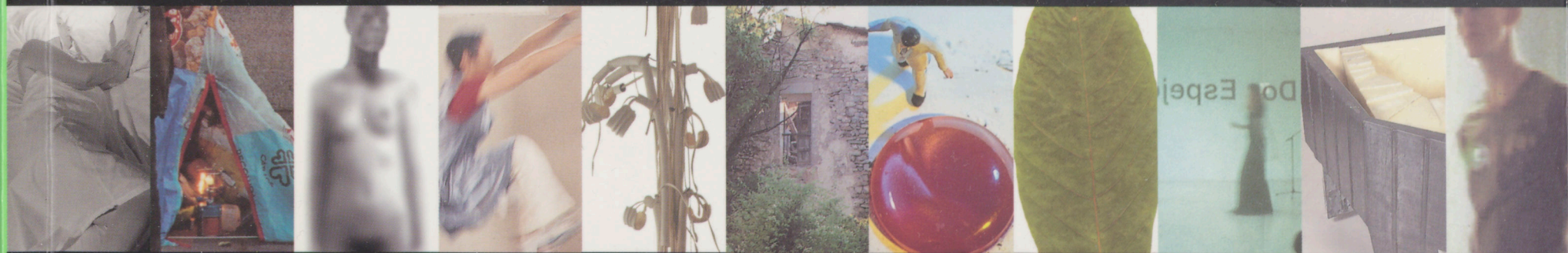


GENERACIÓN 2000

BECAS DE ARTE



GENERACIÓN
2000

PREMIOS
Y BECAS DE ARTE
CAJA MADRID



EN 1999, OBRA SOCIAL CAJA MADRID PUSO EN MARCHA GENERACIÓN 2000, PREMIOS Y BECAS DE ARTE CAJA MADRID, PRIMERA EDICIÓN DE UN PROYECTO A LARGO PLAZO QUE QUIERE BRINDAR UN APOYO DECIDIDO A LA JOVEN CREACIÓN ESPAÑOLA. SEIS JURADOS, COMPUESTOS POR PERSONALIDADES DESTACADAS DEL MUNDO DE LA CULTURA Y POR ARTISTAS, FUERON LOS ENCARGADOS DE SELECCIONAR LAS OBRAS MÁS RELEVANTES DE LOS ARTISTAS QUE OPTABAN TANTO A LA MODALIDAD DE PREMIOS, COMO A LA MODALIDAD DE BECAS PARA PROYECTOS.

EN LA MODALIDAD DE BECAS FUERON SELECCIONADOS ONCE PROYECTOS. LOS ARTISTAS, QUE PASARON A FORMAR PARTE DE GENERACIÓN 2000, HAN CONTADO CON NUEVE MESES PARA SU REALIZACIÓN Y EN ARCO 2001 SE DA A CONOCER EL RESULTADO DE LOS MISMOS. ÉSTOS SON LOS ARTISTAS SELECCIONADOS: VICENTE BLANCO / SALVADOR CIDRÁS, VICENS CASASSAS, NAIA DEL CASTILLO, DORA GARCÍA, FEDERICO GUZMÁN / ANDRÉS CORREDOR, LILA INSÚA, NÚRIA MEMBRADO, ESTHER PIZARRO, TERE RECARENS, LAIA SOLÉ Y VERBIS (DANIEL GUTIÉRREZ). LA EXPOSICIÓN TAMBIÉN PUEDE VERSE EN www.cajamadrid.es

GENERACIÓN 2000

BECAS DE ARTE **CAJA MADRID**

GENERACIÓN
2000

PREMIOS
Y BECAS DE ARTE
CAJA MADRID



CAJA MADRID

PRESIDENTE DE CAJA MADRID
D. Miguel Blesa de la Parra



GENERACIÓN 2000

BECAS DE ARTE
CAJA MADRID

GENERACIÓN
2000

PREMIOS
Y BECAS DE ARTE
CAJA MADRID



**GENERACIÓN
2000**

PREMIOS
Y BECAS DE ARTE
CAJA MADRID



PROYECTO GENERACIONES

PROYECTO
Obra Social Caja Madrid

COORDINACIÓN
La Fábrica

DISEÑO GRÁFICO
Fernando Gutiérrez @Grafica

EXPOSICIÓN

COMISARIA
Oliva María Rubio

DISEÑO Y MONTAJE
Intervento 2

**COMUNICACIÓN
Y RELACIONES PÚBLICAS**
Marta Romero & Asociados

CATÁLOGO

COORDINACIÓN
Oliva María Rubio

DISEÑO
Antonio Pita

MAQUETACIÓN
Ana Reguera

EDICIÓN DE TEXTOS
Antonia Castaño

FOTOGRAFÍAS
Esther Pizarro: Innovaciones
Fotolight, S.L.
Verbis: Miguel Ángel Blanco
de la Rubia

FOTOMECÁNICA
Lucam

IMPRESIÓN
Industrias Gráficas Caro, S.L.

I.S.B.N.
84-95321-21-1

DEPÓSITO LEGAL
M-3767-2001

TROFEOS Y DIPLOMAS

DISEÑO
Javier Mariscal

NOTA A LA EDICIÓN

Los textos que acompañan la obra de los artistas
han sido editados a partir del material aportado por ellos.

D MIGUEL BLESA DE LA PARRA

Presidente de Caja Madrid

En 1999, Obra Social Caja Madrid puso en marcha Generación 2000, Premios y Becas de Arte Caja Madrid, primera edición de un proyecto a largo plazo que quiere brindar un apoyo decidido a la joven creación española. Seis jurados, compuestos por personalidades destacadas del mundo de la cultura y por artistas, fueron los encargados de seleccionar las obras más relevantes de los artistas que optaban tanto a la modalidad de Premios, como a la modalidad de Becas para Proyectos. Las obras de los ciento veintinueve artistas seleccionados en la modalidad de Premios, que incluye las disciplinas de pintura, escultura, fotografía, grabado y nuevas tendencias, han sido presentadas en Madrid, Barcelona, Valladolid, Valencia y Sevilla a lo largo del año 2000.

En la modalidad de Becas fueron seleccionados once proyectos. Los artistas, que pasaron a formar parte de Generación 2000, han contado con nueve meses para la realización de sus respectivos proyectos. En ARCO damos a conocer el resultado de los mismos. Los artistas seleccionados son Vicente Blanco / Salvador Cidrás, Vicens Casassas, Naia del Castillo, Dora García, Federico Guzmán / Andrés Corredor, Lila Insúa, Núria Membrado, Esther Pizarro, Tere Recarens, Laia Solé y Verbis.

Sus proyectos, inscritos en diversas disciplinas, desarrollan, en unos casos, aspectos relacionados con la identidad (Naia del Castillo), las difusas fronteras entre lo real y lo ficticio (Vicente Blanco / Salvador Cidrás), las relaciones de la cultura y el arte con la sociedad mediática (Lila

Insúa), el espectador y la obra (Dora García), la memoria (Esther Pizarro), la experiencia personal como motor de la obra (Tere Recarens) o la metáfora del artista como *homeless* (Laia Solé).

En los proyectos de Vicens Casassas y Federico Guzmán / Andrés Corredor destaca su carácter social. El primero ha querido transformar y devolver a la vida un pueblo leridano abandonado hace cuarenta años, para lo cual ha desbrozado los caminos, ha limpiado espacios, impenetrables por la vegetación acumulada sobre las ruinas, con el fin de dignificar y hacer visible el lugar. Federico Guzmán / Andrés Corredor proponen un intercambio de yerbas entre el Viejo y el Nuevo Mundo, que nace del interés por los usos de las plantas y por sus propiedades intelectuales y espirituales.

El carácter casi terapéutico de la obra predomina en el proyecto de Núria Membrado, que propone con *Sala de Juegos* un acercamiento a los juegos de infancia y plantea un espacio en el que jugar, descansar y observar es posible. La luz como elemento, forma y lugar que se trabaja, y como creadora de formas centra la investigación de Verbis.

Con la presentación de los proyectos becados en ARCO estamos poniendo en práctica uno de nuestros objetivos: el de brindar a los jóvenes artistas una plataforma excepcional para dar a conocer sus obras tanto a los profesionales del mundo del arte como a un público más amplio.

GENERACIÓN 2000
BECAS DE ARTE
Índice

7 MIGUEL FERNÁNDEZ-CID
MIEMBRO DEL JURADO
Preguntas sobre la identidad

9 VICENTE BLANCO / SALVADOR CIDRÁS
El Prisionero Blanco

19 VICENS CASASSAS
Tost

29 NAIA DEL CASTILLO
Atrapados

39 DORA GARCÍA
Dos Espejos

X **49** FEDERICO GUZMÁN / ANDRÉS CORREDOR
El Plante

59 LILA INSÚA
La estampa digital

69 NÚRIA MEMBRADO
Sala de juegos

79 ESTHER PIZARRO
Topografía urbana de París, 20 Arrondissements

89 TERE RECARENS
I Was Ready to Jump 1999

99 LAIA SOLÉ
Homelessness in Europe

X **109** VERBIS
Luz de luz

MIGUEL FERNÁNDEZ-CID

Preguntas sobre la identidad

En un primer balance, realizado al concluir las reuniones del jurado de las Becas Generación 2000, resultaba lógico destacar la atractiva mezcla de intenciones, medios y proyectos, reflejada en una selección en la que no faltaban artistas con una decidida presencia en el medio español, junto a otros que representaban una sugerente novedad. Esa unión hacía pensar que sus proyectos reflejaban los de una generación formada inicialmente en las facultades de Bellas Artes, pero con unas inquietudes que les llevaban a ampliar sus estudios en otros lugares y en disciplinas con frecuencia tangenciales con las artes plásticas.

Lo que era un pensamiento rápido se transformó en certeza al ver reunida la documentación de los seleccionados. Surgió una serie de claves, de preguntas reiteradas, de inquietudes mantenidas, que permiten dibujar un escenario de complicidades entre los reunidos. Como si se presentase un argumento añadido al relacionar las obras, como si insistiesen sobre cuestiones comunes.

Parece claro que los once artistas reunidos miran y buscan siempre más allá de lo visible. Que no se conforman con las imágenes primeras y buscan las razones, los mecanismos interiores; que se interrogan e interrogan el medio elegido, como si persiguiesen un sentido para reiniciar su trabajo. Vicente Blanco y Salvador Cidrás hablan de desubicación, de no-paisaje, y llevan su reflexión tanto sobre el espacio como sobre la actitud de quienes lo ocupan. No muy distantes están las preguntas de Vicens Casassas y Dora García, aunque el primero introduce claramente el factor tiempo al elegir como escenario de reflexión un enclave abandonado, un pequeño pueblo alejado del ritmo de vida impuesto en las ciudades. Dora García, por su parte, nos enfrenta —de un modo a la vez directo y poético— a descubrir los límites entre realidad y ficción, lo próximo y lo oculto desvelado. El arte hace real lo imaginado.

Preguntas sobre el paisaje, sobre la identidad. El intercambio es la opción de un Federico Guzmán empeñado en dar una nueva pulsión al dibujo, mientras la reflexión de Naia del Castillo tiene que ver con la huella y un acercamiento casi topográfico a la propia piel. Presencias sugeridas, como el efecto de las imágenes propuestas por Lila Insúa en su proyecto de estampación digital, o, más definidas, las prótesis de Núria Membrado, cuya intención desvelan sus dibujos.

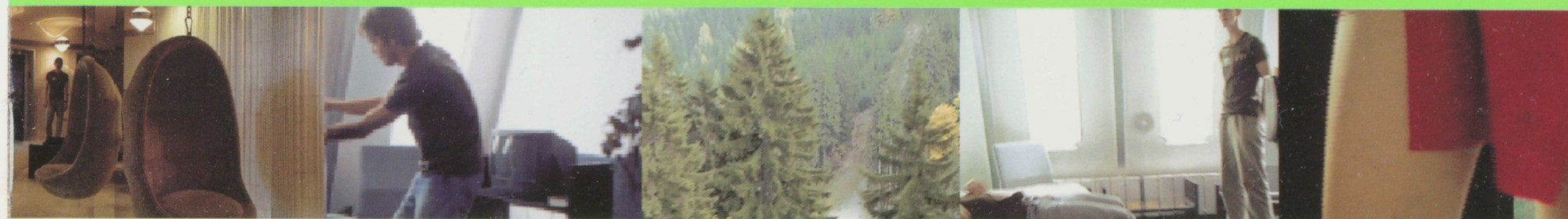
El acercamiento crítico al paisaje domina igualmente las propuestas de Esther Pizarro y su pautado acercamiento a la ciudad de París, entre táctil y emotivo. Una experiencia que Laia Solé lleva a un lado más drástico —la acción frente a la emoción—, dando vida a la idea de que el artista es una especie de *homeless*, cuya casa, hecha de bolsas de plástico cosidas, sirve de contrapunto a las grandes arquitecturas del poder. Una metáfora a la que parecen próximos muchos compañeros de generación. Tere Recarens plantea una acción imposible y se sirve del arte para hacerla real, apropiándose de una imagen ajena que convierte en documento eficaz de su realización. Vistas la prueba y el aval de su presencia, es difícil dudar de la existencia de la acción documentada. Y de dudas trata, igualmente, la obra de Verbis, la pintura vista desde dentro, por más que recurra a materiales en principio distantes del medio.

De modos distintos pero con análogo empeño, los artistas reunidos dan vueltas a cuestiones como la identidad, tanto del medio artístico como del lugar que, como individuos, tienen en un entorno del que unos definen con precisión sus límites y otros —los más— llaman nuestra atención sobre su fragilidad. No parece ser otra la pregunta clave reiterada en los talleres, en las mentes, de los jóvenes artistas reunidos en las Becas Generación 2000.

VICENTE BLANCO SALVADOR CIDRÁS

EL PRISIONERO BLANCO

nuevas tendencias



EL PRISIONERO BLANCO

” *Bloody Nose* surge como reacción al medio (paisaje, arquitectura) y, más concretamente, a la imagen que recibíamos desde las autopistas del sur de California, áreas de desierto donde se construyen zonas residenciales de unas dimensiones inimaginables en Europa. La necesidad de establecer nuevos núcleos de población da como resultado que el paisaje de playas y grandes autopistas conviva con otros espacios aún sin definir, inhabitados o ganados al desierto. Seleccionamos un área residencial en construcción, extendida en una gran superficie de terreno en la que el rápido ritmo de trabajo mantiene un extraño momento de *no-paisaje*. La extrañeza de la urbanización nos permitió trabajar en la fina línea que separa el paisaje neutro del prototipo convencional de vivienda ofrecido por la constructora.

Aunque estos emplazamientos carecen de planificación urbanística y responden a especulaciones mercantiles, nuestro trabajo no es crítico a este respecto, sino que participa de un distanciamiento cultural y afectivo. Para nosotros esas series de casas en las que no parece posible habitar representan la frontera borrosa entre lo real y lo ficticio. Lo convencional (la casa modelo) aparece como escenario en el que no existe narración, quedando abierto a múltiples lecturas. Al manejar en el proyecto distintos medios (vídeo, foto, soporte mural), buscamos que los cruzamientos que se dieran entre los distintos soportes funcionaran de manera fraccionada: los elementos comunes (casas, chicos, logos) parecen dar un aspecto unitario, pero sólo en superficie. Son las actitudes y el texto que incorporamos al vídeo, y que aparece fugazmente como un eslogan, los que hacen difícil establecer una única lectura. Al igual que los equipos de marketing y publicidad utilizan distintos medios para abarcar el mayor número de consumidores,

nosotros queríamos manejar la idea de producto en cuanto a que las casas representan un bien y, por tanto, necesitan de la publicidad para que, al exaltar sus cualidades y ventajas, la hagan atractiva y vendible: lo joven como ideal, la imagen en que se apoya el medio publicitario para ofrecernos un producto, jóvenes vestidos con un distintivo que los uniforma, siendo precisamente su juventud y su actitud lo que trastoca la lógica.

Al mismo tiempo, comenzamos a manejar la idea de desubicación en otro paisaje-lugar. Pensamos en países del Este de Europa en los que el rápido ritmo de acercamiento económico y cultural a los países occidentales mantiene también un momento de no-caracterización. Nuestro interés está lejos de una confrontación Europa/EEUU, nos interesa más la extrañeza que produce la rápida transformación de usos y la adecuación de los lugares y la arquitectura a nuevos modelos. Manejamos complejos turísticos y de divertimento en la República Checa y, aunque repetimos la estructura del proyecto —jóvenes, uniformes, logos—, en este caso se mantienen en segundo plano, y es el paisaje, la arquitectura, el mobiliario, lo que adquiere más protagonismo. La neutralidad de las casas americanas es suplantada por el barroquismo de muebles, iluminación y espacios que, por exceso, son más difíciles de localizar y funcionan como escenario de dos situaciones que se mantienen igual de excesivas, forzadas, barrocas, en su escenografía. Los jóvenes ya no permanecen estáticos, sino que posan en una situación de violencia contenida, casi forzando el ridículo. *El Prisionero Blanco* trata de plantear cruzamientos entre realidad y ficción, situaciones desubicadas que hacen que una pelea o los disfraces de indios puedan funcionar con la lógica de la pérdida.

VICENTE BLANCO / SALVADOR CIDRÁS

Santiago de Compostela, 1974

Vigo, 1968

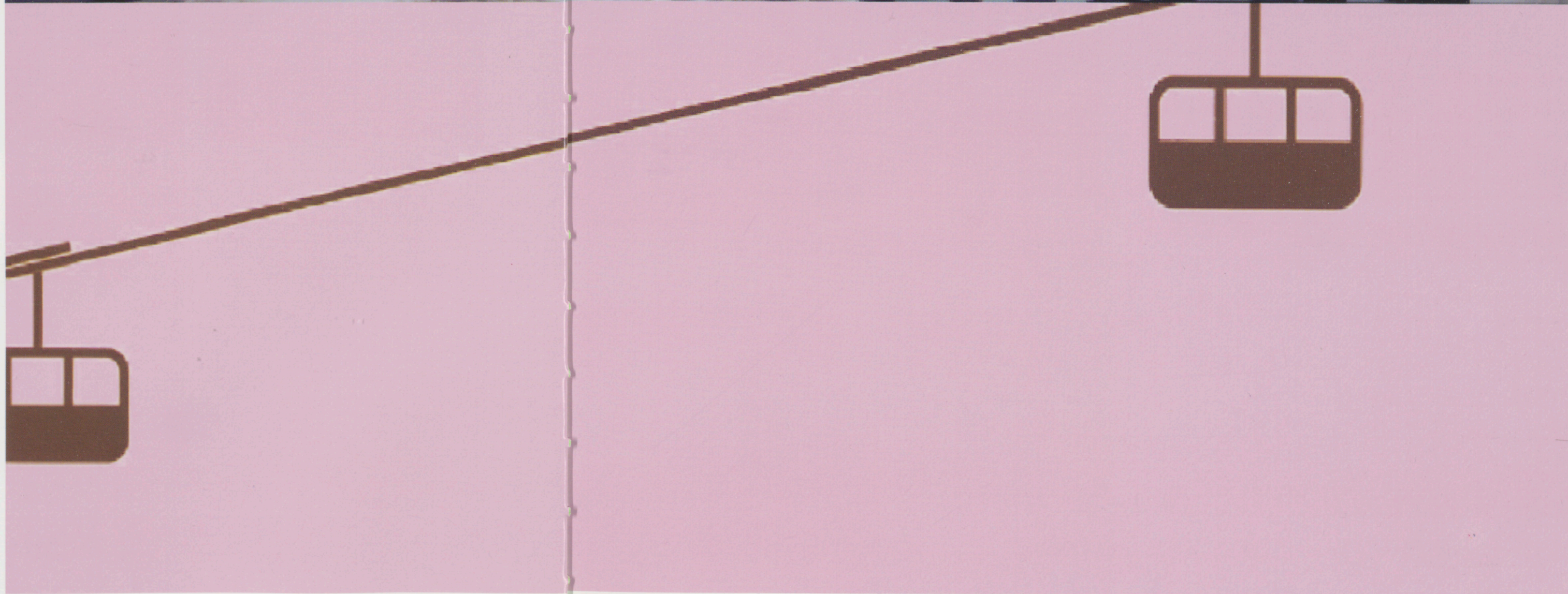
Vicente Blanco / Salvador Cidrás empezamos a trabajar conjuntamente en 1999, a raíz de una estancia en California, con la realización del proyecto *Bloody Nose*, que en principio había sido planteado como un proyecto de fotografía. La colaboración se inició tratando de unir dos líneas de trabajo diferentes: una más cercana a la ficción, manejando conceptos como realidad y ficción, desde las posibilidades que ofrece el medio fotográfico, el vídeo y la invención del medio (Vicente), y otra más cercana a la forma-estructura y el espacio, desde planteamientos que se relacionan con otras disciplinas cercanas como la arquitectura, el diseño y el objeto de uso (Salvador). En el 2000 recibimos la beca de proyectos Generación 2000 de Caja Madrid, con la que planteamos *Bloody Nose* como un trabajo de vídeo, fotografía, murales y dibujos, e iniciamos un

segundo proyecto conjunto, *El Prisionero Blanco*, como continuación del anterior. El primer proyecto, *Bloody Nose*, es seleccionado en el festival de vídeo Waves 2000 en Los Ángeles, California. El segundo trabajo, *El Prisionero Blanco*, se exhibe en el *stand* de Caja Madrid en Arco 2001. Paralelamente a estos proyectos, continuamos desarrollando un trabajo individual, presente en exposiciones como *Kiosk*, Caja Madrid, Pontevedra, 2000 (Salvador) o *Temida Mamá*, Tercer Espacio, Ferrol, 2001 (Vicente).

Gracias a todos los que han colaborado en estos proyectos: Hana Urešová, Faculty of Architecture, Technical University, Liberec, Czech Republic, Lumir Mlčák, Vincenc Ureš y Martin Prokeš (en *El Prisionero Blanco*) y Jacob, Alex, Quinn, Roberto y Annie (LP11) (en *Bloody Nose*).



BLOODY NOSE
2000
Fotogramas vídeo
Duración: 4"







VICENS CASASSAS

TOST

nuevas tendencias



TOST



Hay tiempo de todo

Nous avons cessé d'être au hauteur des verités premières, mais elles ne cessent pas. [Jean Luc Godard]

El pueblo de Tost, en pleno Pirineo leridano, ha sufrido este verano una profunda transformación, tanto física como espiritual. Esta transmutación se ha gestado desde distintos prismas, a partir del concepto físico de regeneración visual de sus elementos estructurales, y a través de la óptica del ennoblecimiento de su historia, de su recuerdo y de la vida que otrora pobló Tost.

La idea inicial en el desarrollo del proyecto partía de la necesidad de interconectar cada uno de los espacios y elementos del pueblo, deshabitado y en estado ruinoso desde hace más de cuarenta años, con el objetivo de que el resultado final permitiera, tal vez, atisbar un ápice de la fuerza que tuvo el lugar, que en su día fue epicentro de uno de los más esplendorosos feudos catalanes en la Edad Media. El elevado coste económico del proyecto planteado y el estado calamitoso del sitio llevó al artista a considerar nuevas opciones: durante los meses de julio, agosto y septiembre se dedicó a limpiar espacios, impenetrables por la vegetación acumulada sobre las ruinas, con el fin de dignificar y hacer visible el lugar; ahora pueden contemplarse los muros de los edificios que apenas se sostienen, o la soledad de las plazas y callejuelas donde antaño jugaban los más pequeños. Todo libre, por un tiempo, hasta que el ímpetu de la naturaleza lo cubra todo, nuevamente, de manera irremediable. El proyecto se completó con una especial fiesta gastronómica en la que se mostró, además, a través de paneles fotográficos, la evolución del trabajo. A ella asistieron amigos, familiares, vecinos de pueblos cercanos y ex habitantes del propio pueblo, que sin duda agradecieron haber podido recuperar algo que creían haber perdido para siempre.

[FEDERICO RIBÓ, escritor y periodista]

Arnau Mir de Tost, conquistador de Balaguer, de admiración tiene entornados los ojos, sentado en su nube: han sido peinados los muertos en su aldea.

Antes de conocer el nombre de Tost ya habíamos oído a Vicens nombrar la vaga idea de "hacer alguna cosa" en un pueblo abandonado como los que, por desgracia, abundan tanto en los Pirineos. Paseando por parajes de L'Alt Urgell, gozando del bosque, del aire, del río y de la luz, habíamos encontrado y visitado alguno. Más cerca de la fantasía de paraíso terrenal que de la cotidianidad de nuestras vidas urbanas, hacer alguna cosa significa vivir, crecer, sentir y amar.

La fantasmal visión de las casas vacías nos remite a un pasado tan lejano y aún en la memoria. Los muros que sostienen la atmósfera, los tejados hundidos, las piedras esparcidas por todas partes, cubiertas de maleza. La intemperie y el vandalismo hacen rápidamente el sucio

trabajo al olvido. Formas de vida extintas a causa del propio desarrollo técnico y económico se nos aparecen, caminantes de visión cinematográfica, al mismo tiempo que una crisis que diariamente nos atraviesa. Mientras, en la ciudad todo se agita. El artista que busca el cobijo de la subvención para subsistir se debate en la lucha contra un arte infantil, televisivo y publicitario. Y en Tost, el pueblecito abandonado, Vicens se ha encontrado modelando el paisaje con sus manos y, derrotado por la inmensidad, se ha tenido que interrogar por una trayectoria artística. Posibles soluciones a un proceso de trabajo comenzado sobre una blanca mesa pueden haber sido desdénadas a fuerza de *podall* y *desbrossadora*, desde el reportaje a la construcción de nuevas formas y todo el repertorio de posibilidades contemporáneas.

Una somera limpieza habilita un espacio, por segunda vez recuperado a la naturaleza. Y nos humilla, obligando a buscar horizontes entre las piedras, estimulando la construcción de un proyecto de vida real, autónomo y no tutelado.

[FRANCESC SANCHO DOLDÁN, pintor]

Tost es un proyecto; no es una obra ni un acontecimiento. Nada va a suceder repentinamente, nada de impacto ni de rápido consumo; nada de grandilocuencia ni personalismo. Tost es de todos y no es de nadie, ésta es su sabiduría. Es un proyecto y un futuro que tiene que ir haciéndose a sí mismo. Cuarenta años después de la partida del último habitante, Tost es hoy un espacio extraño, enigmático: la vegetación se ha ido apoderando de lo que queda de las construcciones humanas. Un trabajo de limpieza, cortando zarzas y maleza, hace surgir bajo la abundante vegetación vestigios de un pasado reciente que se remonta a su vez a la noche de los tiempos. Es un pasado que nos observa, y existe, creo, la posibilidad de un futuro distinto. Tost es un presente extraordinario: algo así como el jardín de la historia. La idea que empuja este trabajo, este proyecto, es conservarlo.

Ahora, en noviembre, el frío ha llegado y el día se acorta. El año que viene seguiremos.

Estas páginas tal vez faciliten alguna cosa; el papel impreso, el nombre de la entidad patrocinadora, el pequeño cambio que puede observarse en el pueblo, tal vez encorajen a alguien a continuar. Así mismo a estas páginas y, aunque los placeres del lugar, de su poso y de su peso, de sus sitios y sus ratos son de difícil transcripción, tal vez capten la densidad del sitio, de su presente y del futuro que podremos darle... Y luego tomen el camino de los cientos y cientos de sitios que hay como éste a lo largo y ancho de nuestra geografía. Nosotros, de momento, hemos vuelto a celebrar la fiesta mayor del pueblo, el mismo día de siempre, el 11 de noviembre, Sant Martí.

[VICENS CASASSAS CANALS]

VICENS CASASSAS CANALS

Barcelona, 1966

Nació mientras la ciudad se preparaba para las fiestas, con ilusión por los eventos y preparación, más o menos consciente, para el trabajo del invierno, y para el paso del verano a aquél; pero antes lo concibieron en otra fiesta, una de aquellas que eran también principio y fin, de lucha querida. Y luego, sin premeditación alguna, siguió sus pasos más pequeños haciéndolos cada vez mayores.

El cielo fue siempre el mismo, pero no la sombra del sol, pues ni en los sesenta ni ahora mancha igual de negro en Barcelona que en La Seu, y eso se nota.

Así que por el cariño de unos y la estimación de otros, por las riñas y por los apremios, y también porque le daba la gana, dejó un trozo de corazón aquí y otro allí, por lo que de vez en cuando necesita mimarlo. Quererse.

Como además descubrió que le encantaba trabajar, esto fue despacio y "amb bona lletra", y más que el fin, más que el producto... "camino se hace al andar"; se quiso encontrar al hombre artista, y anduvo con él, con ellos, y el movimiento se demuestra andando, o mejor: un beso es un "te quiero".

Resulta y ocurre que recibe vales para trabajar en otros lugares y con otras gentes, con compañeros o solo, y va, y vuelve con más o menos fotos, con más o menos maderas, con más o menos "des-hechos", pero siempre los mejores en aquel momento y en aquel sitio. En ese lugar-espacio que él vive y transforma (como cualquieruno), en el de todos y, si cabe, más en el de él.

¿Qué más? Diferente lo puedo explicar pero no será muy distinto: el 20/09/66 nace en Barcelona, después del COU en La Seu d'Urgell y de la mili en Zaragoza y de algún tiempo trabajando o estudiando en Andorra, Lleida, Sort, Barcelona, se licencia en Bellas Artes ¿el 8? por la UB.

Expone en....., el....., en....., el..... Cursa un posgrado....., algún seminario y consigue, por ejemplo, una beca....., el....., o....., en....., y algún catálogo citable.....

Últimamente se le ha visto (¿quién?) en un pueblo abandonado del Pirineo catalán, donde pone orden (que no ordena). Es su proyecto por acabar, y que dure, que si deja de ser proyecto no lo tendríamos...

Al Arte me refería ahora.



1 SANT MARTÍ DE TOST
Noviembre de 1999

2 PLAZA MAYOR
3 de julio de 2000

3 PLAZA MAYOR
3 de julio de 2000

4 TOST. VISTA GENERAL
3 de julio de 2000

5 TOST. VISTA GENERAL
3 de julio de 2000

6 CASA LA LOURDES
24 de julio de 2000



2



4



5



3



6





5

1 SANT MARTÍ DE TOST
25 de septiembre de 2000

2 CAMINO DE CASTELLÀS
2 de agosto de 2000

3 SANT MARTÍ DE TOST
20 de septiembre de 2000

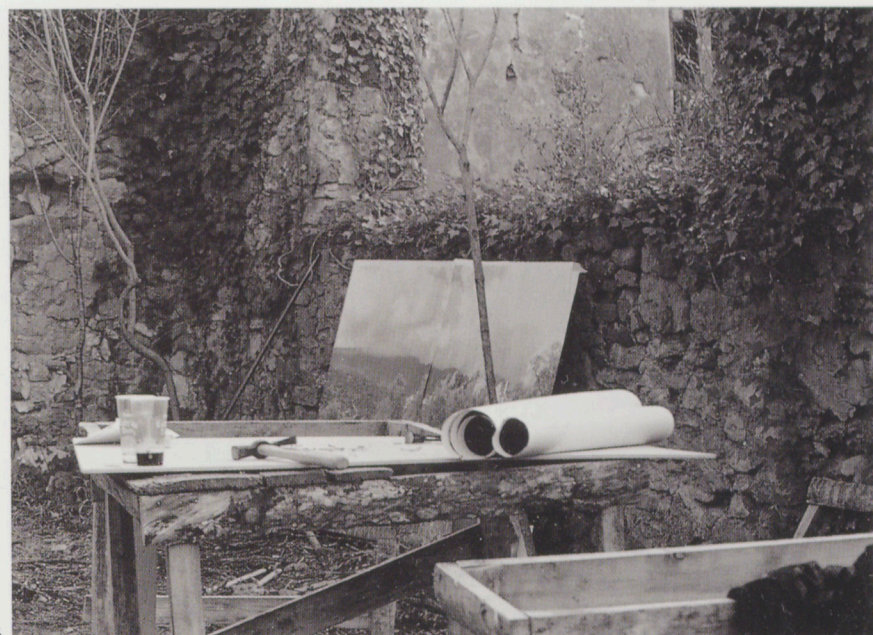
4 ERA DE CASA LA LOURDES
21 de agosto de 2000

5 LA ESCUELA
4 de noviembre de 2000

6 CASA LA LOURDES
27 de octubre de 2000

7 CASA LA LOURDES
27 de octubre de 2000

8 L'ESCUDELLA
11 de noviembre, Sant Martí. Fiesta Mayor 2000



6



7



8







TOST
2001....

NAIA DEL CASTILLO

ATRAPADOS

escultura



ATRAPADOS

” En la obra de Naia del Castillo todos los trabajos parten del tema de la identidad, donde sus modelos son individuos presentados en el contexto de nuestra vida diaria, en la que se nos reflejan sus situaciones de inadaptabilidad, de incomodidad y de restricción.

Espacio doméstico-Silla y *Espacio doméstico-Cama* muestran objetos del hogar que atrapan al individuo femenino. Ambos, mujer y objeto, están ligados sin saber muy bien sus límites, dónde comienza uno y dónde acaba el otro. La mujer en esta obra se convierte en un ser dependiente y prisionero, sin dejarnos ver claramente si su situación es asumida o rechazada. En *Sin título-Horas de oficina* la artista nos lleva a una oficina. El rol del individuo, mujer, se enfrenta a los mismos problemas de dependencia en un contexto no doméstico, sino laboral, atrapada de nuevo por convencionalismos sociales. En esta serie de obras es crucial la forma que Naia del Castillo elige para exponer las piezas, interrelacionando fotografía y

escultura (objetos). El objeto se muestra vacío en una parte de la sala y, junto a él, la fotografía del individuo que lo viste, generador de las claves principales de su obra. En *Sin título-Retratos* y *Diálogos* los individuos son anónimos. Sus rostros están cubiertos por el pelo. Su relación, esta vez, es con ellos mismos y no con el espacio de alrededor, ya que en esa obra ese espacio no queda definido. Los individuos, dentro de su intimidad y aislamiento, parecen serenos y relajados. No existe nada que aparentemente pueda producirles incomodidad o inadaptabilidad y, sin embargo, parecen estar aún atrapados. Todos los personajes en estos trabajos parecen asumir de manera diferente el estado de restricción con el que se encuentran en su día a día. La mezcla de contradicciones que Naia del Castillo crea con delicadeza nos abre a temas a los que enfrentarnos; podría producirnos claustrofobia, sin embargo ella nos los muestra de forma que sintamos calma.

[MARÍA BELLA PIÑEIRO, comisaria independiente]

NAIA DEL CASTILLO

Bilbao, 1975

Estudié Bellas Artes en la Universidad del País Vasco, en Lejona, hasta 1998. Esta universidad posee tres piezas más en su Patrimonio Artístico, obras que compró por concurso en los años 1997 y 1998. También fui seleccionada por la facultad para las distintas exposiciones colectivas en las que participé desde tercero de carrera.

Pero no pasé mis cinco años académicos solamente allí. Gracias a la Beca Erasmus (1996-97) y a la Free Student (1997-98), ambas de la UE, estuve cuatro meses en Hertogenbosch y Rotterdam, respectivamente. Al finalizar mi carrera, accedí a un estudio en Bilboarte, donde pude desarrollar todo lo que había acumulado en mis años de preparación. Mis piezas fueron seleccionadas en la X Bienal de Cerámica d'Esplugues, Ertibil 1999, Plástica Contemporánea, y me otorgaron el Segundo Premio Bancaixa IVAM. Cabe señalar que Bilboarte también adquirió una de mis obras.

Había transcurrido un año desde que finalicé los estudios, pero sentía que necesitaba seguir formándome, así que no dudé ni un momento cuando la Escuela Chelsea College of Art and Design de Londres me admitió en su Máster. A lo largo del curso participé en cinco exposiciones: Brainstorm, en la Escuela Goldsmith; Chelsea Final Show; Ark2000, en la Galería Dilston Grove; Bienal de Londres 2000, y en British Telecom Fifth Art Event. Paralelamente, en España se fallaron los premios Generación 2000 de Caja Madrid, por los que me concedieron una Beca de Proyecto, gracias a la que he podido trabajar en esta obra que expongo en ARCO 2001.

He terminado el Máster con Matrícula de Honor y, después de exponer en Gure Artea 2000, en Donostia, estoy trabajando de nuevo en los estudios Bilboarte. Ahora espero a que se falle el concurso Beck's Future 2001, que se expondrá en el ICA de Londres, donde he sido preseleccionada.



ESPACIO DOMÉSTICO-CAMA

2000

Fotografía blanco y negro, algodón,

colchón doble y madera

33 x 135 x 185 cm [cama]

58 x 48 cm [fotografía]

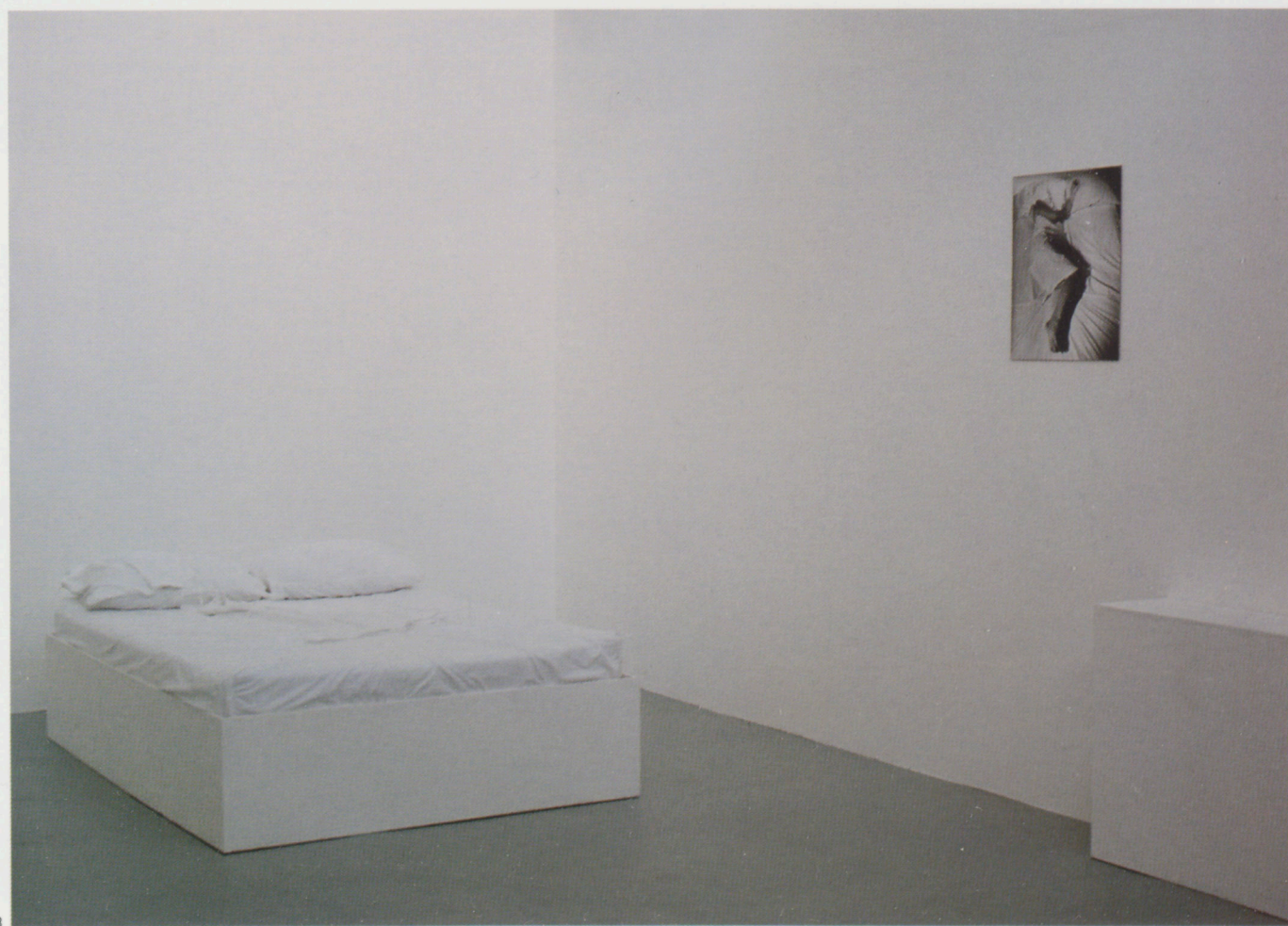
1 DETALLE, FOTO

2 DETALLE, CAMA

3 VISTA GENERAL



2



3



1

ESPACIO DOMÉSTICO-SILLA

2000

Fotografía color, tela de tapicería y silla de madera

85 x 43 x 42 cm [silla]

76 x 50,5 cm [fotografía]

1 VISTA GENERAL

2 DETALLE, SILLA

3 DETALLE, FOTOGRAFÍA



2





1/2/3/4/5





7

1/2/3/4/5 SIN TÍTULO-RETRATOS

2000

Fotografía color

101 x 76 cm

6 DIÁLOGOS

2000

Fotografía color

119 x 87,5 cm

7 SIN TÍTULO-RETRATOS

2000

Fotografía color

101 x 76 cm

8 DIÁLOGOS

2000

Fotografía color

68 x 56 cm



8



1



2

SIN TÍTULO-HORAS DE OFICINA
2000

Fotografía color, chaqueta de traje,
mesa y silla
102 x 50 x 45 cm [chaqueta]
60 x 60 cm [fotografía]

- 1 DETALLE, FOTO
- 2 VISTA GENERAL

DORA GARCÍA

DOS ESPEJOS

nuevas tendencias



DOS ESPEJOS

” La idea inicial de *Dos Espejos* era fundamentalmente *site-specific*; con esto, la ilusión que la proyección de vídeo debía dar de reflejo de la sala donde era presentada obligaba a repetir la filmación en cada uno de los espacios de exposición.

Esto no resultaba muy adecuado, tanto para la presentación en una feria de arte (en donde los espacios no son interesantes) como para su incorporación a una colección y su posterior exposición en las circunstancias que el coleccionista decidiera.

Intenté reconvertir este problema en algo positivo para el trabajo. La condición de “caja blanca” de prácticamente todos los espacios de exposición podía permitir que una sola filmación se adaptase a cualquier espacio de exhibición.

A la vez, los intereses por los que va atravesando mi obra han ido evolucionando. De la idea inicial de toda la serie *Espejos*, a la que pertenece *Dos Espejos* —a saber, la introducción de *irrealidad* en la percepción del espacio de exposición— he pasado a un interés por la *irrealidad* del espectador y de su conducta.

Con lo cual, dos decisiones se han añadido a la propuesta inicial:

- Dotar al proyecto de un elemento que identifique cualquier espacio como el reflejo del espacio que aparece en el vídeo.
- Lograr que el espectador se sienta integrado y a la vez excluido del espacio de exposición y su reflejo (la vídeo-proyección).

Lo cual se consigue de la siguiente manera:

- En todos los espacios de exposición del proyecto (y, por tanto, también en el espacio original de filmación) se escribirán con grandes letras de

vinilo en el muro opuesto al de proyección las palabras *Dos Espejos*, que aparecerán reflejadas, invertidas, en la vídeo-proyección.

- En el momento de la filmación hay dos mujeres presentes en la sala, así como un micrófono, que recoge el sonido que se produce en el espacio durante la filmación.

- Durante la proyección, el espectador ve la sala y el mismo micrófono, que están realmente allí, y están reflejados en la proyección; pero también ve dos mujeres en la proyección, que no están en el espacio real.

El micrófono real recoge el sonido producido por el espectador/espectadores y el sonido ambiente real. Micrófono y vídeo van conectados ambos a bafles, con lo cual el espectador/espectadores se percibe/n como presente/s junto con las voces de dos mujeres, pero no puede/n verse en la pantalla.

Es decir, sonoramente, el sonido real y el sonido filmado se perciben como uno; pero visualmente, el tiempo real está excluido de la pantalla.

El proyecto se desarrolla, pues, en dos fases:

1. Filmación en el espacio original. Los elementos que se filman son: el espacio original, las letras de vinilo, el micrófono y las dos mujeres y sus voces.
2. Proyección en cada uno de los diferentes espacios. Cada espacio tiene las mismas letras de vinilo, y en la sala de proyección-exposición hay además un vídeo-proyector, un micrófono (el mismo que en la filmación) y dos bafles.

DORA GARCÍA

Valladolid, 1965

Estudié Bellas Artes en Salamanca, la primera promoción de aquella facultad. El caos dotó de cierta calidad a una enseñanza de directrices y objetivos dudosos (como nuestras mentes). Un año lo repartí entre ser becaria de investigación y varios talleres es el Círculo de Bellas Artes, Madrid, lo que me convenció de mi aversión por la universidad y me animó a marcharme por algún tiempo de España. Aterricé en Amsterdam, en una escuela de arte donde me aseguraron, para mi sorpresa, que ser artista podía ser una carrera, produciendo a la vez lucro y prestigio. Pero tantos años convencida de que un artista era vecino de

locos, parias, vagos e inadaptados sociales me impidieron aprovechar al máximo las enseñanzas de la escuela holandesa. Sin embargo, algo de lucro conseguí, con lo cual decidí no volver de momento a España y seguir conociendo mundo. Un mundo bien limitado geográficamente, la verdad, porque de Amsterdam me fui a Amberes y de allí a Bruselas. En Bruselas fundé una familia y comencé a hacer proyectos que cada vez me interesaban más, si bien lucro y prestigio me evitaron y creo que yo, inconscientemente, también a ellos. Ahora me gustaría volver a España, pero todo resulta siempre tan complicado...



DOS ESPEJOS

2000-2001

Instalación de sonido y vídeo,
videostills del vídeo de la instalación

Duración: 1 hora













FEDERICO GUZMÁN ANDRÉS CORREDOR

EL PLANTE

nuevas tendencias



EL PLANTE



Cambalache de yerbas entre España y Colombia.

Recetas, conjuros y medicamentos

El Plante se propone como un intercambio de yerbas entre el Viejo y el Nuevo Mundo. Este proyecto nace del interés que compartimos por los usos de las plantas y por sus propiedades intelectuales y espirituales. Queremos dibujar un recorrido por el espacio y el tiempo donde cada planta es un hito del viaje y a la vez símbolo vivo de las relaciones entre cultura y naturaleza. Una excursión que empieza en Bogotá y alcanza Leticia, Sevilla, Madrid y más allá.

ANDRÉS: *El Plante* es una reflexión sobre el encuentro de dos mundos a partir de precedentes heterogéneos. Un intercambio de plantas, recetas, conjuros y medicamentos entre los dos países, como un cante de ida y vuelta. Se trata de iniciar un discurso que se pueda tocar, se pueda comer, con colores, texturas y sabores. Un cambalache biológico y cultural que permita entrar y salir de la experiencia cultural a través de puertas-planta.

FEDERICO: Como se dice allá en tu tierra, "armar una carreta" es montar un discurso, una narración; aquí esa carreta verbal toma la forma de un carro de madera: el Pasito, una carreta yerbera como las que se ven a menudo en la Carrera Décima, ¿sabes? Aunque no tengan motor, estos vehículos pueden transportar las yerbas muy lejos. Algunos yerbateros que allí trabajan han llegado a Bogotá desde el Caquetá o el Putumayo...

ANDRÉS: Con yerbas y con las palabras asociadas a esas yerbas... que comportan una visión del mundo. Son las mismas palabras que en las concepciones indígenas sostienen el mundo espiritual, o sea, las palabras espirituales de todos los abuelos, creadores de nuestras gentes y de todos nosotros.

QUICO RIVAS: A mí lo que me gusta del plante es la misma cuestión de plantarse, en el sentido de "aquí me planto, aquí me quedo"... Uno se planta, por ejemplo, en una partida de póquer, en una discusión, defendiendo una postura; plantarse significa, en este sentido, hacerse fuerte. En España, "hacer un plante" significa organizar un paro en una fábrica, el cuartel, la universidad..., es como el capítulo previo a la huelga.

ANDRÉS: El plante es como también se conoce el programa del gobierno para promocionar la sustitución de cultivos de coca y amapola, con la intención de responder a los problemas sociales, económicos y políticos que genera el narcotráfico. Programas que no contemplan para nada la dimensión sagrada de las plantas dentro de la tradición de nuestras culturas.

FEDERICO: Aquí los Abuelos Indígenas se sientan para hablar. En ese sentido también se plantan.

ANDRÉS: Entonces, plantémonos para armar esta carreta...

Chagras de los Espíritus. El ser humano es la representación de la esencia de los elementos y de todo lo existente. Por ello sus propias imágenes son las del universo que le da origen, lo alimenta y contiene. La principal representación de este concepto infinito de universo, mundo y hombre, se encuentra condensada en la Maloca, imagen de la Madre Ancestral Creadora. El Monte Bravo, con la variedad de ambientes bióticos que contiene, es a su vez el territorio y las diferentes chagras de los dueños de los animales, las plantas y las palabras visibles e invisibles que les corresponden. Los hombres plantan semillas, espirituales y materiales, en terrenos humanizados mediante los rituales de la siembra espiritual del mambeadero, que contienen el crecimiento de las plantas, cuyos frutos enriquecen el proceso vital del conocimiento-hombre. Las frutas y los animales silvestres son frutos dejados por el creador para la vida del hombre, quien cuida los frutos y plantas de sus propias chagras y de las de los animales, esparciendo, como ellos, las semillas de las frutas después del consumo para la continua renovación del Monte Bravo.

Los cambios en las prácticas agrarias, que han modificado las relaciones de equilibrio y de autorrenovación del Monte Bravo, exigen una revisión que actualice las técnicas tradicionales de cuidado de las chagras humanas y silvestres. El taller *Chagras de los Espíritus* parte de la relación estética de los habitantes de resguardos y alrededores de la ciudad de Leticia, y se dirige a este objetivo, incorporando el acercamiento a experiencias que al respecto han sido desarrolladas por otras tradiciones de conocimiento.

¿Por qué las plantas? Porque ellas, en su increíble diversidad, hacen posible toda la vida en la tierra. Cualquiera de ellas constituye un tema intelectual, científico o estético; toda planta es útil, todas ellas son engranajes del sistema filogenético y tienen un papel en la conservación y renovación de los recursos naturales del planeta.

Con *El Plante* queremos disfrutar de todos los beneficios de las plantas, de sus propiedades intelectuales y espirituales, queremos cultivar nuestra propia comida, destilar nuestros propios licores y medicinas. Queremos usar el arte como alimento, como forma de curación y de conocimiento. Arte para curarse uno mismo y a los demás —incluso de la enfermedad del arte—. *El Plante* propone un intercambio biológico entre las plantas y nosotros, un trueque mental entre personas mediado por plantas y un cambalache de lugares a través del viaje y el pensamiento. *El Plante* sugiere al visitante reconocerse como una planta, y leer desde ahí su relación con otras plantas, con otras personas, con las plantas que comemos, que fumamos, que bebemos, en las que nos reconocemos, y ver cómo la naturaleza nos usa a nosotros para cooperar y vivir.

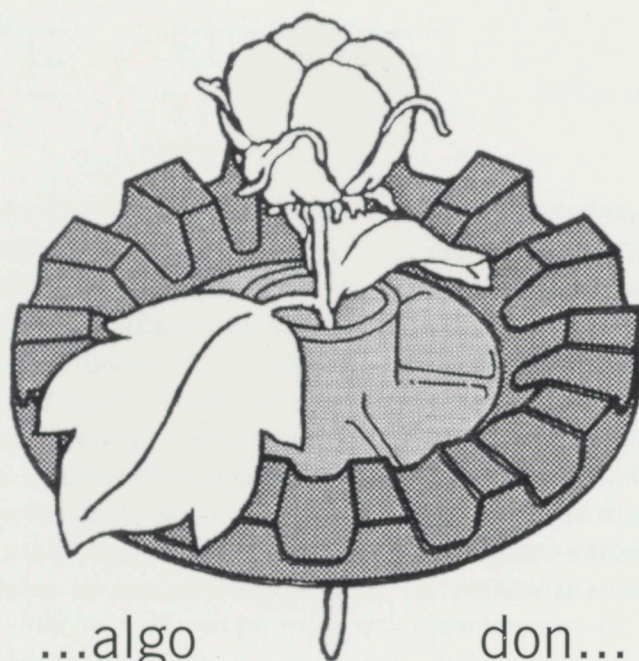
FEDERICO GUZMÁN / ANDRÉS CORREDOR

Sevilla, 1964

Bogotá, 1961

Andrés Corredor y Federico Guzmán colaboran desde 1998. Su primer trabajo, junto a Manolo Jaramillo y Raimond Chaves, es la *Expedición a El Dibujo*, un viaje a un lugar de nombre El Dibujo, en La Guajira venezolana, y una aproximación abierta al dibujo en la exposición que montaron con los resultados del viaje en la Fundación Gilberto Alzate Avendaño de Bogotá, en abril de 1999. Compartiendo un interés por las plantas y sus usos, y por las representaciones culturales de la naturaleza, Federico y Andrés han iniciado *El Plante*, un cambalache de imágenes y conocimientos sobre las plantas entre Colombia y España. A bordo del Pasito —un carro yerbatero como los que se suelen ver a menudo en las calles de Bogotá— han recorrido la ciudad junto a estudiantes de la ASAB y del

Centro Educativo Santa Inés, con una actividad de cambalache de saberes en torno a la ciencia, el arte y la naturaleza. El Pasito ha servido igualmente de vehículo para el trueque de yerbas en la exposición del museo de la calle, realizada en el Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia en Bogotá, en octubre de 2000. El proyecto ha hecho escala en Leticia, capital del departamento Amazonas, para conducir el taller *Chagras de los Espíritus*: arte, mapas y técnicas de cultivo en resguardos indígenas del área de Leticia. El taller forma parte del seminario de Propagación Vegetativa para la superación de problemas en el manejo del bosque, que se realizó en la Biblioteca del Banco de la República en Leticia, en noviembre de 2000.





...de allá pa' cá...



...lo que faltaba

el pasito



Ella me dijo que alguien le dijo a ella que el arte es algo imaginario y llamativo, como el fuego, que la ciencia es como un candado diseñado por varias máquinas y que la naturaleza está relacionada con la vida de todo ser vivo, como el agua, el sol, la tierra, la fotosíntesis, y por eso se lo comentó a ella para que ella cuente lo extraño y curioso que es el arte... como el coral...

El pasito llega con una actividad de cambalache de ideas al Centro Educativo Santa Inés en Bogotá. Octubre 2000.

Taller Chagras de los espíritus, arte, mapas y técnicas de cultivo en resguardos indígenas del área de Leticia. Biblioteca del Banco de la República. Leticia, Amazonas. Noviembre 2000



...reconozca el verde de
su sangre, azul-negro,
rojo, blanco-amarillo
y sienta el sabor
de las palabras
creadoras,
dulces y
amargas, en
su lengua
y en todas
las
lenguas
de su
tierra...

Theobroma cacao



Erythroxylum coca

LILA INSÚA

LA ESTAMPA DIGITAL

grabado



LA ESTAMPA DIGITAL



Mixed Time

Con el título *Mixed Time* denomino una serie de obras en las que trabajo la relación de la cultura, y concretamente del arte, con la sociedad mediática en la que vivimos y que transforma todo tiempo de la historia del arte en presente histórico.

La mezcla que surge de esta cultura de consumo en la que estamos inmersos favorece la aparición de seres y obras híbridas. Los tipos híbridos encuentran su traducción en mi obra, en la creación digital, en la estampación digital.

Esta tecnología no es “una herramienta más” en manos del artista; se trata de la posibilidad de extender las fronteras, o borrarlas, entre disciplinas artísticas: obra gráfica, fotografía, pintura, instalación, forman parte de una nueva definición en la creación digital.

Por sus características técnicas, la obra generada por ordenador favorece la creación de mezclas temporales: una figura de Piero della Francesca se encuentra en el tiempo con Magritte, cabezas del arte griego y maniqués, Goya se encuentra con Duchamp: iconos de la cultura que se unen para decir algo nuevo.

La cultura del pasatiempo, del parque temático, nos ofrece maquillaje cultural al alcance de todos: un barniz que esconde el papel relegado en el que ha quedado el arte en nuestra sociedad. ¿Un 0,7%

del tiempo que se le dedica al fútbol en televisión para el arte? Estas son algunas de las cuestiones que tratamos en nuestra obra, en la que aparece también un reflejo del cuerpo humano, un cuerpo que ya no sabemos dónde está, ni qué es. La cultura tecnológica favorece la desaparición del cuerpo entendido como materia, como espacio perceptivo, para sustituirlo por un cuerpo fabricado, artificial. Si hasta ahora los artistas modernos debían inventarse a sí mismos, ahora cualquier ciudadano debe inventarse a sí mismo, reconstruir y configurar una imagen a la carta de su identidad.

Ejercicios de invención en los que nos hayamos inmersos, “enredados”, y que nos permiten vivir multiplicidad de caracteres, cambiar de personaje como en la película de José Luis Cuerda *Amanece que no es poco*, o aquel texto de Oliverio Girondo:

Yo no tengo una personalidad; yo soy un cocktail, un conglomerado, una manifestación de personalidades.

En mí, la personalidad es una especie de forunculosis anímica en estado crónico de erupción; no pasa media hora sin que me nazca una nueva personalidad.

Desde que estoy conmigo mismo, es tal la aglomeración de las que me rodean, que mi casa parece el consultorio de una quiromántica de moda. [...]

LILA INSÚA

Madrid, 1975

En 1992 comienza sus estudios de arte en Indiana, Estados Unidos. Un año después ingresa en la Facultad de Bellas Artes de Madrid, donde actualmente realiza su tesis sobre La Estampa Digital: el grabado generado por ordenador.

En 1995 forma parte de la muestra "Espacios de Origen", que inicia una serie de exposiciones por diferentes espacios como la Sala Rekalde, la galería Levant, el Ateneo Obrero, la Academia de San Fernando, la feria de grabado Estampa, el Garaje Pemasa, el Centro Cultural Conde Duque o el Museo de la Ciudad en Madrid, ciudad donde tiene prevista una exposición individual en la Galería Pi & Margall.

Ha colaborado en el diseño gráfico de la revista *Distorno*, en el comité redactor de la revista *Inventario* de la Asociación Madrileña de Artistas

Visuales Independientes (AMAVI) y recientemente se ha incorporado a la secretaría de redacción de la revista de arte y pensamiento *Brumaria*. Los premios y becas más relevantes que ha obtenido son el Premio de Grabado Carmen Arozena (1999), una mención especial en el Premio Lucio Muñoz de grabado (2000), una mención de honor en el VII Premio Nacional de Grabado (2000) que otorga la Calcografía Nacional, y las becas para talleres de verano de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo y Fundación Mapfre, así como la beca predoctoral de la Comunidad de Madrid.

No puedo evitar escribir un currículum narrado sin dar las GRACIAS a aquellas personas que he tenido la suerte de conocer y me han enriquecido como ser humano.









NÚRIA MEMBRADO

SALA DE JUEGOS

escultura



SALA DE JUEGOS

” Con *Sala de juegos* planteo un espacio donde es posible “jugar”, observar, descansar...

Trato de recordar juegos habituales en la infancia, que implican una gran gestualidad, movimientos en los que la auto-observación o la sensación de ridículo no están presentes, donde en general no somos conscientes de nuestro propio ser.

Son mecanismos que permiten experimentar sensaciones contradictorias en que la diversión consiste en intentar controlar lo incontrolable, en encontrar el punto medio entre peligro y seguridad. A modo de herramientas de aspecto un tanto ortopédico, permiten una actividad básicamente física en la que el cuerpo puede apoyarse, balancearse, saltar, girar o ponerse boca abajo. De la diversión al vómito, de la sensación de libertad a la de sentirse como una marioneta sin poder controlar los propios movimientos, en un equilibrio entre reír y llorar, entre el placer y el dolor.

Trato de situarme en un nivel de juego en el que todavía no se han desarrollado reglas, de tipo instintivo, en el que un cierto dinamismo y capacidad para improvisar irán sugiriendo diferentes situaciones. Busco una referencia en los mitos sobre el vuelo, en los cuentos de hadas, o trabajando situaciones que fluctúan entre la introversión y la extroversión, o que conllevan un cierto sentido de competencia y superación. Me interesa el tipo de reflexión que proviene del juego, que condiciona el crecimiento y se olvida en la etapa adulta.

Paralelamente, he documentado el proyecto con secuencias fotográficas y animaciones. Me interesa la forma en que se establece el juego y cómo éste varía y hace expresarse de forma distinta a cada individuo.

Me gustaría que fuese el espectador quien decida cómo aproximarse a la instalación. Si a través del juego, o como observador, o ambas cosas a la vez.

NÚRIA MEMBRADO

Barcelona, 1972

Curso estudios de Artes Plásticas en Escuela Massana, en el departamento de escultura. Me vinculo a los talleres de fotografía e imagen que se imparten en el centro.

Durante este período, desarrollo varias instalaciones de gran formato. A través de elementos modulares de aspecto orgánico que incorporan mecanismos muy simples, tales como pérdida constante de peso, pilas o rieles, consigo incorporar movimientos acelerados, mecánicos o de cambio constante. Con ellos ocupo el espacio de forma que el espectador pueda pasear en medio de un fluir continuo.

Muestro estos trabajos en dos exposiciones individuales —Espai-Bis, Barcelona, 1997 y Galería Canalet, Figueres, 1996—. También participo en varias exposiciones colectivas. Documento los montajes a través de series fotográficas.

Al finalizar mis estudios, recibo la beca que concede la Escuela Massana, que me permite realizar una estancia en la Winchester School of Art (Winchester, UK).

Durante esos meses, trabajo en la construcción de maquetas, en las que sugiero túneles, pasillos y habitáculos. Esto se materializa en montajes

en los que, a través de diferentes tipos de materiales (cable, elásticos, madera, tela), busco provocar en el espectador diferentes percepciones del paseo, del tránsito. En 1997 participo en la colectiva *Talgo* —Espace Valles, Nouvelle Galerie, Grenoble, Francia— con una de estas piezas. Durante la realización de este proyecto, comienza a aparecer el concepto de *performance*, de experimentación de estos mecanismos a través del cuerpo. Los pasillos se deforman cuando el espectador circula por su interior, y aparecen pequeñas variaciones o recorridos aleatorios.

Me interesa la interacción del espectador con las piezas, las sensaciones táctiles que éstas provocan.

Con *Sala de juegos* planteo de forma explícita situaciones en las que el espectador puede experimentar las piezas como mecanismos productores de sensaciones. Planteo situaciones en las que el cuerpo queda suspendido, liberado de su peso habitual, buscando un espacio para la expresión que los convencionalismos de la edad adulta no suelen permitir, en las que es necesario olvidar el sentido del ridículo que pudiese aparecer y buscar una forma de juego más sensorial, de la que los niños, quizás, son el mejor ejemplo.



1



2



3

1 SIN TÍTULO II

De la serie "Prótesis"

2000

Poliestireno, cintas y goma texturizada

Dimensiones variables

2/3 SIN TÍTULO I

De la serie "Prótesis"

2000

Espuma y bolas de poliestireno, cintas
y goma texturizada

Dimensiones variables



1 PRÓTESIS

2000

Piel sintética, tela, goma texturizada y tubos

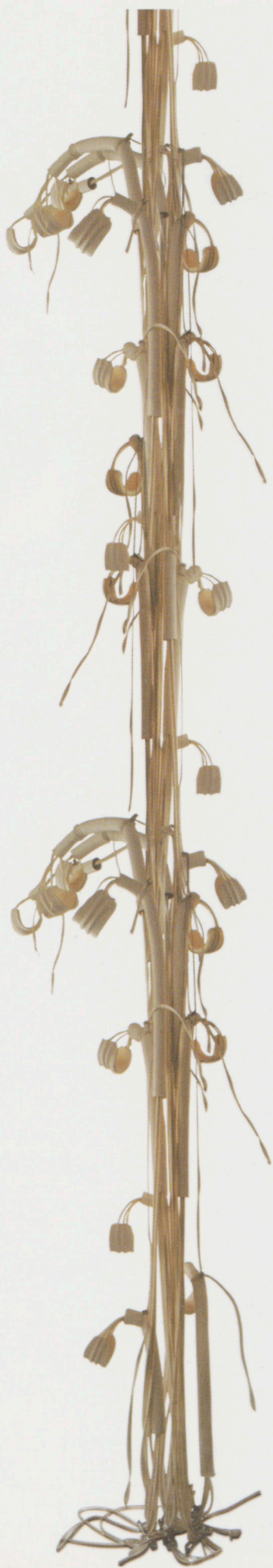
Dimensiones variables

2/3 TREPABLE

1999

Piel sintética, tela, goma texturizada, tubos y cable de acero

270 x 40 x 40 cm





OBJETO / MOCHILA

2000

Tela, goma texturizada citas y plástico

280 x 50 x 120 cm





SIN TÍTULO

2000

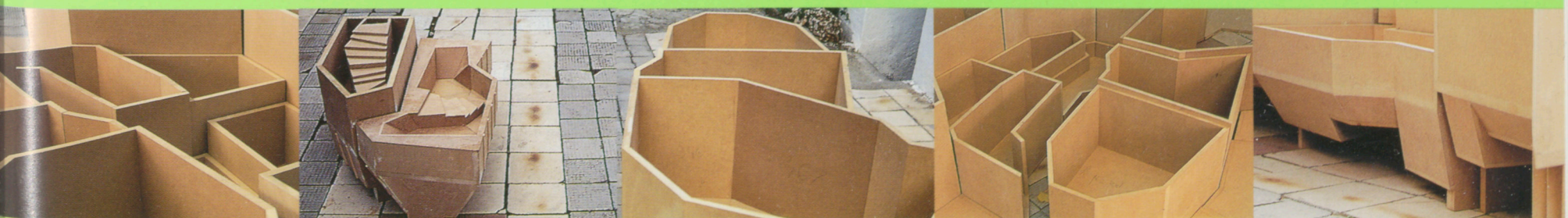
Saco de tela, espuma y velcro
[en brazos y piernas, piezas
de velcro adaptables]

280 x 50 Ø cm

ESTHER PIZARRO

TOPOGRAFÍA URBANA DE PARÍS
20 ARRONDISSEMENTS

escultura



TOPOGRAFÍA URBANA DE PARÍS

” Las ciudades tienen una memoria que dialoga con la nuestra, la provoca y la despierta. Tienen una memoria histórica: en la concepción moderna de la ciudad, los monumentos se añaden para dar al paisaje su dimensión temporal y el ciudadano está confrontado cada día a las huellas de un pasado que su propio recorrido reencuentra, recubre y supera. [Marc Augé, “Lugares y no lugares de la ciudad”, *Desde la ciudad. Arte y Naturaleza*, Diputación de Huesca, 1998, pág. 240]

Las ciudades se habitan y como consecuencia se construyen. Esa construcción se realiza primeramente en nuestra mente, mediante bosquejos de experiencias vividas y lugares habitados y, posteriormente, se plasma tridimensionalmente en la construcción de obras, bocetos, libros de artista, etc.

El proyecto titulado *Topografía urbana de París, 20 arrondissements* consiste en un conjunto escultórico compuesto de 20 piezas tridimensionales que, maclándose entre sí, componen el plano de la ciudad de París. Distribuidos en forma de espiral centrífuga, cada distrito delimita una zona significativa de la ciudad, abrazando en su núcleo la parte más antigua, la *Île de la Cité*, donde se originó la ciudad con el asentamiento de los *parvis*. Su límite exterior está constituido por el *peripherique* o autopista de circunvalación de la ciudad. El río Sena actúa como división natural y geográfica imprimiendo un carácter único a la morfología urbana de París.

El conjunto se despliega en el suelo con un gran vacío central constituido por la situación geográfica del río Sena. Interiormente, cada pieza va creciendo en altura según el movimiento centrífugo de su morfología real y geográfica, adoptando la totalidad de las esculturas forma de embudo, decreciente hacia su centro. Contemplado desde el exterior, el grupo adquiere la forma de una fortaleza o depósito que impide ver su interior (recordemos que la ciudad de París estuvo inicialmente amurallada). Una serie de columnas verticales actúan como soporte de estos volúmenes, correspondiéndose con el perfil de las chimeneas y tejados característicos de esta ciudad. Un pasillo, constituido por el vacío del río Sena, divide el conjunto en dos mitades diferenciadas, permitiendo al espectador introducirse físicamente en el interior y contemplarlo desde dentro. Un sistema de escaleras, y plataformas, que actúan como curvas de nivel del territorio, recorre el interior de las esculturas salvando y ligando las diferentes alturas y transiciones de una pieza a la siguiente. Cada obra corresponde a un distrito o *arrondissement* y adquiere forma de mansarda o tejado invertido. Las dimensiones totales del grupo escultórico rondan los 8 metros de longitud, 4,5 de anchura y una altura de 1,5 metros. Los materiales empleados para su realización son: esqueleto de madera, revestimiento de lámina de plomo e interiores de cera. (Las imágenes

recogidas en este catálogo corresponden a los siete primeros distritos y al núcleo central.)

Cada pieza tridimensional se corresponde con un libro de artista. Entendido como objeto escultórico, el libro consiste en una caja revestida de plomo con un interior de cera, estableciendo un paralelismo formal con la escultura correspondiente. La cubierta, de un material translúcido, reproduce los nombres de las calles principales que componen el distrito, a modo de un callejero tridimensional. Cada libro pertenece a un *arrondissement*, constituyendo así el diario o la historia de cada distrito, de sus gentes, de sus calles y de su particular topografía. Los veinte volúmenes forman una biblioteca o registro territorial de recuerdos y experiencias vividos en esta ciudad.

Mi trabajo se centra en un planteamiento abierto de esta manera de construir ciudades. Seleccione fragmentos significativos de las mismas que luego interpreto en forma de conjuntos escultóricos, piezas independientes que, según se distribuyan de una u otra manera, construyen y dibujan nuevos órdenes urbanos, espacios que definen otros espacios. En este sentido, las distintas piezas se van articulando de manera diferente según estén o no presentes, constituyendo a partir de fragmentos lugares inventados en nuestra memoria.

La elección de materiales nunca es casual, cada material posee su tiempo, sus reglas y su bagaje histórico; de esta manera es capaz de hablarnos del pasado o del presente, de contarnos algo. Una piel de cera se extiende en el interior de mis contenedores, como la ciudad que se pliega sobre sí misma para volverse más íntima, más humana y accesible. Una epidermis arqueológica que, repitiéndose continuamente, describe en sus variaciones el tejido urbano. Aparentemente blanda y frágil y, al mismo tiempo, cálida; la cera nos describe las entrañas de la ciudad, esa ciudad imaginada en nuestra memoria, delicada y débil, que necesita ser protegida por un caparazón externo, rígido y rotundo, de plomo.

La ciudad es un espacio para la movilidad, un contenedor prefigurado que produce inevitablemente un efecto de vacío, un molde negativo para nuestra experiencia de permanente movilidad. Ausencia de límites, interconexión espacial y dilatación son síntomas de cómo la ciudad se percibe más como forma en negativo que como proposición de contenidos precisos. Es el vacío el que dibuja habitáculos perdidos en las ruinas de la ciudad, es también el que conforma los espacios por donde transitar, los lugares para el habitar. El vacío es el que confiere el carácter de epidermis a la ciudad y el que articula su tejido urbano. En una dialéctica entre presencia y ausencia, entre lo que está y lo que fue, desarrollo lo que para mí constituye la piel de la ciudad, su tejido urbano, esa ciudad que todos poseemos en nuestra memoria.

ESTHER PIZARRO

Madrid, 1967

” Licenciada en Bellas Artes por el Departamento de Escultura de la Universidad Complutense de Madrid en el año 1990, donde obtiene el Doctorado en 1995.

Becada por distintas instituciones, destacan: en el año 2000, Beca de Artes Plásticas de la Casa de Velázquez, Madrid; Beca Generación 2000, Caja de Madrid. En 1999, Beca de Artes Plásticas de la Academia de España en Roma; Beca de Artes Plásticas del Colegio de España en París. En 1996 y 1997, reside en Estados Unidos con una Beca de la Comisión Fulbright y del Ministerio de Educación y Cultura.

Entre 1990 y 1994 obtiene una Beca Predoctoral de Formación de Personal Investigador.

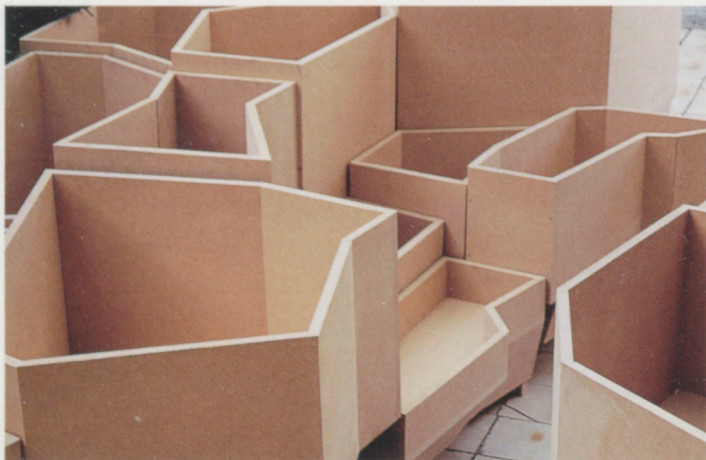
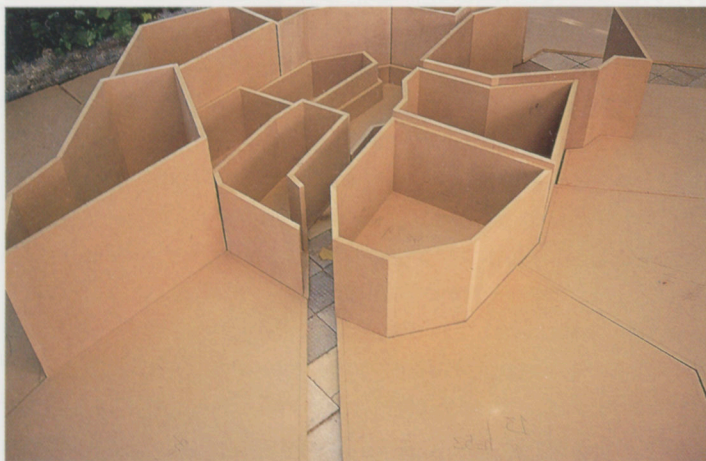
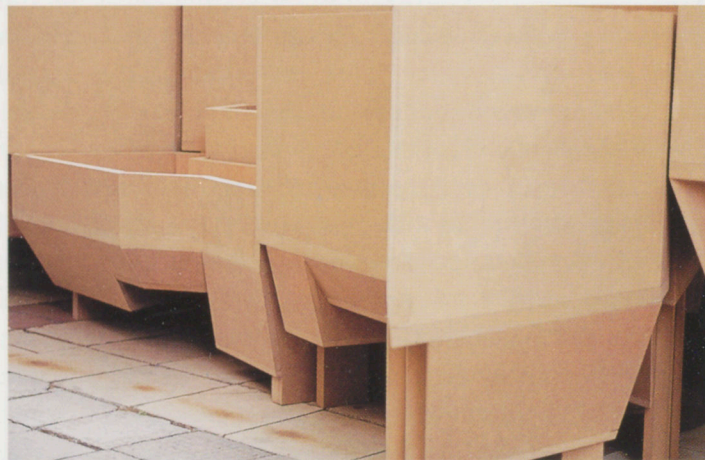
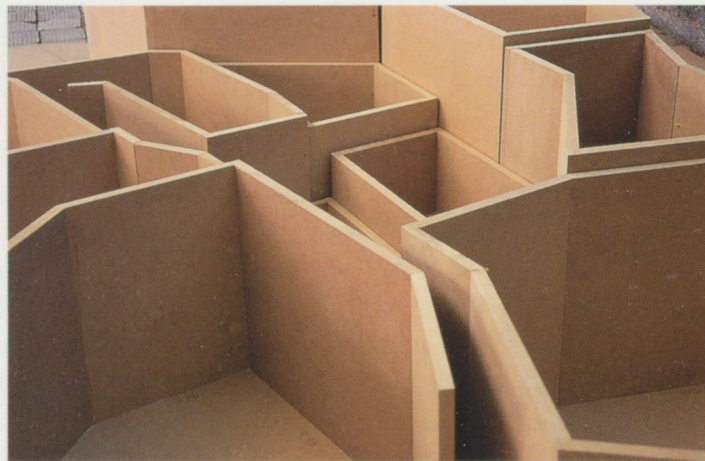
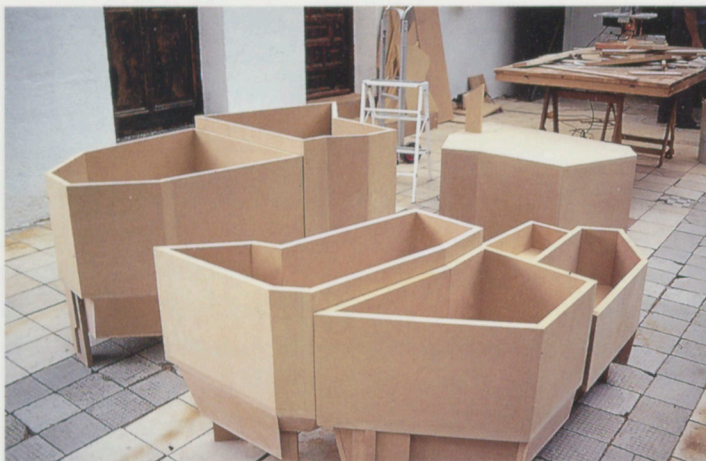
Ha recibido diferentes premios, entre ellos: en el año 2000, Premio Pámpana de Oro en la LXI Exposición Nacional de Artes Plásticas de Valdepeñas; finalista en el Premio de Escultura Mariano Benlliure 2000 de los Premios Villa de Madrid. En 1998, Segundo Premio XXII Certamen Nacional de Escultura de Caja Madrid; Primer Premio en el Concurso de Ideas Ornamentales para el Metro de Madrid, Estación de Arganda y Estación de Francos Rodríguez, Adjudicación de Proyecto.

Entre las exposiciones individuales, se pueden reseñar: en 1999, *Construir Ciudades*, Galería Raquel Ponce, Madrid. En 1998, *Percepciones de L.A., Topografía y Memoria*, Círculo de Bellas Artes, Madrid; *Percepciones de L.A., Topografía y Memoria*, Diputación de Huesca, Sala Saura. En 1997, *Perceptions of L.A., Topography and Memory*, Gallery B, California State University, Estados Unidos. En 1996, *Encuentros*, Casa de Velázquez, Madrid.

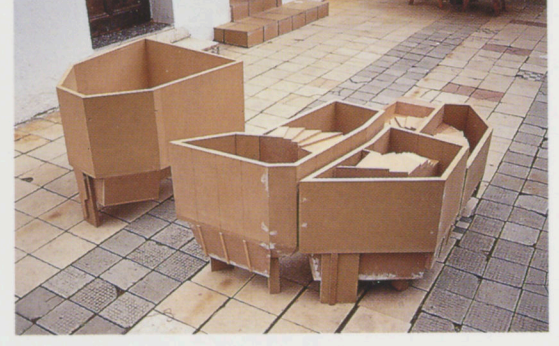
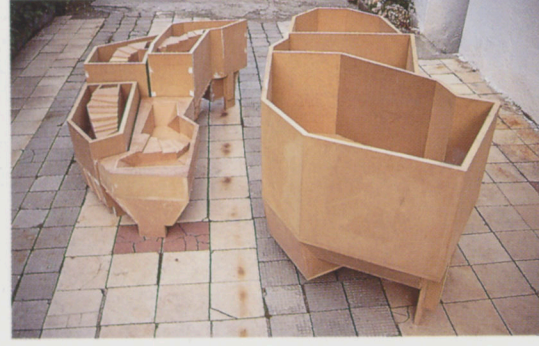
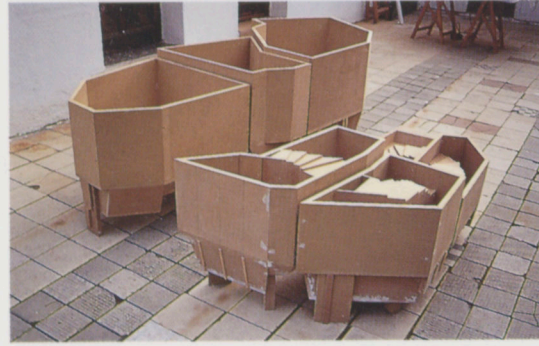
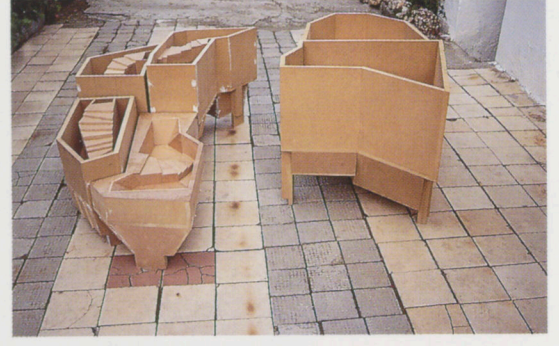
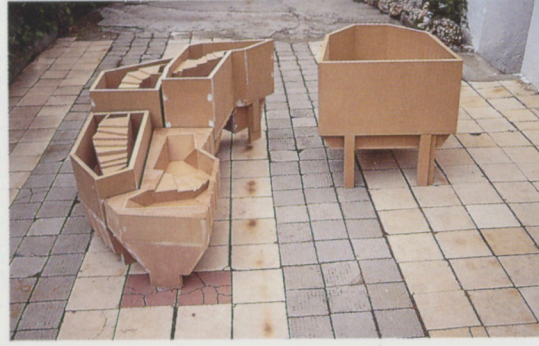
Entre sus últimas exposiciones colectivas figuran: en el año 2000, *Soggiorno romano (artisti nell'Accademia di Spagna)*, Instituto Cervantes, Academia de España, Milán, Ischia y Nápoles; *Generación 2000*, Caja de Madrid, itinerante por España; *20 de 1000*, Caja de Madrid, itinerante por España; *Premio de Escultura Mariano Benlliure 2000*, Premios Villa de Madrid, Museo de la Ciudad, Madrid. En 1999, *Becarios Roma 1998-99*, Academia de San Fernando, Madrid; *Arte a Palazzo Oraziana*, Museo Oraziano-Palazzo Orsini, Licenza, Roma, Italia; *ESTAMPA 99*, Galería Raquel Ponce, Madrid; *VI Certamen Fundación del Fútbol Profesional*, Casa de Velázquez, Madrid. En 1997, Gallery B, California State University, Long Beach, Estados Unidos.

En los últimos años ha trabajado en intervenciones en espacios públicos con carácter permanente. En el año 2000 realiza en el Parque Casino de la Reina, Lavapiés, Madrid, la intervención escultórica titulada *La Memoria de la Reina*. Este mismo año realiza la pieza *Mapa Genético*, en el Encuentro Internacional "Arte como Herramienta para crear Desarrollo", República Dominicana. En 1999 trabaja junto a la artista Mónica Gener en dos proyectos para el metro de Madrid: *Fragments de Historia y Paisaje* y *Cartografía de una Época*, estaciones de Arganda del Rey y Francos Rodríguez. En 1998 realiza la obra *Topografía Funcional* para la Junta Municipal de Latina, Madrid.

Su obra está representada en distintas instituciones y colecciones privadas: Academia de España, Roma; Ayuntamiento de Valdepeñas, Ciudad Real; Casa de Velázquez, Madrid; Centro Municipal de las Artes, Alcorcón, Madrid; Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid.











1



2

1 VIIème ARRONDISSEMENT
DISTRITO 7
2000
Plomo, madera, cera
80 x 42 x 82 cm

2 Ier ARRONDISSEMENT
DISTRITO 1
2000
Plomo, madera, cera
80 x 42 x 32 cm

3 IIème ARRONDISSEMENT
DISTRITO 2
2000
Plomo, madera, cera
62 x 30 x 42 cm

4 IIIème ARRONDISSEMENT
DISTRITO 3
2000
Plomo, madera, cera
59 x 34 x 52 cm



3



4

5 IVème ARRONDISSEMENT
DISTRITO 4
2000
Plomo, madera, cera
77 x 50 x 58 cm

6 Vème ARRONDISSEMENT
DISTRITO 5
2000
Plomo, madera, cera
72 x 67 x 65 cm

7 VIème ARRONDISSEMENT
DISTRITO 6
2000
Plomo, madera, cera
69 x 65 x 70 cm

8 Ier ARRONDISSEMENT
DISTRITO 1
2000
Libro de Artista
Plomo, cristal, madera, cera
40 x 40 x 10 cm



5

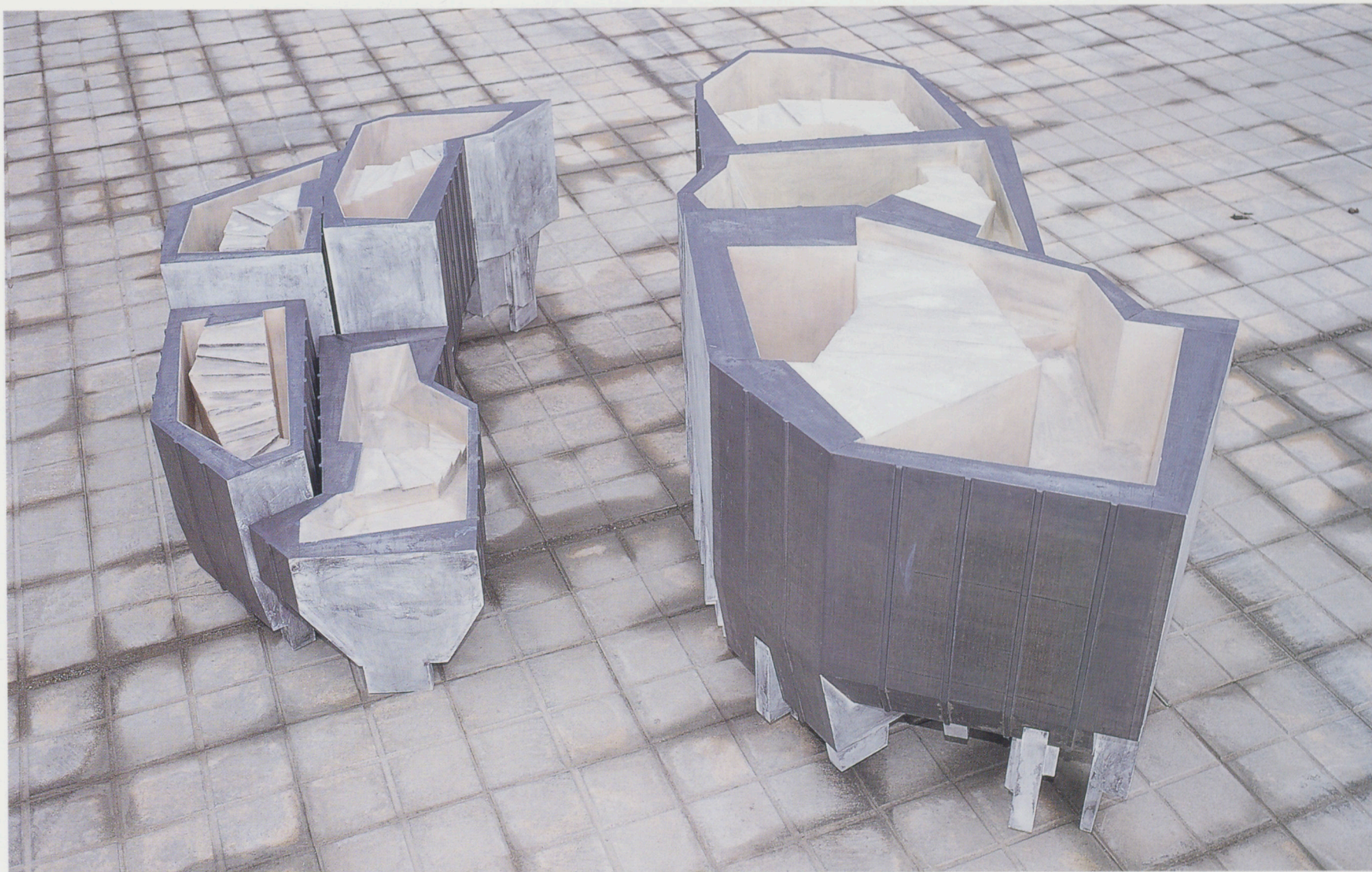


6



7

9 Ier ARRONDISSEMENT
DISTRITO 1
2000
Libro de Artista
Plomo, cristal, madera, cera
40 x 40 x 10 cm





TERE RECARENS

I WAS READY TO JUMP 1999

nuevas tendencias



I WAS READY TO JUMP 1999

” Hace cuatro años, empecé una serie de trabajos que tienen que ver con el equilibrio, la gravedad y las emociones.

Todo empezó cuando me separé de alguien en Francia. Preparaba una exposición. Estaba triste y no paraba de llorar. Me encontraba en un tercer piso con vistas a un patio interior. Pensé que si hacía ejercicio lograría cansarme y con esto olvidaría lo ocurrido. Puse mi cámara en la ventana, mirando hacia abajo, y apreté el automático. Fui corriendo hacia abajo, comprobé que tardaba 22 segundos. Mi disparador tardaba 15, así que tenía varios días para conseguir o no conseguir bajar todas las escaleras con el tiempo previsto. Al final, lo conseguí y también conseguí parar de llorar.

Continué bajando escaleras. Más tarde me interesé en el momento de desequilibrio. Así que estuve dando vueltas sobre mí misma, me caía y me reía.

Antes de que me invitaran a PS1, había visto en Francia el póster de promoción de este centro de arte y me gustó mucho. En Barcelona también volví a ver el póster en Hangar. Por fin, en Nueva York estuve mirándolo detenidamente; inconscientemente quería apropiármelo. Observé que todos, al mirar el póster, íbamos a parar al mismo punto: a la red donde estaba escrito en gigante “PS1”. Ahí empezaba mi proyecto: tenía que hacer algo que para mí fuera un inmenso esfuerzo y así conseguir que fuera tan importante como era para mí esta imagen. Decidí saltar la pared. Me costó unos días decirlo en voz alta, pero era la mejor idea que tenía y correspondía perfectamente a la idea del inicio. Yo saltaría la pared donde estaba escrito PS1 en gigante y se haría una foto en el momento del salto desde el mismo punto de vista que la foto del póster. A mí casi no se me vería, pero esto no era lo más importante; lo importante era que sucediera.

A los supervisores del PS1 les entusiasmó mi proyecto, sobre todo a Larissa. Entre todos los de la oficina consiguieron ponerme en contacto con uno de los mejores especialistas que había en Nueva York. Fuimos a las afueras de la ciudad para contarles mi proyecto, miraron mi estado físico y les pareció bien. Mi sueño se estaba realizando: aprendería a saltar al vacío con un colchón de aire, sólo tenía que esperar hasta la primavera; y esto me iba a costar mucho.

Yo quería que, a ser posible, la foto fuera tomada por los mismos fotógrafos del póster original. Hablé con Clegg; estaba dispuesto a hacer la foto. Me aconsejó que, sobre todo, grabara todos los pasos del aprendizaje. Esto es muy fácil de decir, pero, cuando crees tanto en algo, su final, lo que tanto deseas, da la sensación de que si lo documentas no sucederá. Y, para empezar, una de las reglas que imponen los especialistas es que nada puede ser testigo de ello. Así que, aparte de “el salto”, no existiría ningún documento más. Y además, el

día del salto, nadie lo sabría ni vería, sólo los dos especialistas, el fotógrafo y Jeanna, que llevó a cabo la producción. Todo esto es porque, si ocurriera algún accidente, ellos no se harían cargo de los riesgos. De modo que los *stunmen* trabajan a alto riesgo y ganan un montón de pasta, pero son conscientes de que cualquier día puede ser el último.

Por otra parte, yo tenía un problema económico muy grande para llevar a cabo esta acción. Teleno puso todas sus fuerzas en ayudarme para encontrar una solución. Buscamos *sponsors*, pero, aparte de hablar y contar el proyecto, no sucedía nada más. Yo tenía que esperar a la primavera y mientras tenía que conseguir algo de dinero. Todo se estaba volviendo difícil, hacía mucho frío y aprender inglés, a veces, me resultaba muy costoso.

Entre marzo y abril habíamos conseguido reunir las condiciones de seguridad, pero la directora del centro no me había dado el permiso final. Sabíamos que esto podía suceder, pero había más posibilidades de convencerla si todo estaba preparado y reglamentado. Así que decidimos que, para finalizar esta historia, yo haría unas postales con “I Was Ready to Jump 1999”, donde se especificarían todos los pasos necesarios para el salto y toda la gente que había estado envuelta en conversaciones sobre este proyecto. Entonces me acordé de que, antes de venirme a Nueva York, le comenté a una amiga que yo no tenía ni idea de lo que iba a suceder durante este año, pero que, en cualquier caso, aunque sólo tuviera una frase, pero una frase sincera, para mí ya era suficiente.

Cuanto más días pasaban, más me gustaba la postal. Entendí que era perfecto, era la idea del principio. Querer apropiarme de éste póster requería todo un sacrificio para que fuera, al fin y al cabo, una buena copia de algo existente. Cambiar la información necesaria. Por eso, soluciones más sencillas como simular el salto con Photoshop, tirar un maniquí o contratar a un especialista no me servían.

Parecía que todos los inconvenientes se habían vuelto a favor de mi proyecto: PS1 estaba a punto de asociarse con el Moma y, además, en los últimos años había habido dos suicidios en los Program Studios. Gracias a todo ello no me dieron el permiso, ahorrándome dinero y muchos problemas. El hecho de que pueda estar moviéndome por distintos lugares hace que descubra estados como el de locura y de confusión en el que viví durante el proyecto de “I Was Ready to Jump 1999”. Me parece increíble que fuera capaz y estuviera tan segura y convencida de querer hacer algo de tan alto riesgo.

Por fin, en la exposición de Clocktower, ¡salté! Salté las escaleras que había dentro del edificio. Pero ya no era tan importante el salto, sino el título: “Fall in Love”.

TERE RECARENS

Arbúcies, Girona, 1967

”

Vive y trabaja en Barcelona.

La mejor manera de describir mi pasado es pensando dónde he vivido. He transformado cada lugar en trabajo, muchas veces realizado después, pero con la experiencia de lo vivido.

Así, cuando fui a Grenoble hice *La gallinita ciega*, una especie de juego que invitaba al forastero a acercarse a mi retrato y poder bailar, pasear, esconderse... En Marsella, realicé *Terremoto*, un camino de tabloncillos inestables que soportaban estanterías, mesas y varios muebles con

objetos frágiles que iban cayendo según pasaba la gente. Fui a Guatemala con Payasos sin Fronteras; nunca me había reído tanto. En Valence, hice una publicación de color rojo con un montón de páginas en blanco. En Bélgica, aunque fuera sólo un mes, fue muy intenso y fui al encuentro de unos monos.

La experiencia de Nueva York la puedo resumir en la pieza *Beige*, donde entras en una habitación en cuyo interior hay unas grandes ventanas y cuando vas a salir... la puerta no se abre.



J'AI REUSSI

1996

[Bajé todas las escaleras en 15 segundos,
tiempo de duración de mi cámara en posición automática]

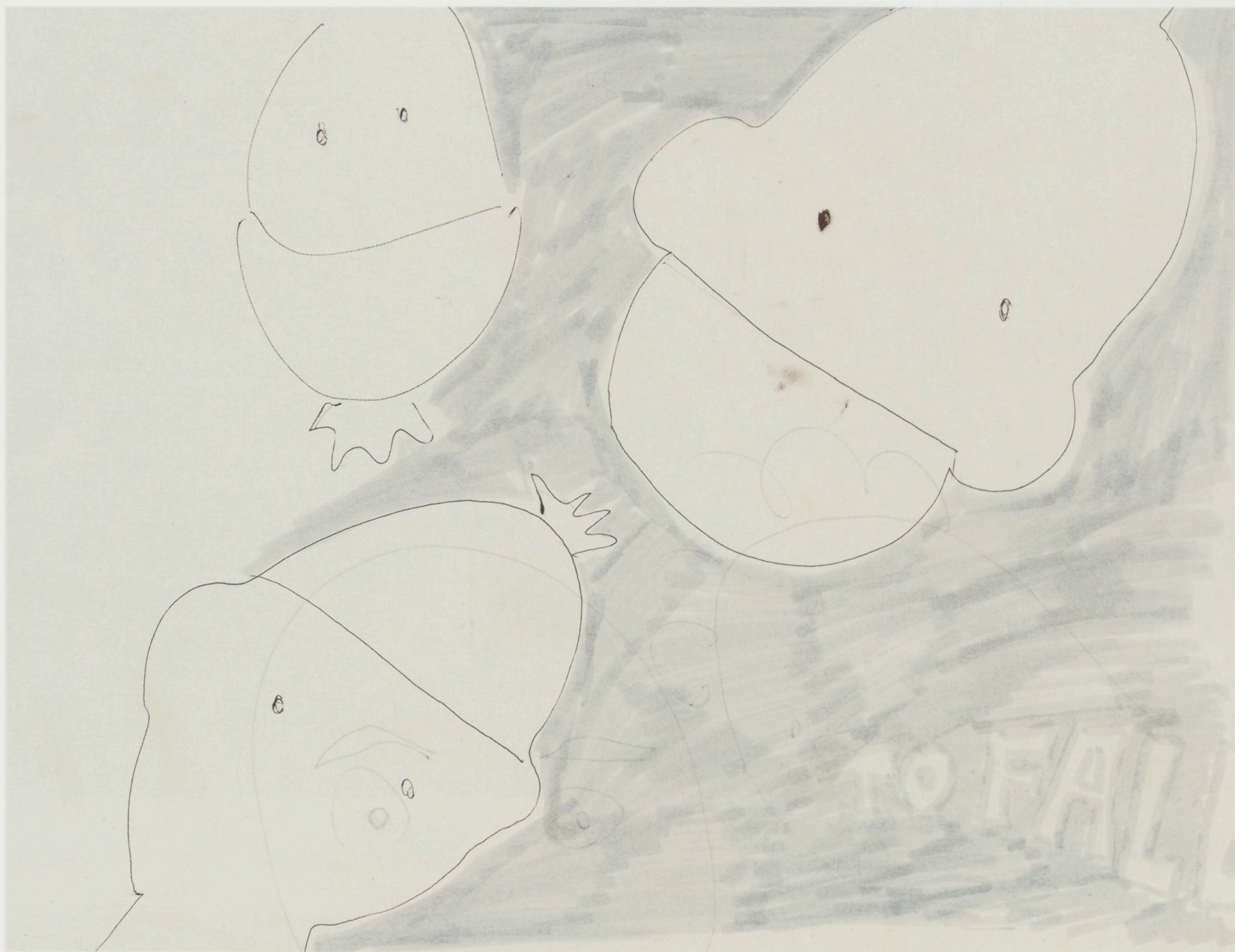




TOMBER

1997

[Giré sobre mí misma 127 veces antes de caerme]



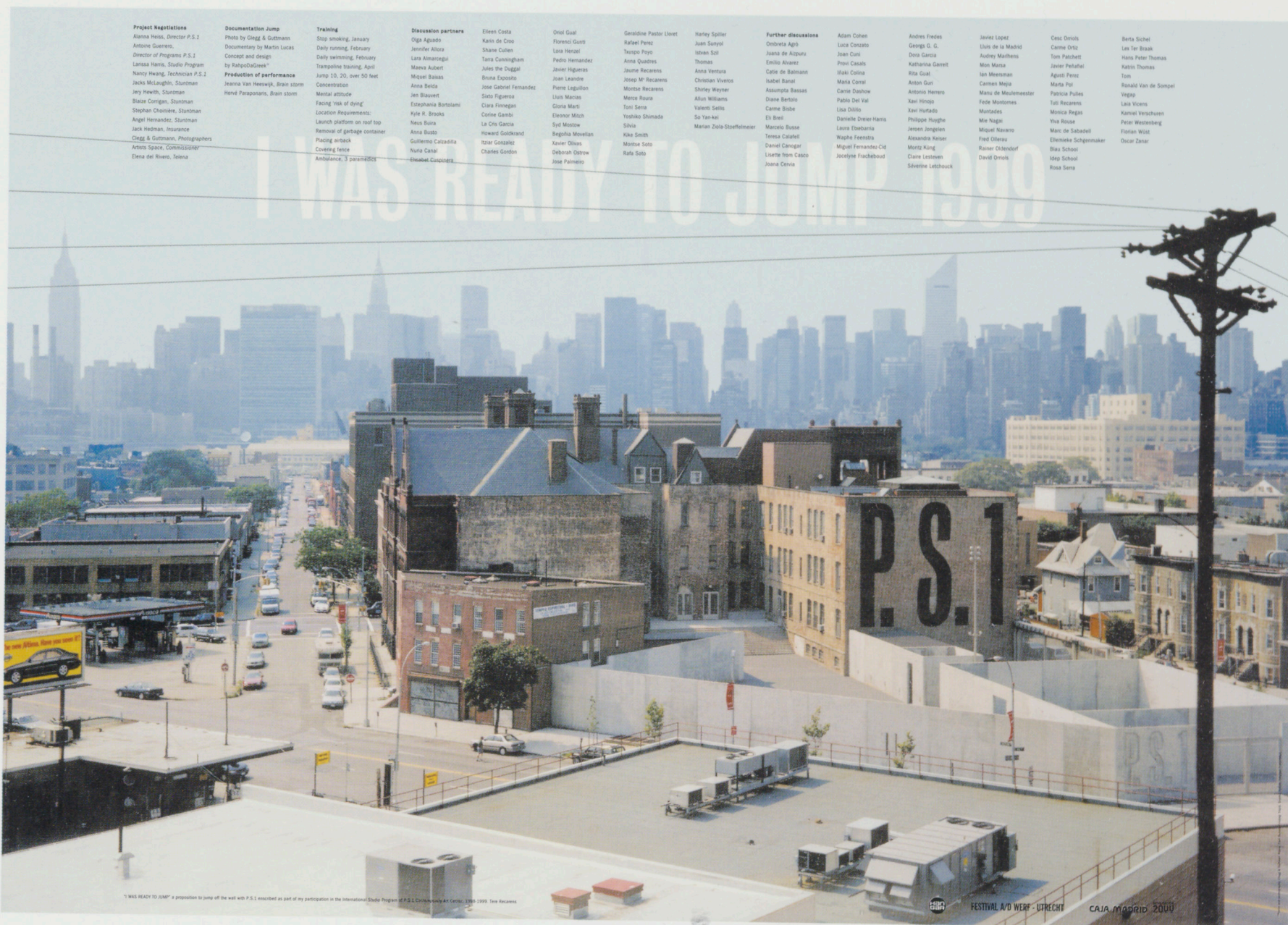
TO FALL
1998



FALL IN LOVE

1999

[Salté las escaleras que había en el espacio de exposición]



Project Negotiations
 Alanna Havis, Director P.S.1
 Adriane Guarnes,
 Director of Programs P.S.1
 Larissa Harris, Studio Program
 Nancy Hwang, Technician P.S.1
 Jack McLaughlin, Stuntman
 Jerry Hewitt, Stuntman
 Brian Corrigan, Stuntman
 Stephan Choudhry, Stuntman
 Angel Hernandez, Stuntman
 Jack Friedman, Insurance
 Craig & Gutman, Photographers
 Artists Space, Commissioner
 Elena del Rivero, Telenia

Documentation Jump
 Photo by Gregg & Gutman
 Documentary by Martin Lucas
 Concept and design
 by RahpodGreek
Production of performance
 Jeanina Van Heeswijk, Brain storm
 Hervé Paraponaris, Brain storm

Training
 Stop smoking, January
 Daily running, February
 Daily swimming, February
 Trampoline training, April
 Jump 10, 20, over 50 feet
 Concentration
 Mental attitude
 Facing "risk of dying"
 Location Requirements:
 Launch platform on roof top
 Removal of garbage container
 Posing artwork
 Covering fence
 Ambulance, 3 paramedics

Discussion partners
 Olga Aguado
 Jennifer Allora
 Lara Almaraz
 Manuel Aubert
 Miquel Balcells
 Anna Belda
 Jan Blauvelt
 Eleonora Bordini
 Kyle R. Brooks
 Neus Buia
 Anna Busto
 Guillermo Calzadilla
 Nuria Casal
 Ewa Celuchowska

Eileen Costa
 Kaim de Croo
 Shane Cullen
 Tara Cunningham
 John the Duggal
 Bruce Exposito
 Jose Gabriel Fernandez
 Sisto Figueroa
 Gloria Marti
 Cristian Fierro
 La Olla Garcia
 Howard Goldkorn
 Tzitz Gonzalez
 Charles Gordon

Oriol Gual
 Florenci Gual
 Lora Henzel
 Pedro Hernandez
 Javier Higueras
 Juan Leandre
 Pierre Leguillon
 Luis Macias
 Gloria Marti
 Eleanor Mutch
 Syd Mouslow
 Begonia Movellan
 Xavier Olivas
 Deborah Oltrow
 Jose Palmito

Geroldine Pastor Lovett
 Rafael Perez
 Teodoro Poyos
 Anna Quadras
 Joana Recanens
 Josep M. Recanens
 Montse Recanens
 Merce Roura
 Toni Serra
 Yoshiko Shimada
 Silvia
 Kike Smith
 Montse Soto
 Rata Soto

Harley Spiller
 Juan Sanyel
 Ithuen Soli
 Thomas
 Anna Ventura
 Christina Vives
 Shirley Weyner
 Alvin Williams
 Valenti Sells
 Su Yan-wei
 Marian Zula-Stoffelmeier

Further discussions
 Omberta Agri
 Juana de Alzupus
 Emilio Alvarez
 Cate de Balmant
 Isabel Baral
 Assumpta Bassas
 Diane Bisbe
 El Brel
 Marcela Bista
 Teresa Calafel
 Daniel Canogar
 Lisette from Casco
 Joana Cerna

Adam Cohen
 Luca Conzatti
 Joan Cuni
 Provi Casals
 Itaki Colla
 Maria Corral
 Camie Dablow
 Pablo Del Val
 Lisa Dillito
 Danielle Dreier-Harris
 Laura Droboska
 Wayne Feenstra
 Miguel Fernandez Cid
 Jocelyne Frachetoud

Andres Frieses
 George G. G.
 Dora Garcia
 Katharina Garret
 Rita Gual
 Anton Gual
 Antonio Herrera
 Xavi Hinojo
 Xavi Hurtado
 Philippe Huyghe
 Jansen Jongsma
 Alexander Kainer
 Morris King
 Claire Lesteven
 Saverine Letouch

Javier Lopez
 Uluru de la Madrid
 Audrey Mathews
 Mon Marra
 Ian Meersman
 Carmen Mejia
 Manu de Moulemaster
 Fede Montomes
 Montales
 Mire Nagai
 Miguel Navarro
 Fred Olinaro
 Xavier Oltendorf
 David Omols

Cesa Omols
 Carme Ortiz
 Tom Patchett
 Agusti Perez
 Maria Pu
 Patricia Pules
 Tuli Recanens
 Monica Regan
 Vire Rouse
 Miquel Navarro
 Fred Olinaro
 Xavier Oltendorf
 David Omols
 Rosa Serra

Berta Sichel
 Les Ter Braak
 Hans Peter Thomsen
 Karlos Thomas
 Tom
 Ronald Van de Sompe
 Yegor
 Lisa Vicens
 Kaniel Verschuren
 Peter Westenberg
 Florian Wist
 Oscar Zano

"I WAS READY TO JUMP" a proposition to jump off the wall with P.S.1, inscribed as part of my participation in the International Studio Program of P.S.1 Contemporary Art Center, 1999. Text Recanens



FESTIVAL A/D WERF - UTRECHT

CAJA MADRID 2000



1 I WAS READY TO JUMP 1999

1999

Póster

59 x 84 cm

2 PS1 OPEN OCTOBER 1997

Póster



CHAMPIONS
1999

Postales con los guardas de las salas de exposición de PS1 Contemporary Art Center

LAIA SOLÉ

HOMELESSNESS IN EUROPE

nuevas tendencias



HOMELESSING IN EUROPE

” *Homelessing in Europe* es la crónica del periplo europeo, indigente e indecente que un *homeless* realizó durante el 2000; europeo por su ubicación (Londres, Berlín, Madrid y París); indigente por la falta de techo, e indecente por el *atentado estético* que supuso resolver la falta de vivienda con una acampada frente a paisajes tan emblemáticos como la Tour Eiffel, la Puerta de Alcalá, el Palacio de Westminster y la Puerta de Brandemburg. El *homeless* se convierte aquí en símbolo del artista en tanto que intruso y nómada permanente. Su presencia resulta provocadora, ya que revela críticamente una realidad que es invisible ante los ojos de una sociedad que canibaliza todo aquello que considera ajeno.

El campamento del *homeless* tuvo que adaptarse a las exigencias de las grandes ciudades, donde las circunstancias son efímeras y cambiantes. Por ello se fabricó una tienda con bolsas de plástico, las cuales, además de ligeras y gratuitas (recuperadas de supermercados, tiendas...), son plegables, cosibles, soldables, y finalmente pueden actuar como cronistas del *modus vivendi* del *homeless*, así como de la sociedad (de consumo) que hay a su alrededor. Instalado frente a paisajes emblemáticos, el campamento consigue de entrada un choque estético, que luego se convierte en significativo: la tienda, de una factura versátil y dialogante, frente al monumento conmemorativo, depositario de una ideología hermética y abrumadora. A través de este choque de arquitecturas el *homeless* pretende llevar al mundo de lo visible la situación de los indigentes.

Supongamos que su primer asentamiento fue Berlín y que, de repente, se encontraba con su tienda y otros utensilios frente a la Puerta de Brandemburg, y el estrépito de bocinas, sirenas y alarmas proseguía con la arritmia que se le supone a una gran ciudad. Acusó entonces al material de su tienda como culpable de esa indiferencia: las bolsas de plástico, si bien eran el material óptimo para su *hazaña*, en un ambiente urbano se convertían en tela de camuflaje. Así prosiguió largos minutos hasta que el incesante desfile de turistas hizo hincapié en su presencia. Cinco moteros italianos decidieron romper la tónica de la indiferencia; uno de ellos, Franco Mei, conocido como *Il fiorista di Roma*, se acercó al campamento. Charlaron largo y tendido. Tal encuentro fue providencial, ya que Mei le ofreció una pegatina de su empresa para reparar un agujero ocurrido durante el montaje primerizo y patoso de la tienda.

Pongamos ahora que, después de abandonar Berlín, el periplo continuó vía París. Allí, obviamente, había una manifestación junto a la Tour Eiffel. Y digo obviamente porque parece que desde 1789, con

culotte o *sans culotte*, cada día se produce una manifestación como mínimo. El caso es que el *homeless* situó su tienda en Champs de Mars y allí dormitó largamente hasta que se despertó con los gritos “Tous ensemble, tous ensemble!”. Sonrió al ver que los gritos procedían de cuatro asistentes sociales; sonrisa que le devolvieron, junto al grito “Ça c’est bien!”, como gesto de complicidad bien conocido en el código de aquellos que no se resignan. Pero la fisonomía del *homeless* abandonó la sonrisa para convertirse en perplejidad: las manifestantes eran invitadas a través de megafonía a unirse al resto del grupo, pues al parecer dicha reivindicación tenía sólo el permiso de discurrir en un perímetro cerrado, vigilado por gendarmes armados para hacer frente a una improbable degeneración del acto en batalla campal de globos de colores. Empezó entonces a diluviar, y se acabó la manifestación. El *homeless* comprobó entonces la impermeabilidad de la tienda; superada tal prueba se vio capacitado para viajar a Londres, donde, después de ser fotografiado de todos los perfiles, asumió la obviedad del síndrome *Estatua de las Ramblas*. Cuentan que tal síndrome nació en Barcelona durante una acampada reivindicativa de inmigrantes sin papeles; éstos se encontraron compartiendo espacio con un torneo familiar de ping-pong y con clases de sardanas para gente políticamente correcta, sin que los participantes de tales eventos lúdicos se inmutaran.

En Madrid sucedió algo parecido a lo ocurrido en Berlín; parece que el comportamiento de masas no entiende de naturalezas; lo mismo da si son palomas o si son humanos. El caso es que por inercia los andantes esquivaron el campamento como si alguien hubiera dibujado los límites de una parcelita. Quizás tal visión se consigue después de años de experiencia en camping, o quizás la calle como patrimonio público encuentra aquí su máxima expresión, ya que nadie, ni la policía, osó discutir la legitimidad de tal asentamiento. Sólo unos pocos, después de esquivar la tienda, decidieron volver e indagar la naturaleza de tal ocupación espacial: —¿Vas a pasar la noche aquí? Hay que abrigarse... ¡hará frío! —*Sos vendedora de ideas, ¿verdad?* —¿De qué va esto? Salvo pocas excepciones, cada cual continuó su andadura sin conocer a nadie con los que se encontraba (o mejor dicho se desencontraba) y sin ganas de conocerlo.

En las grandes ciudades, más que en ninguna otra parte, la calle es refugio de la identidad, y esa liberación del peso de la propia historia personal da a sus habitantes la posibilidad de reinventarse. Y sólo tal vez, dichas oportunidades sean aprovechadas con tal generosidad que ya nada ni nadie tiene la capacidad de sorprender.

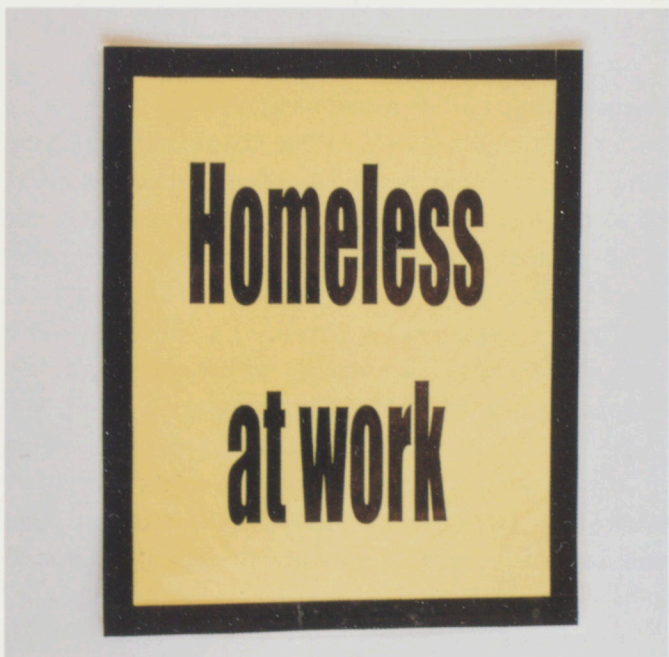
LAIA SOLÉ

Vic, Barcelona, 1976

Nací un día gris como otros tantos, con un bostezo en la boca. Los días de escuela no cambiaron mi fisonomía, así que, mientras los profesores y compañeros proseguían con sus divagaciones retóricas, yo me dediqué a maquinar historias, mundos entretenidos. Así seguí hasta entrar en la Facultad de Bellas Artes de Barcelona, donde continué con mi ya popular hastío. Esa dinámica cambió bruscamente al recibir la Beca Erasmus; ignoro aún si fue por el frío de Grenoble, que exigía movimiento para sobrevivirlo, o porque la fonética francesa obligaba a cerrar los labios, pero lo cierto es que, en cualquier caso, abandoné mi posición bostezal. Sentí pues la necesidad de dar forma a esas maquinaciones; la Salle d'Art de l'École Supérieure d'Art acogió el resultado de ese ímpe-

tu: una exposición en torno a la condición de extranjero. Luego, de regreso a Barcelona, la inquietud prosiguió; algunas obras me representaron en el Jardín Botánico de Madrid (Certamen Nacional de Escultura de Caja Madrid), Centre Cívic de Sant Andreu en Barcelona (Premi Miquel Casablanques), Col·legi d'Arquitectes en Vic, Centre Cívic d'Horta-Guinardó y otros tantos eventos.

No sabría decir si fue por el ultimátum de mi estómago ante tal magnitud de *caterings*, o bien porque tales actividades me conducían de nuevo en la senda del bostezo, pero el caso es que decidí interrumpir tal dinámica y focalizar mis inquietudes, ya de por sí dispersas, y eso trascendió formalmente en el proyecto *Homelessness in Europe*.







MADRID
2000

PARÍS
2000





1 LONDRES
2000

2 BERLÍN
2000





**Indigente
trabajando**

**Sansabri
au travail**

VERBIS

LUZ DE LUZ

nuevas tendencias



LUZ DE LUZ

” Curso de luz ambiental (10 títulos sin consecuencia)

La expectativa es fundamentalmente una *pregunta* que rinde culto a su solución; una idea que, como todas, busca una forma de expresión adecuada. Cuando la expectativa muestra en primicia un resultado y encuentra palabras apropiadas que lo acrediten, entonces lo logrado, lo hecho, es la confirmación de lo que se ha conseguido, la visión detrás del espejo. Si alguien concreto hubiera generado una expectativa sobre los resultados de un hipotético proyecto artístico cuyo motivo esencial fuese la luz como elemento, forma y lugar que se trabaja, si ese alguien, yo mismo, tuviera que justificar las secuelas materiales o inmateriales de ese proceso, pudiera ser que cayera en la tentación de explicarlo empleando un eslogan un poco transcendental, algo del tipo LUZ, LUGAR DEL SER. Aunque empezar por ahí nos llevaría, creo, a pensar lo luminoso como *lugar de una presencia, vacío que ilumina o luz que llena el vacío*, etc., o, que sé yo si al final, solamente a abusar de las palabras en la persecución de una u otra superchería improbable. Pretensión de profundidad que, trasluciendo miedos y supuestos, sólo mostraría la corteza de unas ideas que no son las mías.

Descartada la exhumación de la metafísica, quién me prohibiría dar rienda suelta a la sensualidad con palabras que sembrarán mi explicación con sentidas aliteraciones y un buen puñado de homofonías y quiasmos; extrañamientos y armonías rítmicas que sutilmente se sobrepondrían a los juegos de las formas concretas en las obras concretas. Entonces, estas frases “azules como luces azules” desplegarían las suculecias de una escritura que, aunque con carencias significativas, embelesaría los sentidos y reproduciría el espectáculo emocional de la luz. Hacer memoria con tales intenciones subyugantes exigiría, desde luego, un encabezamiento con alguna sudoración. LEVE LUZ no estaría del todo mal, a pesar de su simplicidad sonora.

Pero como el arte no es su explicación, hacer una memoria de un proyecto específico buenamente puede servirse de fragmentos de textos o textos que desde otro tiempo expliquen el proyecto que ahora nos atañe. Manifestaciones que evidencien cómo las ideas y las formas vuelven cada cierto tiempo y que el tiempo reescribe lo mismo y que lo mismo se encuentra de igual modo en las distintas cosas. En 1995 escribía *Luzeros*, un texto que comentaba una serie de fotografías en las que se podían ver círculos concéntricos de color. Algunos fragmentos que paso a citar pondrán a prueba mi teoría de que esas fotografías y las piezas de luz en las que ahora buceo son algo de lo mismo: “Luzeros es la sombra luminosa de una esfera llevada al plano mediante un sistema de luces transparentes que se superpone. Es lo contrario a un eclipse siendo un eclipse”. “Puzzle de luz. Superposición de capas de luz. Bricolage de luz. Formas cromáticas

de luz transparente. ¿Máquina? Sí, cromáquina”. “En el arte los conceptos son operaciones físicas”. Y si pudiera reproducir por completo ese texto inédito, me reencontraría con el Wittgenstein de *Observaciones sobre los colores* en notas como la 77: “Es un paso peculiar en la pintura el de representar un efecto de luz mediante el color”; o la 252: “La cuestión es: ¿de qué clase debe ser la imagen visual si tenemos que llamarla la de un medio coloreado y transparente? O bien: ¿cómo debe verse algo para que se nos aparezca como coloreado y transparente? Ésta no es ninguna cuestión de la física, pero está conectada con cuestiones físicas”. Entonces, como Wittgenstein, mi explicación del proyecto justificaría, con pruebas, qué le hace el color a la luz y viceversa. EL COLOR-LUZ, EL COLOR-MATERIA, SU INTERACCIÓN Y SU PERCEPCIÓN.

Pero... ¿LA LUZ ES UNA HERRAMIENTA? ¿El bisturí o el tubo de pintura son una herramienta, algo para hacer algo? Si una luz se aprecia como tal, si tiene una forma y un color específico, entonces esa luz funcional es una herramienta. El significado de una luz concreta proviene de una aplicación concreta. El significado de su color, de una relación singular y diferenciada. Una luz se arroga un sentido cuando su uso es específico.

Pero contemos un poco más con el lado lúdico de la exégesis. Inventemos para nuestra supuesta memoria del proyecto títulos que sean algo menos formales. Apelemos a una obra fundacional: HIMEN-CLAROECLIPSE (luz, cilindro metálico embutido en la pared, foco, lupa, sargento, varilla metálica y tijeras. León, 1994) y saquemos a colación a Freud, el psicoanálisis y la artillería censurada: los sexos flotantes. Agudicemos el objeto del debate, azucemos al deseo que se esconde en las “mil” capas de nuestro cuerpo. Enmudezcamos ante las formas, manifestemos las dificultades de su significado, planeemos sutiles trampas fácilmente desarboladas y destapemos el bote de las esencias, saquemos a colación las MÁQUINAS DE LUZ, contemos alguna historia de andar por casa, ilustrémosla con grabados renacentistas, relacionemos nuestro proyecto con la fotografía documental, recojamos, negro sobre blanco, las dificultades de ésta para retratar su propia esencia, la luz.

Y finalmente hablemos de otro precedente *La boda* (1996), hagamos hincapié en su aspecto maquinico, en mi teoría de que los círculos de luz son una translación de “los testigos oculistas” duchampianos, en la idea de que esa pieza era un comentario espacial del *Gran vidrio*. Alucinemos con este nuevo título: PARA LA ZORRA, ARROZ.

Sigo destilando la caja de Pandora, la sofisticación de los signos, la quietud y el ensimismamiento de las emociones para inventar lo ya inventado, el título décimo, el que mejor explicaría mis oscuras intenciones. LUZ DE GAS. No, no, mejor: LE GAZ D'ECLAIRAGE.

VERBIS (DANIEL GUTIÉRREZ)

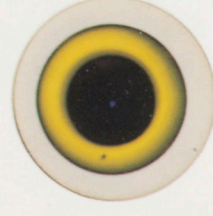
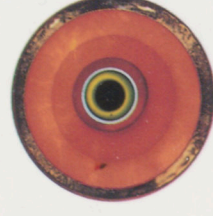
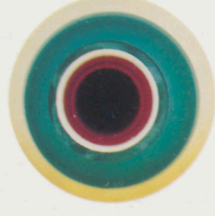
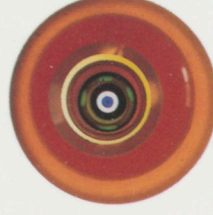
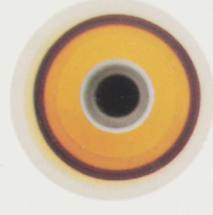
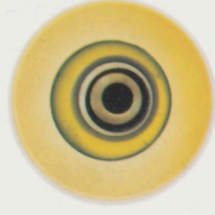
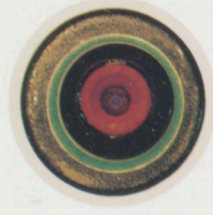
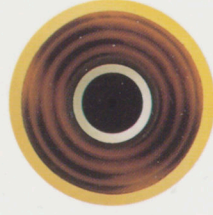
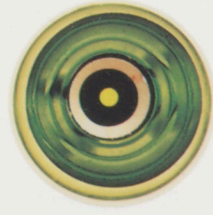
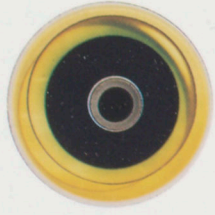
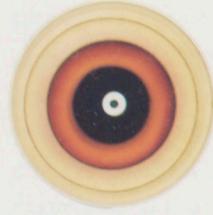
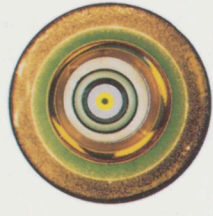
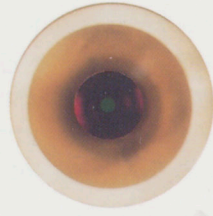
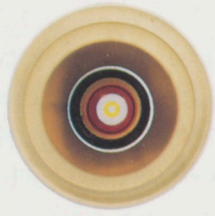
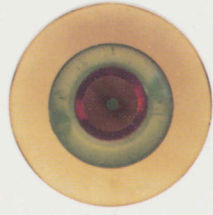
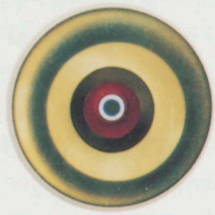
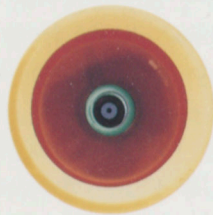
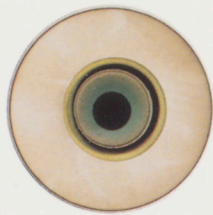
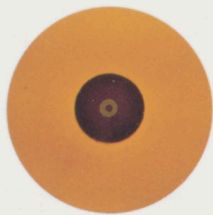
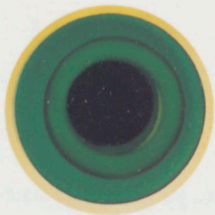
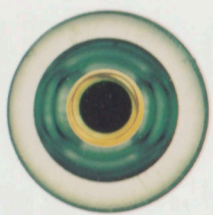
León, 1968

B.B, 14 exposiciones, una muerte, un nacimiento y la memoria que todo lo embrolla

68- Inocentemente y como el que más, me expongo a las vicisitudes de la vida. Estoy de visita y tengo una duda. 90- PLAN-O. Salamanca, (SIN TÍTULO). Dibujos en la pared. Cilindros de bronce en la pared. Tornillos, retales, zinc. El nivel y la regla. Todo muy minimal, casi invisible (casi sin foto). 91- REDO. Dibujos de redes en las paredes de la galería. El tiempo y el espacio como tema. El trabajo es manual. El trabajo es maquinal. Poca luz y mucho Sol Lewit. 92- HOÍDO. Algo de filosofía: Derrida, Wittgenstein, Barthes... dibujos y palabras que se dibujan en la pared. *Tampografías*, afonías, rótulos. CHARC-O. Manchas de tinta como nubes de algodón. ¿Qué es una onomatopeya gráfica? La boca, la saliva y el sexo, (interesante). 93- REDONDA. Las cosas ruedan y en la exposición se ve que hago lo que digo. ¿Arte conceptual? ¿Arte libidinal? Tautología práctica y práctica de la pintura ambiental. 94- PÁRPADO. El ojo, el espejo, la mirada; eso. (Sigo siendo demasiado dúctil en los significados). 95- E.G. se hace una idea y era mediodía y era verano y quizás lo estoy olvidando... 96- LUZEROS. Cuadros de luces de colores. Cuadros y 8 libros (640 dibujos formato A4) y círculos de luz y círculos y

más círculos. 97- LA BODA (THE WEDDING IN ENGLISH). "Instalación". Me subo por las paredes, me arrastro por el suelo, me cuelgo por ella. Miami. Una de las ocurrencias de E.N. I-S-L-A-N-D-S. New York. ¡Qué pinto yo aquí! Todo muy profesional. A la sazón una pizca de agobio. Pero me gusta Nueva York, me gustan las chicas de Nueva York y los aparatos de aire acondicionado en las fachadas de los rascacielos de Nueva York. 98- INÚTIL. Surge así, me tomo mi tiempo. Muy bonita, muy equilibrada, muy poco comentada. Ya hay fotos. 99- TUAMOR. Se puede quitar la A. Hay tema, hay manchas de colores. Hay bastante gente en la inauguración (y eso es nuevo). AMA. Exponer es un trabajo que tienes que sacar adelante. Y luego desmontar, y pintar las paredes de blanco y dejar la galería como si no hubiera ocurrido nada. (Pablo). 00- HUMOR PROPIO. El título me gusta. Luces y papel aluminio. Ya juego con mis propias reglas. Un trabajo preciso. Un trabajo... elegante.

PD. Entre exposición y exposición hubo dibujos y otras exposiciones, algún premio y cuadros, siempre cuadros. Y pintura, y ¿qué es pintura?, y ¿qué es pintar?, y ¿qué se puede pintar?, y ¿quién soy yo?, y... ya saben, lo de siempre o lo de nunca jamás.



1 SERIE "LUCEROS"

1995

Fotografía

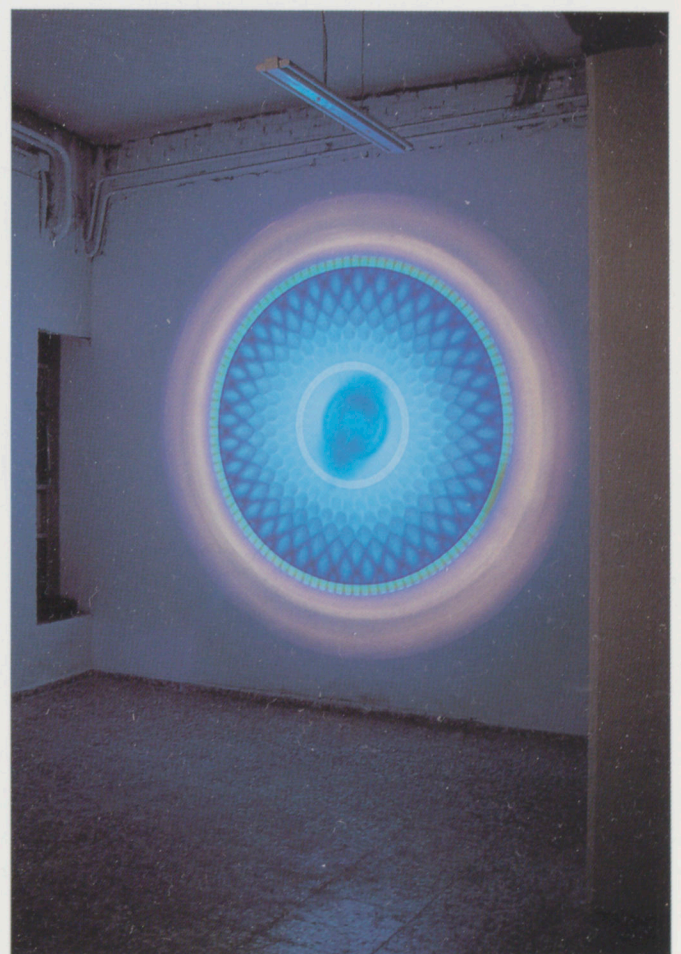
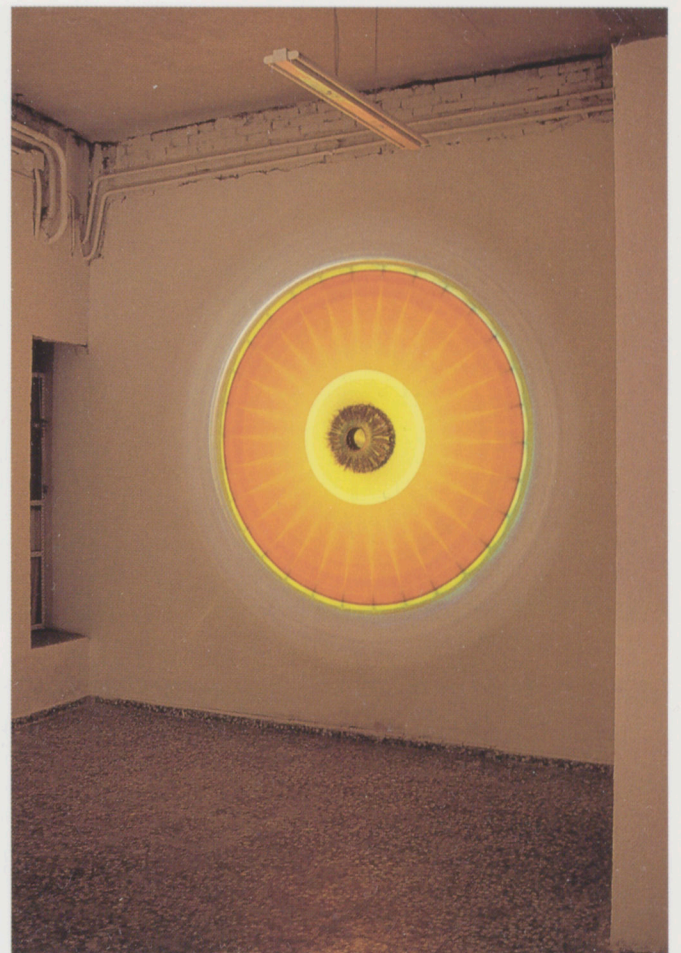
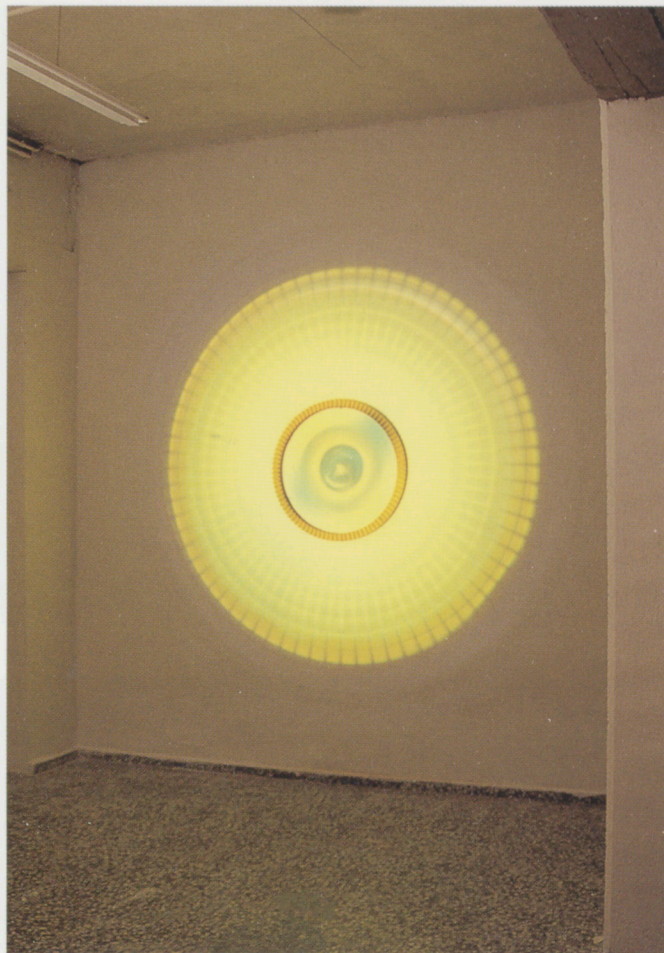
Entre 13 y 20 Ø cm

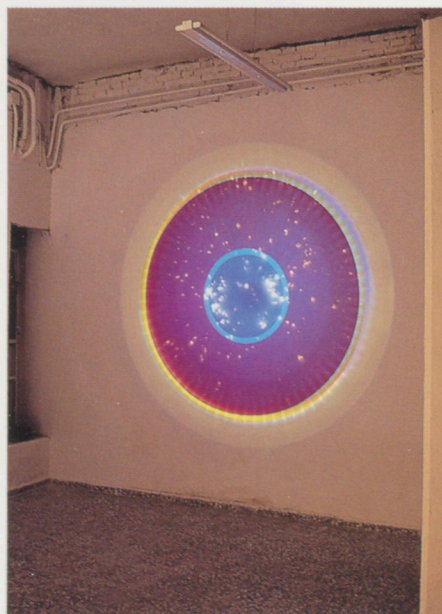
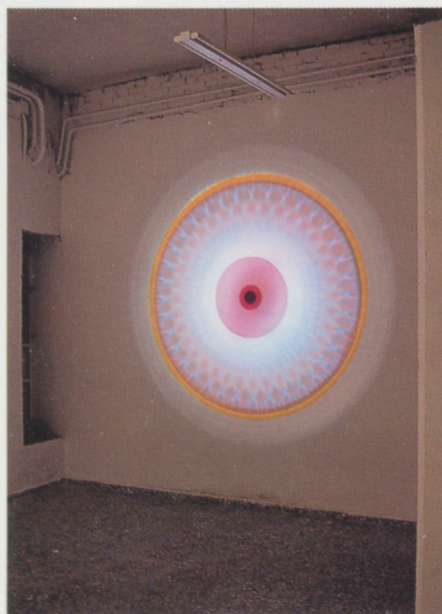
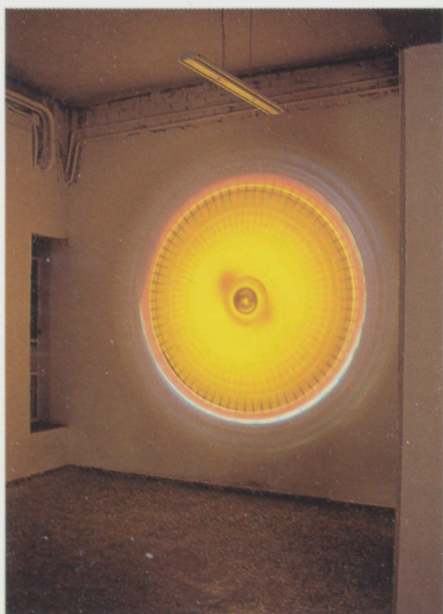
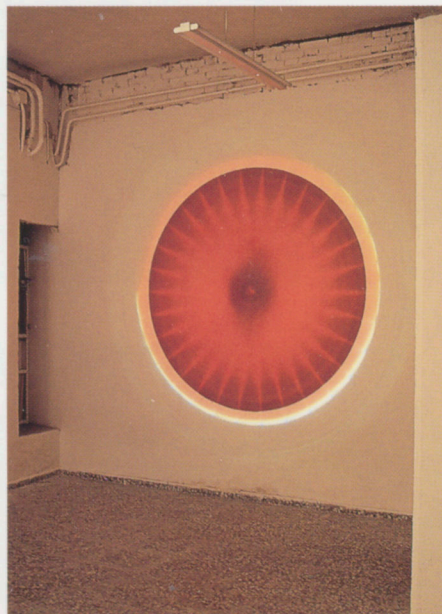
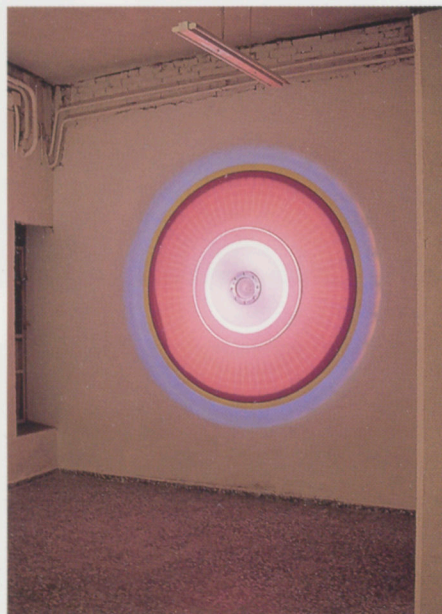
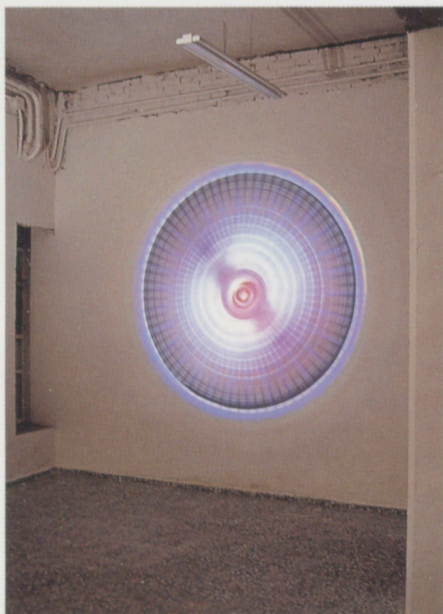
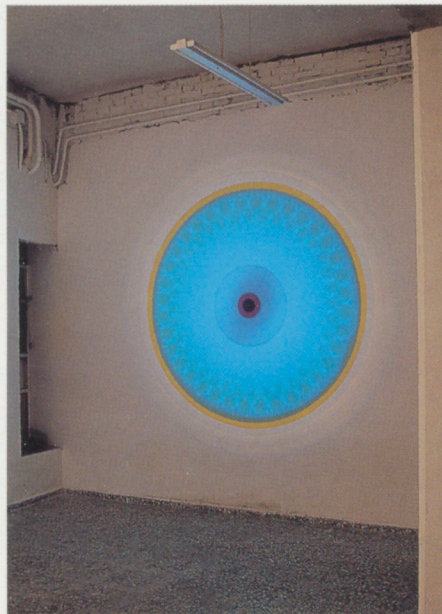
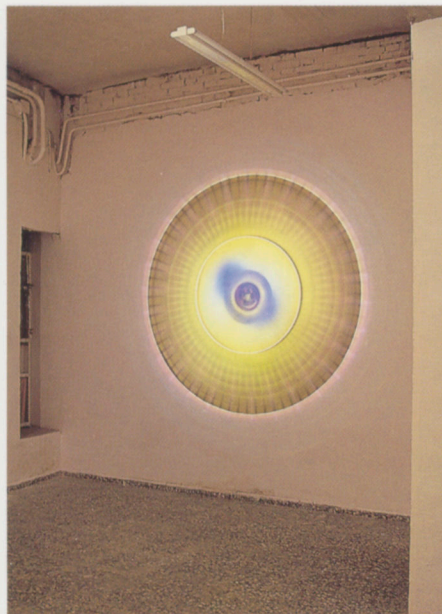
2 SERIE "LUPA-LUPA"

2000

Proyección sobre la pared,
pintura y objetos metálicos

215 cm Ø aprox.





3 SERIE "LUPA-LUPA"

2000

Proyección sobre la pared,
pintura y objetos metálicos
215 cm Ø aprox.

4 SERIE "LUNANULA"

2000

Proyección sobre la pared
De 100 a 250 cm Ø

**5 Y DOS LUCEROS EN UNA BALA
DE PLATA, DE "OTRA
CONSTELACIÓN NO TAN NUEVA"**

2000

Pintura, papel de aluminio,
trípodes, focos, arandelas,
transformadores, cable, luz
500 x 300 cm aprox.

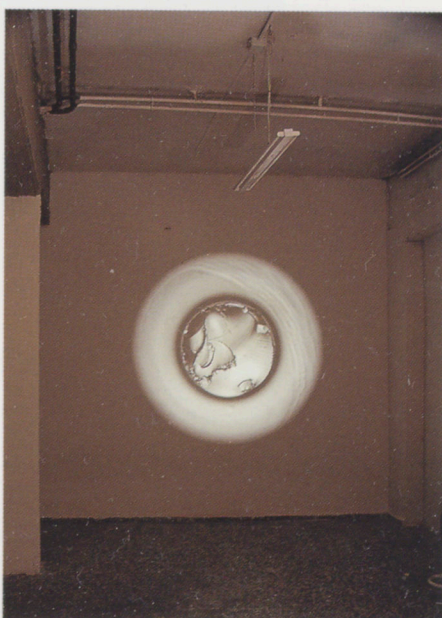
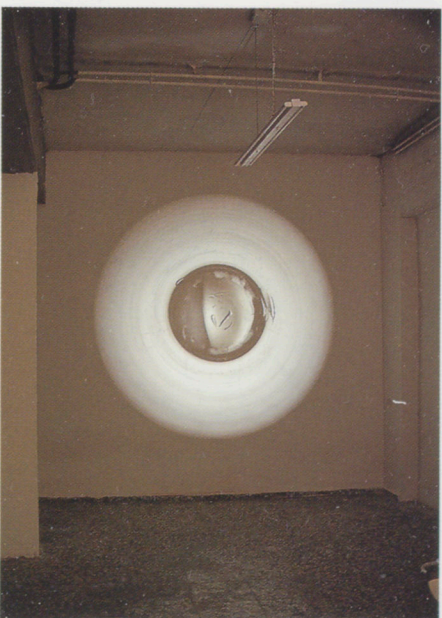
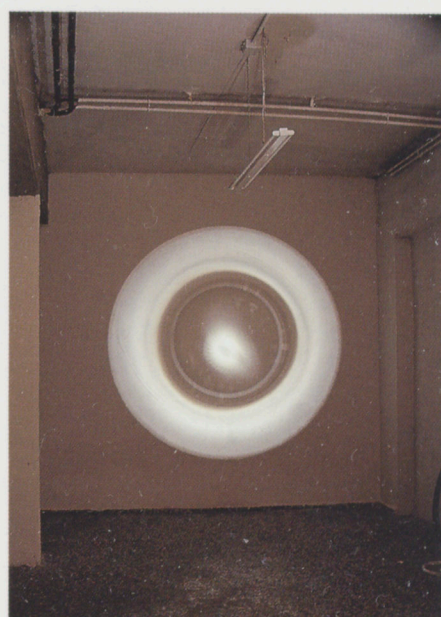
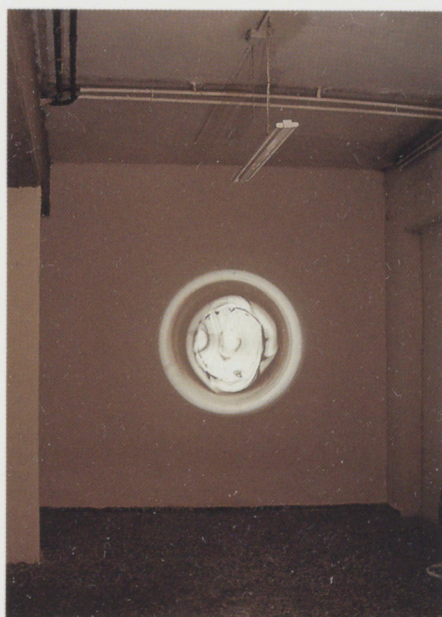
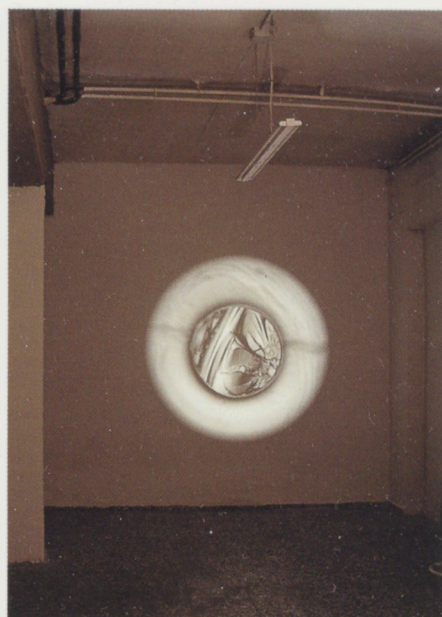
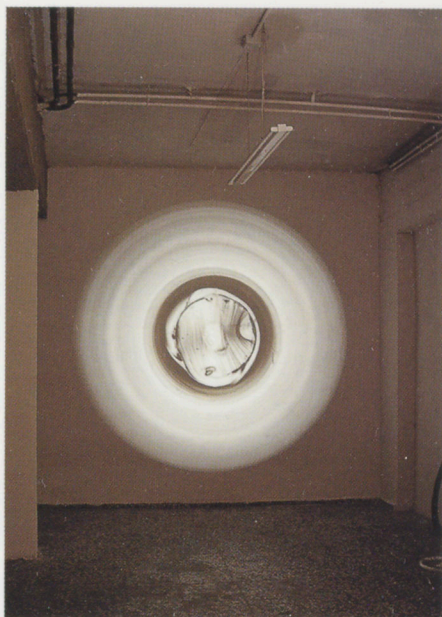
6/7/8 MECÁNICA CÓMICA

2000

Diversas piezas cilíndricas,
trípodes, luz, fluorescentes,
cable...

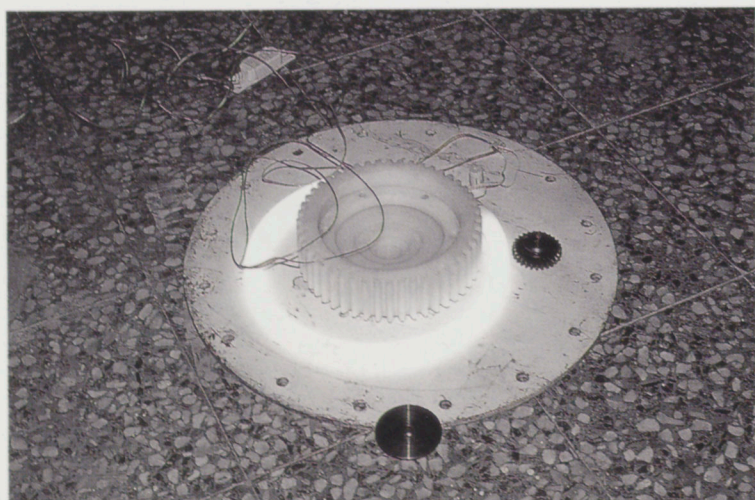
9 SERIE "AVIADOR"

2000

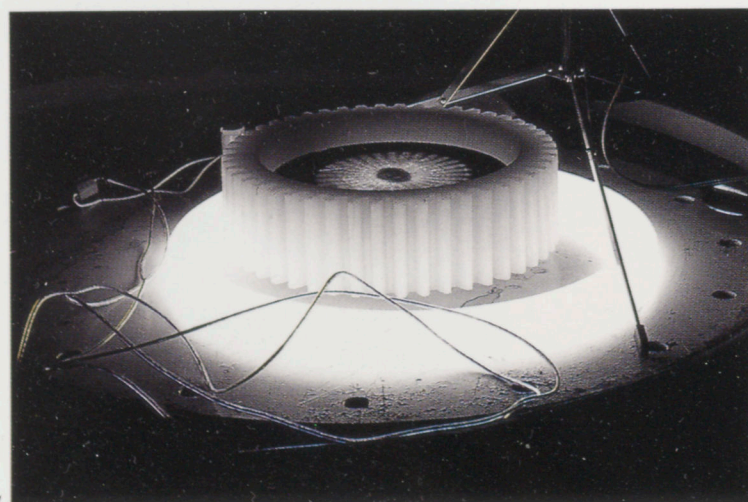




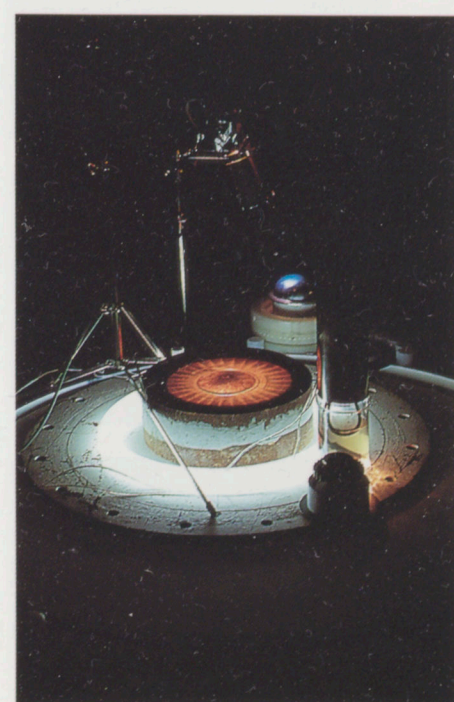
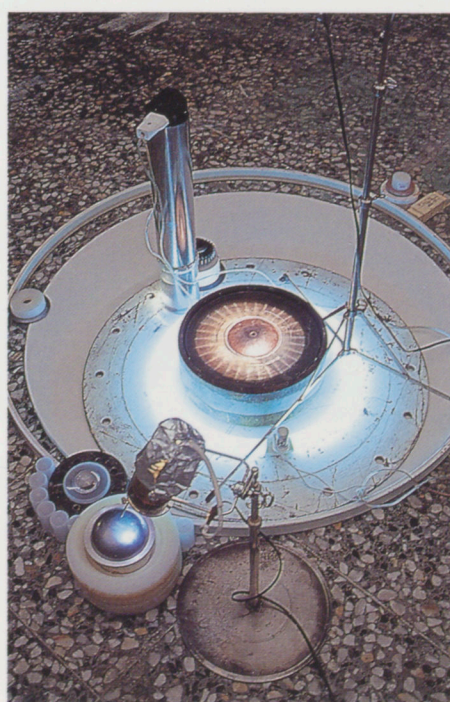
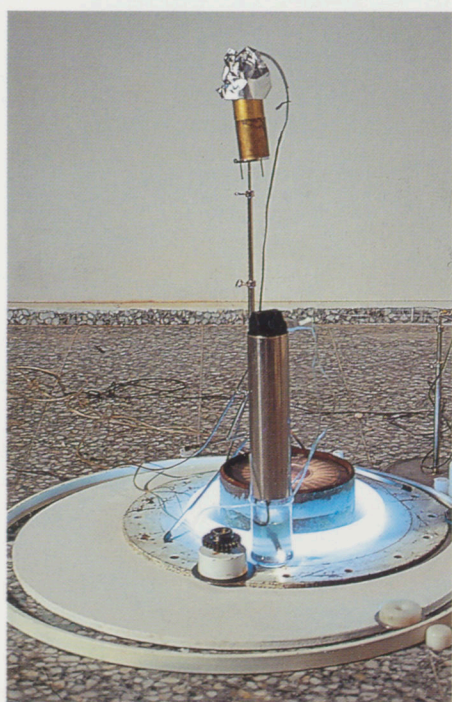
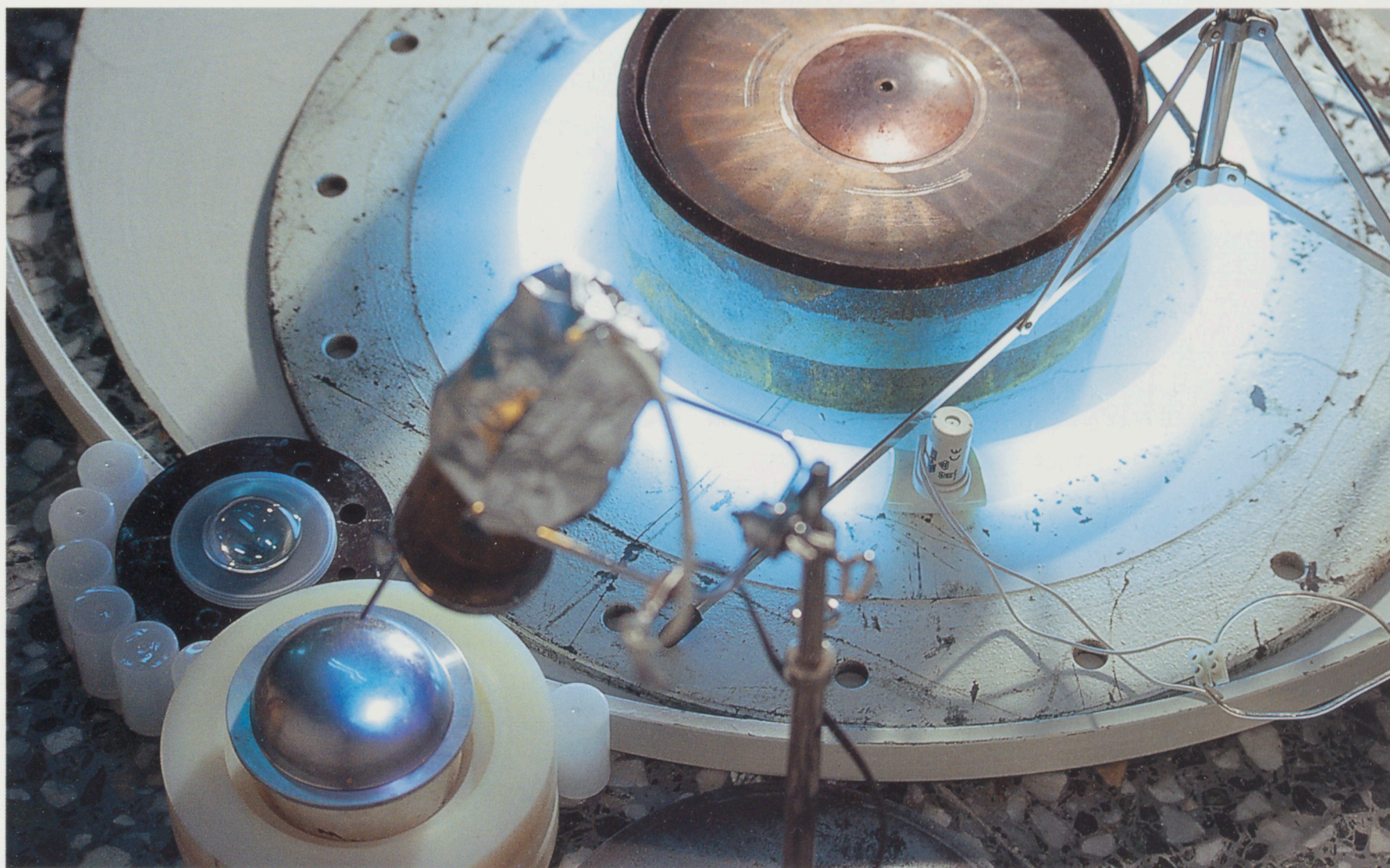
5

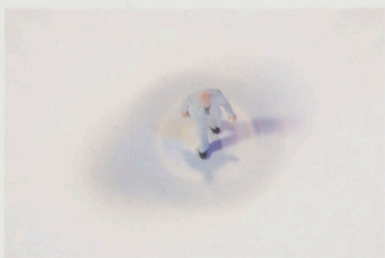
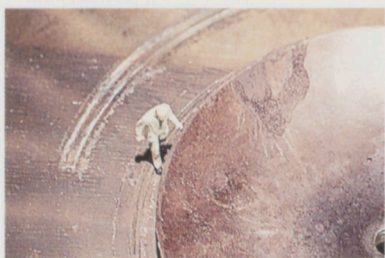
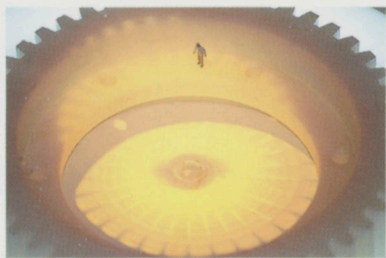
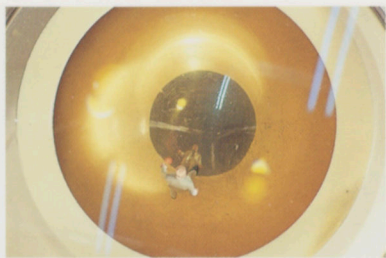
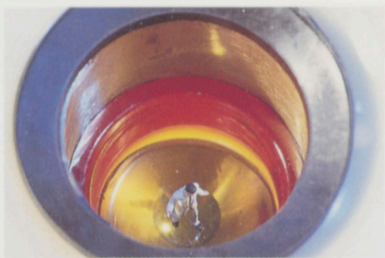


6

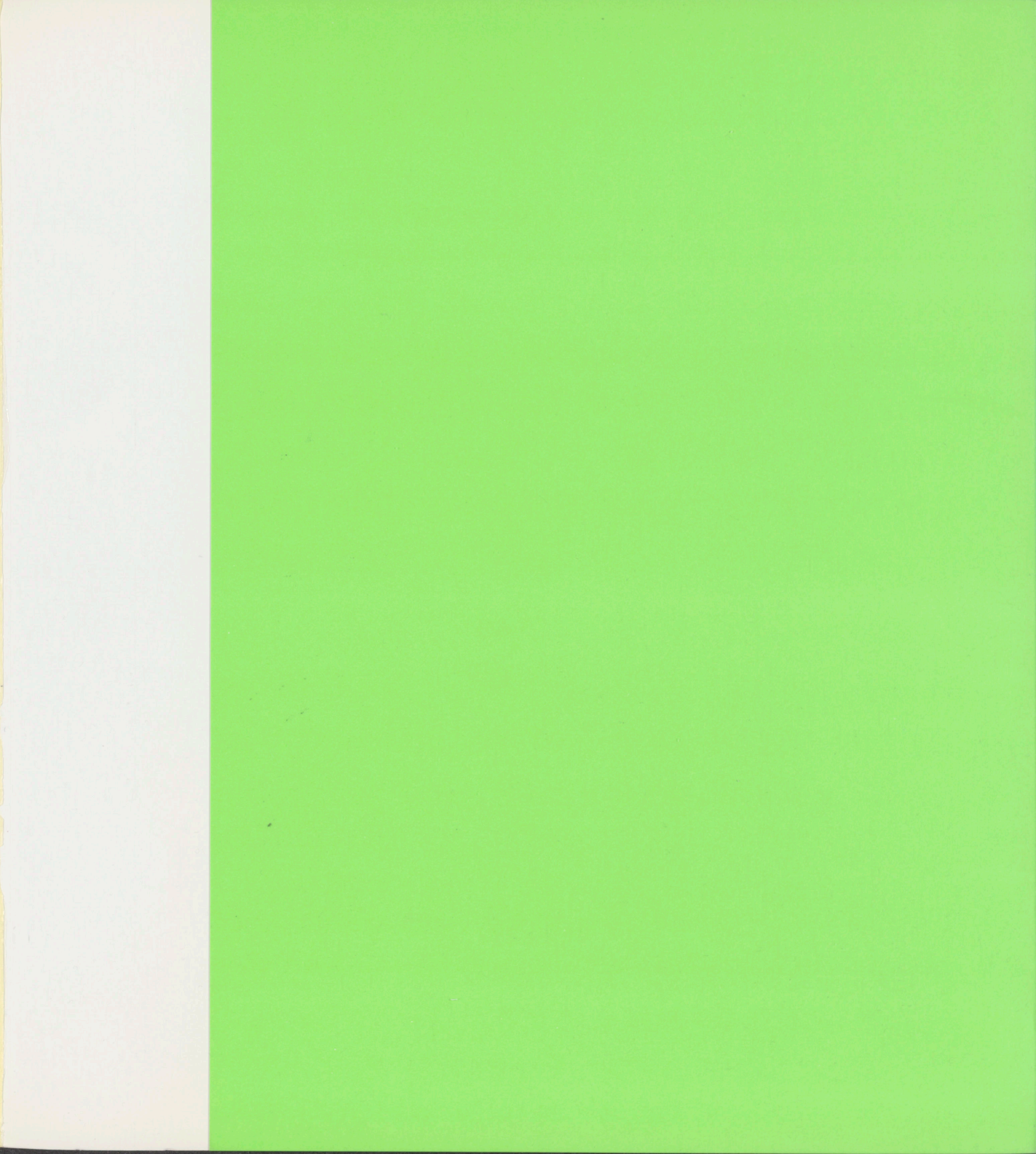


7





El jurado de Becas de Arte Generación 2000 estuvo compuesto por:
JUANA DE AIZPURU, Galerista / DANIEL CANOGAR, Fotógrafo /
MIGUEL FERNÁNDEZ-CID, Director del Centro Gallego de Arte
Contemporáneo / MERCEDES REPLINGER, Profesora de Historia
del Arte de la Universidad Complutense de Madrid / CARMEN
ESTRADA, Presidenta del jurado.



GENERACIÓN
2000

PREMIOS
Y BECAS DE ARTE
CAJA MADRID

