comida al residuo. Prácticas en el arte actual», dentro del ciclo de conferencias *El arte en la gastronomía y la gastronomía en el arte* desarrollado por el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valencia.

#### **Maite Ibáñez Giménez**

(Valencia, 1973)

Doctora en Historia del Arte por la Universidad de Valencia. Ha colaborado en el Institute of Contemporary Art (ICA) de Londres, y en distintos museos y salas de arte

valencianos: Instituto Valenciano de Arte Moderno (*Hendrik Nicolaas Werkman* y *El taller de la memoria de Angeles Marco*), Atarazanas (*Cerámica fin de siglo*), La Llotgeta (*Mau Monleón*), Museo de Bellas Artes de Valencia (*Vicente Colom*). Desde 2002 trabaja como técnico de proyecto en el Patronato Martínez Guerricabeitia de la Fundación General de la Universitat de València. Ha participado en la catalogación del Fondo Documental de Arte Valenciano Contemporáneo (Generalitat Valenciana), así como en seminarios y conferencias organizadas desde la Asociación de Museólogos de España y el Instituto de Creatividad e Innovaciones Educativas-Área de Estética y Teoría del Arte (UV). Profesora del Diploma de Postgrado «Educación artística y museos» de la Universidad de Valencia, ha publicado diversos artículos sobre museografía en las revistas de arte, *Lápiz, Museo y Archivo de Arte Valenciano*.

#### **Javier Marroquí Fernández**

(Dolores, Alicante, 1978)

En 2002 forma con David Arlandis un equipo de trabajo colaborativo aplicado al campo de la producción cultural y centrado en la investigación, el comisariado y la crítica. Escribe en varios catálogos y es colaborador habitual de revistas como *Artecontexto* y *Art Notes*. Además ha realizado trabajos de investigación para la Biblioteca Nacional Valenciana. Desde 2002 ha comisariado múltiples exposiciones entre las que destacan: *Sobre una realidad ineludible. Arte y compromiso en Argentina* (MEIAC, Badajoz y CAB, Burgos), *Empieza el juego* (La Casa Encendida, Madrid), *Carte Blanche* (Le Commissariat, Paris), *Hay algo de revolucionario en todo esto* (Sala Parpalló, Valencia y Centre Cultural la Merce, Girona), *Cine Infinito* (Sala La Gallera, Valencia), *Art for fun* (Casal Sollerlic, Palma), *Mapping Valencia* (MhV, Valencia), *Positive Critical Imagination* para el Edinburgh Art Festival y *Tragicomedia* (Cádiz y Sevilla). Actualmente prepara, entre otros, un proyecto de investigación en Croacia y una exposición colectiva para MARCO.

#### **Bárbaro Miyares Puig**

(Santiago de Cuba, 1959)

Estudió en el Instituto Superior de Arte de La Habana, Cuba

(1980/85). Ha desarrollado, entre otros, el «Proyecto Nada» (1988) sobre el papel de la crítica de arte en el contexto de Santiago de Cuba, que en 1992 se publicó en la revista *Arte: proyectos e ideas*, del Laboratorio de Luz, UPV, y el «Proyecto Rastafari» (1989) en el que lleva a cabo una investigación sobre el desarrollo de las manifestaciones artísticas de los grupos marginales en la zona oriental de Cuba. Ha publicado reflexiones y textos críticos en las revistas online y de tiradas masivas como [www.artszin.net](http://www.artszin.net), <http://salonkritik.net/>, en *Artecontexto* y en la revista *Estudios Visuales*. Entre las exposiciones, destaca la participación en la IV Bienal Internacional de La Habana (Museo Nacional de Bellas Artes, Ciudad Habana, Cuba). Participó en el Ciclo de Exposiciones Itinerante: *La luz incierta* (Consorti de Museus de la Comunitat Valenciana). *Historia de un viaje. Artistas cubanos en Europa*, (Universidad de Valencia). Junto a Salomé Cuesta ha desarrollado proyectos en exposiciones como *Rirkrit Tiravanija. Evento continuo: propuestas de Arte Público para Madrid* (Galería Salvador Díaz, Madrid). *Del mono azul al cuello blanco. Transformación social y práctica en la era postindustrial* (Lonja del Pescado, Alicante). *Intervencions plàstiques a la marina* (Xàbia). Primera Bienal de Arquitectura, Arte y Paisaje de Canarias y en la 9ª Bienal Martínez Guerricabeitia. Desde 2003 dirige la plataforma de video online <http://nonsite.es>.

#### Marina Pastor Aguilar

(Valencia, 1963)

Profesora del Departamento de Escultura de la Universidad Politécnica de Valencia. Licenciada en Filosofía y Ciencias de la Educación, ha trabajado sobre las difíciles configuraciones que lo público adquiere en las sociedades contemporáneas, y los grupos y prácticas sociales que se manifiestan como antagonistas a los procesos de globalización económica y su configuración desde las Tecnologías de la Información. Entre sus publicaciones se encuentran: *Del mono azul al cuello blanco. Transformación social y práctica artística en la era postindustrial; Miradas sobre la sexualidad en el arte y la literatura del s. XX en Francia y en España*, y *Geografías del desorden: Migración, alteridad y nueva esfera*

*social*. En la actualidad sus investigaciones se centran en la génesis y las diferentes manifestaciones que los imaginarios colectivos adquieren en la interrelación entre la alta cultura, la cultura popular y los *mass media*, así como la influencia de las tecnologías de la Información y Comunicación y su desarrollo en diversos campos culturales emergentes.

#### Isabel Pérez Ortiz

(Sin datos, a petición de la autora)

#### José Luis Pérez Pont

(Alicante, 1972)

Crítico de arte, comisario y abogado. Colaborador habitual en las revistas *EXIT Express*, *EXIT Boko* y *LARS Cultura y Ciudad*. Desarrolla proyectos de edición y de comisariado desde un enfoque de análisis y prospección social, en colaboración con instituciones públicas y privadas. Entre sus últimas muestras de tesis destaca *Deseos. Promesas. Realidades* (2009), *Geografías del desorden: Migración, alteridad y nueva esfera social* (2006/07) y *Del mono azul al cuello blanco. Transformación social y práctica artística en la era postindustrial* (2003). Como especialista en arte público, dirige diferentes convocatorias de intervención en el espacio público urbano: desde 1998 comisaría anualmente *Art public / Universitat pública. Muestra de arte público para jóvenes creadores*, en la Universitat de València. Entre 2001 y 2004 dirigió *Proyecto Calle, convocatoria de arte público de Peralta* (Navarra). Desde 2006 dirige *Intracity, arte público y mediación social*, una nueva apuesta por las últimas tipologías de arte en el espacio público, mediante la investigación y desarrollo del concepto de intervención específica deslocalizada. Desde 2007 es comisario de *Última. Creación contemporánea joven*. En la actualidad preside la Asociación Valenciana de Críticos de Arte.

<http://www.perezpont.org>

#### David Pérez Rodrigo

(Valencia, 1958)

Licenciado en Filosofía y en Historia del Arte. Doctor en Bellas Artes y profesor de la Universidad Politécnica de Valencia. En 1999 fue responsable del Pabellón español de la XLVIII Bienal de Ve-

nenia y en 2001 organizó para la Bienal de Valencia el proyecto interdisciplinar *Líneas de fuga (Poéticas de la perplejidad)*. Premio España a la Crítica de Arte en 1991 y 1996 y premio AMUCA de Ensayo y Crítica en 2007. Fue director de la Colección Arte, Estética y Pensamiento, editada por la Conselleria de Cultura i Educació de la Generalitat Valenciana (1996-2002). En la actualidad dirige en la Universidad Politécnica de Valencia la línea editorial Cuadernos de Imagen y Reflexión. Entre sus libros destacan: *La mirada contra la Historia* (1995), *Femenino, Plural: Reflexiones desde la diversidad* (1996), *Del arte impuro. Entre lo público y lo privado* (1997), *Malas artes. Experiencia estética y legitimación institucional* (2003), *La certeza vulnerable. Cuerpo y fotografía en el siglo XXI* (2004) y *Sin marco: arte y actitud en Juan Hidalgo, Isidoro Valcárcel Medina y Esther Ferrer* (2008). Desde 2006 dirige el proyecto de diálogos con el arte *La voz en la mirada* y la edición de DVDs asociados al mismo.

#### Agustín Pérez Rubio

(Valencia, 1972)

Historiador del arte, crítico y comisario de exposiciones, miembro del AICA y del CIMAM. Director del Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC) desde septiembre de 2009, fue el Conservador Jefe de MUSAC entre 2003 y 2008. Director de las Jornadas de la Imagen de la Comunidad de Madrid entre 2001 - 2004. Miembro del Comité de adquisiciones para la colección MUSAC y para la colección de la Regione de Piamonte junto a Christine Macel y Francesco Bonami. Fue colaborador habitual en revistas internacionales como *NU: The Nordic Art Review* (Suecia); *Art Journal* (Philadelphia), *Kalías* (España), *Tema Celeste* (Milán), *Arts Méditerranée* (Milán, Barcelona, París), *Atlántica*, (España), *Le Journal des Arts* (París), entre otras. Comisario de muestras como *Trasvases: artistas españoles en video* (Buenos Aires, Mexico D.F., Lima, 2000); *Antro-apologías*, (Valencia, 2001); *Michael Elmgreen & Ingar Dragset* (Madrid, 2002); además de *Bad boys* exposición oficial española off-bienal dentro de la 50th Biennale di Venezia, 2003; *Cruising Danubio* (Madrid 2003) y *Tobias Rehberger. "I die everyday*.

*Cor. 115, 35*”, exposición para el Palacio de Cristal del MNCARS, (Madrid 2005).

**Carmen Prats Rodenas**  
(Madrid, 1971)

Valenciana, periodista y crítica de arte. Licenciada en Ciencias de la Información (Periodismo) en 1994. Realizó los cursos de doctorado y la suficiencia investigadora en Sociología de la Comunicación en el departamento de Sociología y Antropología Social de la Facultad de Ciencias Económicas de la Universidad de Valencia en 1998. Miembro de la Asociación de Críticos de Arte de la Comunidad Valenciana (AVCA) desde 1994. En periodismo destaca su participación en distintos proyectos en prensa escrita y su interés por la difusión social de las nuevas tecnologías de la comunicación y la información. Ha coordinado dos suplementos del periódico *Las Provincias*: el universitario *Univers* y el dedicado a las nuevas tecnologías *Conect@*. También como periodista, ha profundizado en las posibilidades de los gabinetes de prensa como gestores de estrategias comunicativas en el ámbito cultural, sanitario y empresarial, llevando a cabo varios de esos gabinetes. Como crítica de arte, cabe recordar sus comienzos en la Carretera *Qué y Dónde*. Posteriormente pasó a formar parte de la Redacción de la revista *Tendencias en las Artes y el Diseño*, de cuya edición y maqueta se hizo cargo. Ha publicado críticas en diversas publicaciones periódicas, como *Posdata*, el suplemento de arte y literatura del periódico *Levante-EMV*. Escribe textos para libros y catálogos. Colabora con publicaciones electrónicas. Ha dado conferencias y participado en mesas redondas, y ha sido miembro del Jurado de diferentes concursos artísticos.

**Eduard Ramírez Comeig**  
(Valencia, 1972)

Es licenciado en Filosofía por la Universitat de València. Ha desempeñado diversos trabajos eventuales, entre los cuales destacan los de informador juvenil y técnico en gestión cultural. La práctica asociativa le ha mantenido implicado en temas como la defensa de derechos cívicos y lingüísticos, la animación en las gradas del Mestalla o el vitalismo de la Cofradía del Buen Beber. Esta experien-

cia le ha permitido coordinar los libros *Els estudiants prenem part: associacionisme i voluntariat a la UVEG* (2002) y *Temps de rebel·lió* (2002). Y actualmente el proyecto *Creuallibres* de la Asociación Ti-rant lo Blanc.

Colabora habitualmente en el suplemento cultural *Posdata* (del diario *Levante-EMV*), y en revistas como *Lletres Valencianes*, *El Temps*, *Caràcters*, *Pensat i fet*, y *Marxa Popular Fallera*. Ha sido incluido en las antologías *Lletra valenciana* (1994), *Del camí* (1996), *Poesia noranta* (1997), *Solcs de paraules* (2000) y *La pell dels somnis* (2003). Aparte ha publicado el conjunto de poemas *Del renou i del descans* (2001), *Trànsits Nord* (2005) y *Lusdefruit encara* (2009).

**Joan Robledo Palop**  
(Carcaixent, Valencia, 1986)

Licenciado en Historia del Arte por la Universidad de Valencia. Ha sido becario de colaboración en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valencia y becario de investigación en el Grupo de Historia del Arte, Imagen y Patrimonio Artístico del Instituto de Historia del CSIC. Así mismo, ha organizado ciclos de conferencias sobre arte contemporáneo y ha impartido distintas comunicaciones en el Seminario Internacional de Jóvenes Investigadores del Instituto de Filosofía del CSIC. Desde 2007 forma parte del equipo de trabajo de la Fundación Chirivella Soriano de la Comunidad Valenciana, donde ha comisariado la exposición *Blanco/Negro: sujeto, espacio, percepción*. En la actualidad prepara su tesis doctoral sobre memoria y política artística durante el periodo de la Transición y la Democracia en España.

**Ricard Silvestre i Vañó**  
(Valencia, 1966)

Ricard Silvestre es licenciado en Filosofía por la Universitat de València y doctor en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de la misma ciudad. Al ejercicio de la praxis artística une el desarrollo de una trayectoria vinculada a la estética y a la crítica de arte. Investigador del Instituto de Creatividad e Innovaciones Educativas de la Universitat de València – Estudi General, donde coordina las actividades del Centro de Documentación de Arte Valen-

ciano Contemporáneo (CDAVC), actualmente es vicepresidente de la Asociación Valenciana de Críticos de Arte (AVCA) y colaborador del semanario *El Temps* y la revista *Bonart*.

**Isabel Tejada Martín**  
(Madrid, 1967)

Es crítica de arte y comisaria de exposiciones. Ha realizado publicaciones, investigaciones y proyectos expositivos sobre arte popular o discursos de género y arte contemporáneo. Ha sido comisaria de exposiciones de Tadeusz Kantor, ORLAN, Mary Kelly, Liliana Porter, Cabello/Carceller, Francesca Woodman, Enrique Marty o Marina Núñez, entre otros autores; asimismo ha realizado muestras de tesis como *Territorios indefinidos. Discursos sobre la construcción de la identidad femenina* (1995). En la actualidad es responsable del Departamento de Artes Visuales de Murcia Cultural S.A. y profesora de Bellas Artes en la Universidad de Murcia.

**Rosalía Torrent Esclapés**  
(Madrid, 1959)

Es profesora titular de Estética y Teoría de las Artes de la Universidad Jaime I de Castellón. Sus líneas de investigación se sitúan en torno al arte y diseño contemporáneos y el arte feminista. Es autora de un buen número de artículos sobre estas materias. Entre sus libros destacan *A Century of Spanish Art Abroad*, publicado en Turner en el 2004 e *Historia del diseño industrial* (en colaboración con Joan Manuel Marín), editado por Cátedra en el 2005. Actualmente trabaja en la puesta en marcha de un centro de arte contemporáneo.

**Salva Torres Martínez**  
(Santurtzi, Bizkaia, 1960)

Es licenciado en Ciencias de la Información por la Universidad del País Vasco en Leioa. Ha trabajado en diversos periódicos, entre los que cabe mencionar *La Gaceta del Norte* de Bilbao y *El Mundo del País Vasco*, del que formó parte desde su fundación en 1991 hasta 1997, año en que dejó su tierra natal para trasladarse a Valencia, donde actualmente colabora en *El Mundo* de la capital valenciana, en la sección de Cultura. Como miembro de la Asociación Cultural Trama y Fondo, editora de la revista de igual nombre que se pu-



blica en el ámbito nacional desde hace 12 años con periodicidad semanal, organiza en la UIMP y el Instituto Francés de Valencia unas Jornadas de Historia y Análisis Cinematográfico que van por su octava edición. Viene complementando su labor periodística con la escritura de relatos cortos, algunos de ellos premiados en certámenes como el Ciudad de San Sebastián o el Ciudad de Elda, entre otros. La editorial Jamsai de Sevilla le incluyó en su volumen de *Antología de relatos originales* para autores noveles.

#### Rosa Ulpiano Cogollos

(Valencia, 1970)

Historiadora, crítica de arte y comisaria independiente. En los últimos años ha publicado textos de catálogos de exposiciones individuales y colectivas, así como estudios sobre la fotografía mexicana de los años 40 principalmente en la obra de Leo Matiz, *Personajes* con animación digital del artista plástico Jorge Carla, *Asociacionismo y voluntariado Cultural en la Universidad de Valencia*, *Presagios de una humanidad adormecida*, *Plaisir de Fleurir* o *Russian Suite* y ha comisariado diversas exposiciones entre las que destacan: *La Mirada Reflexiva* con Robert Longo, Perejaume y Helen Seay; *Post it*; Fernando Bellver, *Mencina Vermeja* de Bernardo Tejada; *Arte Español* (Museo de Arte Moderno de Essemheimer, Alemania) o *En peligro permanente* (China, Holanda, España). Ha sido adjunta a la dirección en la galería de arte Charpa, así como directora artística de la galería de arte Argenta. Ha escrito en revistas y periódicos nacionales y extranjeros como *El diario de Mallorca*, *El Planeta*, *Miami Herald* o la revista *Lápiz*. En la actualidad compagina su labor de difusión en la Sala Parpalló con las publicaciones habituales sobre crítica de arte en la revista internacional de arte *Flash Art Internacional*, *Con Barro* y desde 1999 publica semanalmente en *Posdata*, suplemento cultural del periódico *Levante-EMV*.

#### United artists from the Museum

*United artists from the Museum* es una fórmula impersonal de puesta en cuestión de la función autor que aparece en Valencia, en 1996, con motivo de la presentación del

nº 1 de la revista *Fuera de Banda*. Una publicación hecha por artistas, que hablaba sin complejos de lo que hacían —o de lo que se dejaban por hacer— los mismos artistas que la leían. Desde entonces ha llovido bastante y el ente ha ido creciendo y menguando al ritmo de las sequías e inundaciones culturales que periódicamente asolan nuestro territorio. Tras aquella primera aparición pública, *United artists from the Museum* ha seguido expresando, en diversas publicaciones de carácter periódico, su particular visión sobre lo que hacen —y sobre lo que se dejan por hacer— las gentes y las instituciones del arte. Su firma ha sido estampada en numerosos catálogos, revistas culturales y ensayos colectivos, además de en algunas monografías de cuyo nombre resulta más elegante no acordarse. En la actualidad, es posible seguir su rastro en revistas culturales que se editan en la ciudad de Valencia, como *Eines* o *Bostezo*, y en las páginas de opinión del diario *Levante-EMV*.

#### Virginia Villaplana Ruiz

(Paris, 1972)

Artista, escritora y productora cultural. Doctora en Bellas Artes (Universidad de Murcia) y profesora asociada en el departamento de Teoría de los lenguajes y Ciencias de la Comunicación (Universitat de València) desde 2006. Autora de los libros de relatos y fotografía *24 Contratiempos*, *Cine Infinito* (un libro de ensayo sobre memorias digitales) y *Zonas de intenciones*. Entre su últimas obras se encuentran *Soft Fiction* (Consonni, Bilbao, 2009-2010), *Mundo Paraiso Perdido* (Alto Amazonas, 2009), *La exhumación de la infamia* (Espai Visor, Valencia, 2009) y *En una corta unidad de tiempo* (Liquidación Total, Medialab Prado, 2008). Ha comisariado *Working Documents* (Centro de la Imagen, La Virreina, Barcelona), *Cárcel de amor. Relatos culturales sobre la violencia de género* (Museo Nacional Reina Sofía, Madrid) y programado los proyectos de media-art *In/ security in a global context*, *The City of Women* (Slovenia), y *Le détournement des technologies* (Constantvz, Bruselas). Ha impartido talleres en Institute of international Visual Arts (Londres), Kunstverein Munich (Alemania), University of Antwerp, University Centre

of Limburg (Bruselas), Universidad de Barcelona, Centro Gallego de Arte Contemporáneo (Santiago de Compostela) o MUSAC (León).

<http://www.virginiaavillaplana.com>

#### CRITICAL BIOGRAPHY

##### David Arlandis Ivars

(Valencia, 1979)

In 2002, Arlandis Ivars teamed up with Javier Marroqui to collaborate in the field of cultural production, with a focus on research, curating and criticism. That year, they started programming exhibitions, including: *Sobre una realidad ineludible. Arte y compromiso en Argentina* (MEIAC of Badajoz and CAB of Burgos), I International Video Series ALBIAC 06 (Almería), *Empieza el juego* (La Casa Encendida, Madrid), *Carte Blanche* (Le Commissariat, Paris), *Hay algo de revolucionario en todo esto* (Sala Parpalló, Valencia and Centre Cultural la Merce, Girona), *Cine Infinito* (Sala La Gallera, Valencia), *Art for fun* (Casal Solleric, Palma), *Mapping Valencia* (MhV, Valencia), *Positive Critical Imagination* for the Edinburgh Art Festival and *Tragicomedia* (Cadiz and Seville). They are currently working on a research project in Croatia and a group exhibition for MARCO, among other activities.

##### Alba Braza Boils

(Valencia, 1980)

Braza Boils received her degree in Art History from the University of Valencia, and completed the university specialist program in Museum Studies, Museography and Contemporary Culture at the Polytechnic University of Valencia. A member of the Valencian Association of Art Critics (AVCA), she has spent most of her professional career in Italy, working at Galleria. She has also been an assistant to the following artists: Anish Kapoor, Daniel Buren, Carlos Garai-coa and Mona Hatoum, and aided the production of works by the artists Yan Lei and Nedko Solakov for the 52<sup>nd</sup> Venice Biennale and the XII Documenta in Kassel. Her work as a curator has included the exhibitions *Encara de nou*, *Daniela De Lorenzo* (Sala La Gallera, Valencia) and *Ricorrenza*. *Greta Alfaro* (Dryphoto contemporary art,

Prato, Italia). As a critic, she writes for the magazines *Paradoxa* (London), *Curare* (Mexico City), *Réplique 21* (Mexico City) and *Nomad* (Milan).

**José Luis Clemente Marco**  
(Caudete, Albacete, 1961)

Clemente Marco received his doctorate in Fine Arts from the Polytechnic University of Valencia and his bachelor's degree in Geography and History, with a concentration in Art History, from the University of Valencia. From 1989 to 1993 he lived in Berlin, where he furthered his studies in Art History at the Technische Universität (Art Institute). His professional career has revolved around art criticism and organizing exhibitions, which he combines with research and teaching at the Polytechnic University of Valencia's Department of Audiovisual Communication, Documentation and Art History (DCADHA). He is a regular contributor to *El Cultural* (section of the newspaper *El Mundo*), as well as the magazines *Arte y parte* and *Artnexus*. Since 1996 he has been a member of the Department of Audiovisual Communication, Documentation and Art History (DCADHA) at the Polytechnic University of Valencia, where he teaches Art History as a "Profesor Titular de Escuela Universitaria" (Associate Professor) and is a member of the CALSI research team. Clemente is also a member of the Instituto de Arte Contemporáneo and the Valencian Association of Art Critics (AVCA).

**Helena de las Heras Esteban**  
(Valencia, 1957)

De las Heras earned her doctorate in Art History at the University of Valencia in 2003. She has published research in the magazines *Arts Longa* and *Archivo de Arte Valenciano* and opinion pieces in the daily *Levante-EMV*. She is the author of the following texts, among others: "Escultura y escultores del siglo XIX y XX en la ciudad de Játiva" contained in *Historia de Xàtiva*, Faculty of Geography and History, University of Valencia, 2006); "Ignacio Pinazo Martínez", published in the catalog for the exhibition *Pinazo, el retrato infantil*, (IVAM, Valencia, 2007); "La estatua ecuestre del Rey Jaime I en Valencia. Código iconográfico de

un mito histórico", in the catalog for the exhibition *Jaime I, memoria y mito histórico*, (Centro del Carmen, Valencia, 2008). She participated in the 2006 symposium *Arte y Política*, organized by AVCA, and in art criticism workshops coordinated by FIART in 2008. De las Heras has co-curated of the exhibition *La aplicación del genio. La enseñanza en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos y su proyección en la sociedad*, (Centro del Carmen, Valencia, 2004) and curated the show *Francisco Sanz y figuras del circo en Valencia*, (MuVIM, Valencia, December 18, 2008 – February 1, 2009).

**Álvaro de los Ángeles Rodríguez**  
(Valencia, 1971)

An art critic, freelance exhibition curator and a teacher, De Los Ángeles has written for a number of cultural periodicals and magazines, including: *Papers d'Art*, *Kallas*, *Mute*, *Photovisión* and *Lars*. He is also co-editor of the contemporary culture magazine *Mono* (2001-2007).

He has also curated the following exhibitions: *Registros contra el tiempo* (Villa Iris, espacio Fundación Marcelino Botín, Santander, 2006); *Herramientas del arte. Relecturas*, (Sala Parpalló, Valencia, June-September 2008). His current projects include (*sic*), an exhibition in the form of a periodical publication for the MuVIM-Museo de la Ilustración y la Modernidad de Valencia (December 2009-February 2010). As a teacher, he teaches the photography criticism workshop for the master's program in Photography, Art and Technique at the Polytechnic University of Valencia, where he also supervises student projects. He is also a project tutor for the Photography and Design PhD program at the ELISAVA school in Barcelona. Associate Professor in the Department of Audiovisual Communication, Documentation and Art History (DCADHA) of San Carlos Faculty of Fine Arts, UPV. He has given lectures and participated in seminars, including *On difference I*, at the Württembergischer Kunstverein in Stuttgart (May 2005); *¿Crítica joven, crítica nueva?* at ARCO (February 2006) and the 32<sup>nd</sup> International Congress of Art Criticism, organized by AICA and

AVCA, IVAM (November 2008). He has also organized the debate sessions *Todo para los artistas, pero con los artistas* at the Col·legi Major Rector Peset.

**Ricardo Forriols González**  
(Valencia, 1975)

Forriols got his bachelor's degree in Fine Arts, his Master's in Museology and his PhD in Fine Arts from the Polytechnic University of Valencia, where he has been a professor in the audiovisual, documentation and art history department at the Polytechnic University of Valencia since 2000. As an art critic, he has collaborated since 1996 to 2009 on *Posdata*, the cultural supplement of newspaper *Levante-EMV*, and wrote exhibition reviews for the art magazine *Arte y Parte* from 2000 to 2004.

Together with Álvaro de los Ángeles, Forriols co-curated the three exhibitions of the project *Front* (Galería Edgar Neville, Alfafar; Espai d'Art La Llotgeta of the CAM, Valencia, 2003) and served on the curating team for the show *Anamnesis. Encrucijadas de la memoria y astucias de lo real* (Encounter Between Two Seas: São Paulo-Valencia Biennial, 2007). He has also curated the shows *José Saborit. Tragaluz* (Espai d'Art La Llotgeta of the CAM, Valencia, 2005) and *Chema López. El brillo del sapo. Historias, fábulas y canciones* (Chirivella Soriano Foundation, Valencia, 2007).

**Daniel Gascó García**  
(Benicarló, Castellón, 1971)

Gascó García studied Business at Jaime I University in Castellón, where he ran the Aula de Cine (Film Club) for three years. He has worked for entertainment sections and film magazines (*Qué y Dónde*, *Ateneaglam*, *Banda Aparte*, *Plano Corto*, *Archivos de la Filmmoteca*, *Cahiers du Cinema-España...*) and has collaborated on several books put out by Film Festivals, also serving as a member of the jury on several occasions. On August 16, 2004, he and his sister Almudena took over the video rental business Stromboli, a job that he combines with his work writing reviews for *La Cartelera* (daily *Levante-EMV*). He also presents classic movies on the program Butaca Cero, which airs on the television station Las Provincias every Sunday at 10 pm.

**José Luis Giner Borrull**

(Gandia, Valencia, 1980)

Giner Borrull received his bachelor's degree in Art History and his PhD in Cultural Management from the University of Valencia. He is currently doing a master's in Contemporary Thought and Visual Culture at the Polytechnic University of Valencia. Since 2006 he has been working as a coordinator at the Chirivella Soriano Foundation, where he has curated the show *Del analógico al digital. Videoarte en Valencia* (2008). Giner Borrull is currently preparing an exhibition on the artist Alex Francés for this foundation. He has also curated other shows such as *Dario Villalba. El cuerpo aislado* in collaboration with the critic Glòria Pícazo (Sala Martínez Guerricabeitia, University of Valencia, 2006), *Poétiques en moviment* (Agullent Cultural Center, 2007), *Destroy everything you touch* (Espai d'Art, Gandia, 2009). He has also collaborated on research and coordination projects with other institutions, and presented "De la comida al residuo. Prácticas en el arte actual" (From Food to Waste: Practices in Art Today) as part of the lecture cycle *El arte en la gastronomía y la gastronomía en el arte* (Art in Gastronomy and Gastronomy in Art), organized by the Department of Art History at the University of Valencia.

**Maite Ibáñez Giménez**

(Valencia, 1973)

Ibáñez Giménez received her PhD in Art History from the University of Valencia. She has collaborated at the Institute of Contemporary Art (ICA) in London and at various museums and galleries in Valencia: Institut Valencià d'Art Modern (*Hendrik Nicolaas Werkman* and *El taller de la memoria de Ángeles Marco*), Las Atarazanas (*Cerámica fin de siglo*), La Llotgeta (*Mau Monleón*), Museo de Bellas Artes de Valencia (*Vicente Colom*). Since 2002 she has been working as a project technician for the Martínez Guerricabeitia Board of the University of Valencia's General Foundation. She has participated in cataloging the Contemporary Valencian Art Archive (Valencian regional government), as well as in seminars and lectures organized by the Spanish Museologists' Association and the Institute for Educational Creativity and Innovation-

Area of Aesthetics and Art Theory at the University of Valencia. She teaches the Postgraduate Diploma course "Educación artística y museos" at the University of Valencia and has published several articles on museography in the art magazines *Lápiz*, *Museo* and *Archivo de Arte Valenciano*.

**Javier Marroquí Fernández**

(Dolores, Alicante, 1978)

In 2002 he teamed up with David Arlandis to collaborate in the field of cultural production, with a focus on research, curating and criticism. Marroquí has written pieces for several catalogs and is a regular contributor to magazines such as *Artecontexto* and *Art Notes*. He has also done research projects for the Biblioteca Nacional Valenciana (National Library of Valencia). Since 2002 he has curated a number of exhibitions, including: *Sobre una realidad ineludible. Arte y compromiso en Argentina* (MEIAC, Badajoz and CAB, Burgos), *Empieza el juego* (La Casa Encendida, Madrid), *Carte Blanche* (Le Commissariat, Paris), *Hay algo de revolucionario en todo esto* (Sala Parpalló, Valencia and Centre Cultural la Merce, Girona), *Cine Infinito* (Sala La Gallera, Valencia), *Art for fun* (Casal Solleric, Palma), *Mapping Valencia* (MhV, Valencia), *Positive Critical Imagination* for the Edinburgh Art Festival and *Tragicomedia* (Cadiz and Seville). He is currently working on a research project in Croatia and a group exhibition for MARCO, among other activities.

**Bárbaro Miyares Puig**

(Santiago de Cuba, 1959)

Miyares Puig studied at the Superior Institute of Art in Havana, Cuba (1980/85). Her projects include "Proyecto Nada" (1988), on the role of art criticism in Santiago de Cuba, published in 1992 in the magazine *Arte: proyectos e ideas*, by the Laboratorio de Luz (UPV) and "Proyecto Rastafari" (1989) in which she explores the development of the artistic expressions of marginalized groups in eastern Cuba. She has published critical texts and reflections in online magazines with huge readerships such as [www.artszin.net](http://www.artszin.net) and <http://salonkritik.net/>, in *Artecontexto* and in the magazine *Estudios Visuales*. She has also participated in many exhibitions,

including the IV Havana Biennale (Museo Nacional de Bellas Artes, Ciudad Habana, Cuba), and the traveling exhibition series *La luz incierta* (Consortium of Museums of the Region of Valencia). *Historia de un viaje. Artistas cubanos en Europa*, (University of Valencia). Together with Salomé Cuesta, she has worked on exhibitions such as *Rirkrit Tiravanija. Evento continuo: propuestas de Arte Público para Madrid* (Salvador Díaz gallery, Madrid). *Del mono azul al cuello blanco. Transformación social y práctica en la era postindustrial* (Lonja del Pescado, Alicante). *Intervenciones plásticas a la marina* (Xàbia). I Biennial of Architecture, Art and Landscape of the Canary Islands and the 9th Martínez Guerricabeitia Biennial. Since 2003 she has been running the online video platform <http://www.nonsite.es>.

**Marina Pastor Aguilar**

(Valencia, 1963)

A professor at the Sculpture Department of the Polytechnic University of Valencia with her bachelor's degree in Philosophy and Educational Sciences, Pastor Aguilar's work has focused on the complex forms that the public takes in modern-day societies, and the social practices and groups that emerge in opposition to processes of economic globalization and their configuration from Information Technologies. She has published a number of pieces, including: *Del mono azul al cuello blanco. Transformación social y práctica artística en la era postindustrial; Miradas sobre la sexualidad en el arte y la literatura del s. XX en Francia y en España* and *Geografías del desorden: Migración, alteridad y nueva esfera social*. Her current research is focused on the genesis and the various forms that collective imaginaries take in the interrelation between high-brow culture, popular culture and the mass media, as well as the influence of information and communication technologies and their development in different emerging fields of culture.

**Isabel Pérez Ortiz**

(No information provided at the author's request)

**José Luis Pérez Pont**

(Alicante, 1972)

An art critic, curator and lawyer, Pérez Pont is a regular contribu-

tor to the magazines *EXIT Express*, *EXIT Book* and *LARS Cultura y Ciudad*. He carries out editing and curating projects from the standpoint of social research and analysis, in collaboration with public and private institutions. His most recent thesis shows include *Des-eos. Promesas. Realidades* (2009), *Geografías del desorden: Migración alteridad y nueva esfera social* (2006/07) and *Del mono azul al cuello blanco. Transformación social y práctica artística en la era postindustrial* (2003). As a specialist in public art, he directs various events calling for actions in urban, public spaces: since 1998 he has curated the annual show *Art públic / Universitat pública. Muestra de arte público para jóvenes creadores* at the University of Valencia. From 2001 to 2004 he was in charge of *Proyecto Calle, convocatoria de arte público de Peralta* (Navarre), and since 2006 he has been the director of *Intracity, arte público y mediación social*, a new commitment to the latest forms of public art through the research and development of the concept of specific, decentralized action. Curator of *Última. Creación contemporánea joven* since 2007, he is also the current president of the Valencian Association of Art Critics.  
<http://www.perezpont.org>

**David Pérez Rodrigo**  
(Valencia, 1958)

Pérez Rodrigo earned his bachelor's degree in Philosophy and Art History and his PhD in Fine Arts from the Polytechnic University of Valencia, where he is a professor. In 1999 he was in charge of the Spanish Pavilion at the XLVIII Venice Biennale and in 2001 he organized the interdisciplinary project *Líneas de fuga (Poéticas de la perplejidad)* for the for the Valencia Biennial. Two-time winner of the Espais Art Criticism Award (1991 and 1996), in 2007 he won the AMUCA Essay and Criticism Prize. Pérez Rodrigo also coordinated the collection *Arte, Estética y Pensamiento*, put out by the Valencian regional government's Department of Culture and Education (1996-2002). At the Polytechnic University of Valencia, he is now in charge of the series of publications *Cuadernos de Imagen y Reflexión*. His books include: *La mirada contra la Historia* (1995), *Femenino, Plural: Reflexio-*

*nes desde la diversidad* (1996), *Del arte impuro. Entre lo público y lo privado* (1997), *Malas artes. Experiencia estética y legitimación institucional* (2003), *La certeza vulnerable. Cuerpo y fotografía en el siglo XXI* (2004) and *Sin marco: arte y actitud en Juan Hidalgo, Isidoro Valcárcel Medina y Esther Ferrer* (2008). Since 2006 he has been the director of *La voz en la mirada*, a project of dialogues on art, also producing related DVDs.

**Agustín Pérez Rubio**  
(Valencia, 1972)

Art historian, critic and exhibition curator, member of the AICA and of the CIMAM. Pérez Rubio is Director of the Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC) since September 2009, where he was Chief Curator from 2003-2008. Director of the Jornadas de la Imagen de la Comunidad de Madrid (Image Studies Symposium of the Madrid region) from 2001 to 2004. Member of the acquisitions committee for the MUSAC collection and the collection of the Piedmont Region, with Christine Macel and Francesco Bonami. He has also been a regulator contributor to international magazines such as *NU: The Nordic Art Review* (Sweden); *Art Journal* (Philadelphia), *Kalias* (Spain), *Tema Celeste* (Milan), *Arts Méditerranée* (Milan, Barcelona, Paris), *Atlántica*, (Spain) and *Le Journal des Arts* (Paris), among others. Curator of shows such as *Trasvases: artistas españoles en video* (Buenos Aires, Mexico D.F., Lima, 2000); *Antro-apologías*, (Valencia, 2001); *Michael Elmgreen & Ingar Dragset* (Madrid, 2002); as well as *Bad boys*, Spain's official off-biennale exhibition at the 50th Venice Biennale, 2003; *Cruising Danubio* (Madrid 2003) and *Tobias Rehberger. "I die everyday. Cor. I15, 35"*, exhibition for the Palacio de Cristal (MNCARS, Madrid 2005).

**Carmen Prats Rodenas**  
(Madrid, 1971)

This Valencian journalist and art critic received her bachelor's degree in Information Sciences (Journalism) in 1994. In 1998 she completed her PhD and research sufficiency certificate in Sociology of Communication at the Department of Sociology and Social Anthropology (Faculty of Econo-

mics) of the University of Valencia, and has been a member of the Valencian Association of Art Critics (AVCA) since 1994. As a journalist, Prats stands out for her participation in various projects in the press and her interest in the social spreading of new communications and information technologies. She has coordinated two supplements of the newspaper *Las Provincias*: the university publication *Univers* and *Conect@*, a periodical dedicated to new technologies. As a journalist she has also explored the possibilities of press offices as managers of communication strategies in the fields of culture, health care and business, running several of these offices. As an art critic, she started out writing for the entertainment section *Qué y Dónde* and went on to join the editorial team of the magazine *Tendencias en las Artes y el Diseño*, where she did editing and layout design. Her reviews have appeared in a number of newspapers, such as *Posdata*, the art and literature supplement of the paper *Levante-EMV*. Prats writes pieces for books, catalogs and online publications, has given lectures and has participated in round tables. She has also served on the jury of various art contests.

**Eduard Ramírez Comeig**  
(Valencia, 1972)

Eduard Ramírez received his bachelor's in Philosophy from the University of Valencia. He has held several different positions, ranging from youth information agent to cultural management technician. Associative practice has kept him involved in causes like defending civil and linguistic rights, cheering in the stands of Mestalla Stadium and living it large with the *Cofradía del Buen Beber* (Brotherhood of Good Drinking). This experience has allowed him to coordinate the books *Els estudiants prenem part: associacionisme i voluntariat a la UVEG* (2002) and *Temps de rebellió* (2002), as well as the current project *Creuallibres* with the association Tirant lo Blanc.

He writes regular pieces for the cultural supplement *Posdata* (in the daily *Levante-EMV*) and magazines such as *Lletres Valencianes*, *El Temps*, *Caràcters*, *Pensat i fet* and *Marxa Popular Fallera*. His writing has appeared in the anthologies *Lletra valenciana* (1994), *Del ca-*

*mi* (1996), *Poesia noranta* (1997), *Sols de paraules* (2000) and *La pell dels somnis* (2003). Ramírez has also published several collections of poems: *Del renou i del descans* (2001), *Trànsits Nord* (2005) and *Lusdefruit encara* (2009).

#### **Joan Robledo Palop**

(Carcaixent, Valencia, 1986)

Robledo Palop received his degree in Art History from the University of Valencia, where he has been a collaboration fellow in the Art History Department. He has also been a research scholar in the Art History, Image and Artistic Heritage Group at the CSIC's Institute of History. Robledo has organized lecture series on contemporary art and has given several talks at the International Seminar of Young Investigators at the CSIC's Institute of Philosophy. In 2007 he joined the team of the Chirivella Soriano Foundation in the region of Valencia, where he has curated the exhibition *Blanco/Negro: sujeto, espacio, percepción*. He is currently working on his doctoral thesis on artistic policy and memory in democratic Spain and during the years of transition to democracy.

#### **Ricard Silvestre i Vañó**

(Valencia, 1966)

Ricard Silvestre received his bachelor's degree in Philosophy from the University of Valencia and his PhD in Fine Arts from the Polytechnic University of Valencia, going on to pursue a career in aesthetics and art criticism. He is a researcher at the Institute of Educational Innovation and Creativity at the University of Valencia – General Studies, where he coordinates the activities of the Valencian Contemporary Art Documentation Center (CDAVC). He currently serves as the vice president of the Valencian Association of Art Critics (AVCA) and writes for the weekly *El Temps* and the magazine *Bonart*.

#### **Isabel Tejada Martín**

(Madrid, 1967)

An art critic and exhibitions curator, Tejada Martín has published pieces, conducted research and carried out exhibition projects on popular art or gender discourses and contemporary art. She has curated shows featuring the work of Tadeusz Kantor, ORLAN, Mary Kelly, Liliana Porter, Cabello/Carceller, Francesca Woodman, Enri-

que Marty and Marina Núñez, among other artists, and has also done thesis shows such as *Territorios indefinidos. Discursos sobre la construcción de la identidad femenina* (1995). She is currently in charge of the Visual Arts Department of Murcia Cultural S.A. and is a professor of Fine Arts at the University of Murcia.

#### **Rosalía Torrent Esclapés**

(Madrid, 1959)

An associate professor of Aesthetics and Art Theory at Jaime I University in Castellón, her research revolves around art and contemporary design and feminist art. She is the author of numerous articles on these subjects. Her books include *A Century of Spanish Art Abroad*, published by Turner in 2004, and *Historia del diseño industrial* (in collaboration with Joan Manuel Marín), published by Cátedra in 2005. She is currently working on getting a contemporary art center up and running.

#### **Salva Torres Martínez**

(Santurtzi, Bizkaia, 1960)

Torres Martínez received his bachelor's degree in Information Sciences from the University of the Basque Country in Leioa. He has written for several different newspapers, including *La Gaceta del Norte* de Bilbao and the Basque edition of *El Mundo* since the year of its foundation, 1991. In 1997, he moved to Valencia, where he now writes for the regional culture section of *El Mundo*. As a member of the cultural association Trama y Fondo, which has been putting out a nationwide magazine of the same name every six months for the last 12 years, he organizes a series of sessions on Cinematographic Analysis and History at the UIMP and the French Institute of Valencia, now in its eighth year. He combines his work as a journalist with writing short stories, some of which have won awards in contests such as those held by the City of San Sebastian or the City of Elda, among others. Jamais publishing house of Seville included his work in *Antología de relatos originales*, an anthology of original fiction by new authors.

#### **Rosa Ulpiano Cogollos**

(Valencia, 1970)

A historian, art critic and freelance critic, in recent years Ulpiano has

published pieces in catalogs for group and individual exhibitions, as well as research on Mexican photography from the 1940s, specifically the work of Leo Matiz, *Personajes* with digital animation by the artist Jorge Carla, *Asociacionismo y voluntariado Cultural en la Universidad de Valencia*, *Presagios de una humanidad adormecida*, *Plaisir de Fleurir* and *Russian Suite*. She has also curated many different exhibitions, including: *La Mirada Reflexiva* with Robert Longo, Perejaume and Helen Sear; *Post it*; Fernando Bellver, *Mencina Vermella* by Bernardo Tejada; *Arte Español* (Museum für Moderne Kunst in Essemheimer, Germany) and *En peligró permanente* (China, Holland, Spain). She has served as associate director at the art gallery Charpa and art director at the gallery Argenta, and has written for magazines and periodicals in Spain and abroad, including *El diario de Mallorca*, *El Planeta*, *Miami Herald* and the magazine *Lápiz*. Ulpiano currently combines her work at the Parpallo gallery with writing art criticism pieces for the international art magazines *Flash Art Internacional* and *Conbarro*. Since 1999 she has been a weekly contributor to *Posdata*, the cultural supplement of the paper *Levante-EMV*.

#### **United artists from the Museum**

*United artists from the Museum* is an impersonal means of questioning the role of the artist, which emerged in Valencia in 1996 on the occasion of the presentation of the first issue of the magazine *Fuera de Banda*: a publication produced by artists who spoke candidly about what the very artists who read it were doing — or failing to do. A lot of water has passed under the bridge since then, and the organization has grown and shrunk according to the cultural dry spells and floods that ravage our territory from time to time. After that first public appearance, *United Artists from the Museum* has continued to express, in various periodical publications, its particular point of view about what artists and art institutions do and don't do. Their work has been featured in numerous catalogs, cultural magazines and group essays, as well as in some monographs whose names are too awkward to mention. Current-

ly, you can follow their trail in cultural magazines published in the city of Valencia, such as *Eines* and *Bostezo*, and in the opinion pages of the daily *Levante-EMV*.

**Virginia Villaplana Ruiz**

(Paris, 1972)

An artist, writer and cultural producer, Villaplana has her PhD in Fine Arts (University of Murcia) and has been an associate professor in the Theory of Languages and Communication Sciences Department (University of Valencia) since 2006. She is the author of books of short stories and photography *24 Contratiempos*, *Cine Infinito* (an essay on digital memories) and *Zonas de intensidad*. Her latest works include *Soft Fiction* (Consonni, Bilbao, 2009-2010), *Mundo Paraíso Perdido* (Alto Amazonas, 2009), *La exhumación de la infamia* (Espai Visor, Valencia, 2009) and *En una corta unidad de tiempo* (Liquidación Total, Medialab Prado, 2008). She has curated the shows *Working Documents* (Centre de la Imatge, La Virreina, Barcelona), *Cárcel de amor. Relatos culturales sobre la violencia de género* (Museo Nacional Reina Sofía, Madrid) and has programmed the media art projects *Insecurity in a global context. The City of Wömen* (Slovenia) and *Le détournement des technologies* (Constantvz, Brussels). Villaplana has also taught workshops at the Institute of International Visual Arts (London), the Kunstverein - Munich (Germany), the University of Antwerp, the University Centre of Limburg (Brussels), the University de Barcelona, the Centro Galego de Arte Contemporánea (Santiago de Compostela) and the MUSAC (León).

<http://www.virginiavillaplana.com>



**CONSELL GENERAL  
DEL CONSORCI DE  
MUSEUS DE LA COMUNITAT  
VALENCIANA**

President d'honor

**M. Hble.**

**Sr. Francisco Camps Ortiz**

*President de la Generalitat*

Presidenta

**Hble. Sra.**

**Trinidad María Miró Mira**

*Consellera de Cultura i Esport*

Vicepresidents

**Excm. Sra.**

**Rita Barberá Nolla**

*Alcaldessa de València*

**Excm. Sr.**

**José Joaquín Ripoll Serrano**

*President de la Diputació Provincial  
d'Alacant*

**Excm. Sr.**

**Alberto Fabra Part**

*Alcalde de Castelló de la Plana*

President de la Comissió  
Científicoartística

**Il·lm. Sr.**

**Rafael Miró Pascual**

*Secretari Autònom de Cultura*

Vocals

**Excm. Sra.**

**Sonia Castedo Ramos**

*Alcaldessa d'Alacant*

**Excm. Sr.**

**Carlos Fabra Carreras**

*President de la Diputació Provincial  
de Castelló*

**Excm. Sr.**

**Alfonso Rus Terol**

*President de la Diputació Provincial  
de València*

**Il·lm. Sr.**

**Vicente Ferrero Molina**

*Representant del Consell Valencià de  
Cultura*

Secretari

**Il·lm. Sr.**

**Carlos-Alberto Precioso**

**Estiguín**

*Subsecretari de la Conselleria de  
Cultura i Esport*

**CONSORCI DE MUSEUS  
DE LA COMUNITAT  
VALENCIANA**

Assessor científic

**Felipe V. Garín Llombart**

Tècnica de gestió administrativa

**Isabel Pérez Ortiz**

Tècnica coordinadora  
d'exposicions i relacions  
institucionals

**Eva Doménech López**

Tècnic de programació expositiva

**Vicente Samper Embiz**

Tècnics de gestió expositiva

**Lucía González Menéndez**

**José Campos Alemany**

Tècnica coordinadora  
d'exposicions

**Montiel Balaguer Navarro**

Tècnica en difusió i promoció

**Carmen Valero Escribá**

Comunicació i RRPP

**Nicolás S. Bugeda**

Interventor

**Rafael Parra Mateu**

Administrador

**Jose Alberto Carrión García**

Auxiliars administratius

**Germà Sánchez Eslava**

**M. Luisa Izquierdo López**

Auxiliar de muntatge

**Antonio Martínez Palop**



## EXPOSICIÓ

Organització  
**Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana**

Comissari  
**José Luis Pérez Pont**

Assistent al comissari  
**M. Vicenta Belenguier Dolz**

Coordinació general  
**Nicolás S. Bugeda**

Coordinació tècnica  
**Eva Doménech López**

Disseny i direcció del muntatge  
**Edelmiir Galdón**

Muntatge  
**Logística del arte S.L.**

Audiovisuals  
**Unidad de Producción Audiovisual  
Conselleria de Cultura i Esport**

Muntatge de Audiovisuals  
**JM Trans**

Fusteria  
**Logística del arte S.L.**

Pintura  
**Sebastián López Valero**

Il·luminació  
**Jesús Martínez**

Retolació i pancartas  
**Marc Martí**

## CATÀLEG I CD

Coordinació edició  
**José Luis Pérez Pont  
M. Vicenta Belenguier Dolz**

Coordinació tècnica  
**Eva Doménech López**

Textos  
**David Arlandis Ivars  
Alba Braza Boïls  
José Luis Clemente Marco  
Helena de las Heras Esteban  
Álvaro de los Ángeles Rodríguez  
Ricardo Forriols González  
Daniel Gascó García  
José Luis Giner Borrull  
Maite Ibáñez Giménez  
Javier Marroquí Fernández  
Bárbaro Miyares Puig  
Marina Pastor Aguilar  
Isabel Pérez Ortiz  
José Luis Pérez Pont  
David Pérez Rodrigo  
Agustín Pérez Rubio  
Carmen Prats Ródenas  
Eduard Ramírez Comeig  
Joan Robledo Palop  
Ricard Silvestre i Vañó  
Isabel Tejada Martín  
Rosalia Torrent Esclapés  
Salvador Torres Martínez  
Rosa Ulpiano Cogollos  
United artists from the Museum  
Virginia Villaplana Ruiz**

Projectes  
**María Llanos Alonso  
Art al Quadrat  
Raúl Belinchón  
Pablo Bellot  
Noé Bermejo  
Estefanía Bustos  
Regina de Miguel  
David Ferrando Giraut  
Carlos García  
Patricia Gómez  
/ M<sup>a</sup> Jesús González  
Fermin Jiménez  
La Tejedora CCEC  
Miriám Lozano  
Javi Moreno  
Ángel Pastor  
Vanessa Pastor  
Lucía Pla  
Jesús Rivera  
Paloma Rueda  
Sara Sanz  
Anna Talens  
Álvaro Tamarit  
Vicente Tirado  
David Trujillo  
Nelo Vinuesa  
/ Samuel Ortí**

Traducció al valencià  
**Servici d'assessorament lingüístic i traducció  
Josepa Asensi Condomina**

Traducció a l'anglès  
**Amanda Nolen  
Lambe & Nieto**

Disseny gràfic i maquetació  
**ESTABLIMENT.ORG**

Fotografia  
**Juan Peiró Moreno  
Carlos Rosell Tornel**

Impressió i encuadernació  
**Gráficas Vernetta**

© dels textos: els i les autors/es  
© de les imatges: els i les autors/es i propietaris/es

© de la present edició:  
Generalitat Valenciana, 2009.  
ISBN: 978-84-482-5323-3  
Depòsit legal: V-4680-2009





# PUNTAS DE FLECHA

## NUEVAS TRAYECTORIAS EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO VALENCIANO

*Puntes de fletxa* realitza un escàner en el panorama de la creació contemporània, destacant algunes de les noves trajectòries que es despleguen a la Comunitat Valenciana. Posa en observació no sols el treball dels artistes sinó també el dels crítics d'art, amb la qual cosa es vol agilitar les relacions en el sector, i obrir públicament una reflexió sobre la proximitat o la llunyania que els discursos artístics mantenen amb la societat i les formes de comunicació del present. L'escena per a l'art ha canviat.

*Puntas de flecha* realiza un escáner en el panorama de la creación contemporánea, destacando algunas de las nuevas trayectorias que están desarrollándose en la Comunidad Valenciana. No sólo se pone en observación el trabajo de los artistas sino también el de los críticos de arte, queriendo con ello agilizar las relaciones en el sector, y abrir públicamente una reflexión sobre la proximidad o la lejanía que los discursos artísticos mantienen con la sociedad y las formas de comunicación del presente. La escena para el arte ha cambiado.

*Puntas de flecha* aims to take an x-ray of the contemporary art scene, highlighting some of the new artists who are developing their careers in the region of Valencia. Not only the artists' work is laid out for observation, but also the work of art critics, with the objective of improving relationships in the sector, and inciting a public reflection on the proximity or distance that artistic discourses maintain from present-day society and forms of communication. The art scene has changed.