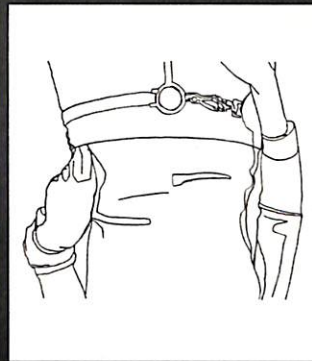
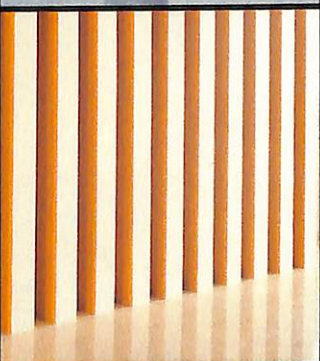
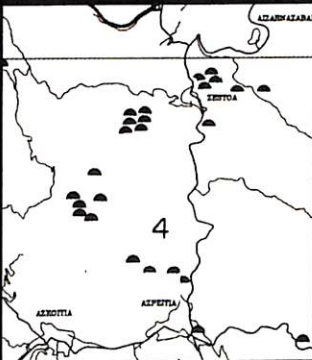




SHOOT
WITH
POLICE

GENERACIÓN 2002 BECAS DE ARTE



GENERACIÓN
2002



GENERACIÓN 2002. PREMIOS Y BECAS DE ARTE CAJA MADRID ES LA TERCERA EDICIÓN DE UN PROGRAMA ANUAL QUE SUPONE UN COMPROMISO A LARGO PLAZO CON LA PROMOCIÓN DE LAS ÚLTIMAS GENERACIONES DE ARTISTAS. LAS OBRAS SELECCIONADAS EN LA MODALIDAD DE PREMIOS SE HAN MOSTRADO EN MADRID, BARCELONA, BADAJOZ, SANTIAGO DE COMPOSTELA Y SEVILLA.

EN LA MODALIDAD DE BECAS FUERON SELECCIONADOS OCHO PROYECTOS, EN CUYA REALIZACIÓN LOS ARTISTAS, QUE PASARON A FORMAR PARTE DE GENERACIÓN 2002, HAN TRABAJADO A LO LARGO DEL AÑO. EN ARCO 2003 SE DA CONOCER EL RESULTADO DE LOS MISMOS. SUS AUTORES SON: IBON ARANBERRI, SANTIAGO CIRUGEDA, JON MIKEL EUBA, ALONSO GIL, MAIDER LÓPEZ, MIGUEL ÁNGEL REBOLLO, FERNANDO SÁNCHEZ CASTILLO Y AZUCENA VIEITES.

LA EXPOSICIÓN TAMBIÉN PUEDE SER VISITADA EN WWW.OBRASOCIALCAJAMADRID.ES

GENERACIÓN 2002

BECAS DE ARTE

GENERACIÓN
2002



GENERACIÓN 2002
BECAS DE ARTE
CAJA MADRID

GENERACIÓN
2002



CARLOS M.^a MARTÍNEZ MARTÍNEZ

Director Gerente de Obra Social **CAJA MADRID**

La modalidad de Becas, incluida en el proyecto Generaciones. Premios y Becas de Arte Caja Madrid, viene suscitando cada año un gran interés entre los jóvenes artistas. De ahí que el número de proyectos que se presentan en cada edición sea tan elevado. No cabe duda de que los artistas ven en esta convocatoria una oportunidad para llevar a cabo proyectos que, de otra manera, tal vez no podrían ser realizados. Por otra parte, la amplitud del proyecto permite que se presenten, y que en la selección final tengan cabida, trabajos que provienen de todas las disciplinas incluidas en el mismo.

En la tercera convocatoria de Generación 2002 se concedieron ocho becas a jóvenes artistas que han venido trabajando en sus respectivos proyectos a lo largo del año 2002. El resultado de su trabajo es el que damos a conocer en la presente edición de ARCO 2003. Los artistas seleccionados fueron Ibon Aranberri, Santiago Cirugeda, Jon Mikel Euba, Alonso Gil, Maider López, Miguel Ángel Rebollo, Fernando Sánchez Castillo y Azucena Vieites.

En los ocho trabajos realizados están representadas diferentes manifestaciones de la creación artística contemporánea, así como los medios que los artistas utilizan para desarrollar sus creaciones: vídeos, instalaciones, intervenciones, pintura y dibujo. Entre los proyectos presentados, encontramos unos que conllevan intervenciones en el espacio natural y ocupaciones de espacios

urbanos, que se plantean como soportes de una nueva oferta pública. Otros tratan de crear nuevas narraciones a partir de secuencias de películas que son sometidas a un proceso de deconstrucción y manipulación.

La pintura aparece tratada desde ideas relacionadas con el camuflaje, el espacio circundante como la pieza misma y el reflejo. Se trata de intervenciones pictóricas realizadas tanto en espacios de exposición como en la calle. Asimismo, el dibujo es abordado desde la investigación con el fin de crear formas contemporáneas de plantearlo.

Una revisión de la historia del arte a través del medio que se nos impone a diario como reclamo publicitario para el consumo, el letrero luminoso, está formulada desde una postura escultórica de arte público. Temas como el turismo desde una dimensión social y política, y la arquitectura y los espacios destinados al control y manipulación de masas están también presentes en las preocupaciones de estos artistas.

Con su presentación en ARCO 2003 ofrecemos la oportunidad de mostrar las inquietudes de estos jóvenes artistas en el foro adecuado, al tiempo que contribuimos a impulsar su carrera profesional.

GENERACIÓN 2002 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

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

CATÁLOGO

COORDINACIÓN
Oliva María Rubio

DISEÑO
Antonio Pita

EDICIÓN DE TEXTOS
Antonia Castaño

FOTOMECÁNICA E IMPRESIÓN
Artes Gráficas Palermo S.L.

I.S.B.N
84-95321-42-4

DEPÓSITO LEGAL
M-4209-2003

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.

10 AGUSTÍN VALLE
Introducción: Becas de Arte

14 IBON ARANBERRI
[I.R.T. N.º 513]

26 SANTIAGO CIRUGEDA
Solares. Ocupaciones temporales con arquitecturas mobiliarias

38 JON MIKEL EUBA
Two in a car

50 ALONSO GIL
Flasheados. Partes I y II
[Cree en las ruinas; pronto serán ruinas pintorescas]

62 MAIDER LÓPEZ
El espacio circundante como la propia pieza

74 MIGUEL ÁNGEL REBOLLO
L'arte non è vera creazione

86 FERNANDO SÁNCHEZ CASTILLO
Arquitectura para el caballo

98 AZUCENA VIEITES
Always keepin'it real

BECAS DE ARTE

Estoy convencido de que, entre todos los miembros del jurado de Becas de Arte Caja Madrid en la presente convocatoria, yo era el peor.

Y por *peor* no debe entenderse el más tonto o el menos cualificado, porque sólo los imbéciles se consideran listos y yo no creo serlo demasiado. Además, llevo implicado en esto del *arte joven* prácticamente media vida. He asistido y, de algún modo, participado en parte de su evolución, al menos desde el principio de los años ochenta; lo que ya me parece bastante y lo que me capacita para asistir con cierta solvencia –pero nunca demasiada, no conviene exagerar– a este tipo de situaciones.

Tampoco me considero el menos indicado o el menos sensible a la producción reciente de los jóvenes artistas, ya que a lo largo de mi vida he conseguido que buen número de mis mejores amigos lo hayan sido o lo sigan siendo; quiero decir, artistas. Y no me importa reconocer que parte de mi formación y de mis conocimientos sobre arte no provienen de los libros, ni de famosas o reconocidas autoridades, sino precisamente de conversaciones y discusiones con mis amigos artistas, ya sean jóvenes o viejos, poco conocidos o no. Y añado que también he aprendido bastante de la reflexión directa sobre sus obras.

Algunas personas de mi profesión son tan olvidadizas que no quieren reconocer que las obras de arte las hacen los artistas, y tienden a ignorarlos. Aunque los hay peores. Por ejemplo, aquellos que últimamente piensan que se puede suplantar su trabajo a base de sustituir el poder de la obra de arte por el de la exposición *teatralizada* de las ideas, ingeniosas o no. Conozco a gente de este tipo y desprecio sus intentos. Me atrae tan poco la figura del crítico-artista como la del artista-crítico.

Y ni siquiera tengo prejuicios positivos o negativos, ni obsesiones por lo contemporáneo, como tantos otros, porque también soy de los que piensan que *todas las edades son contemporáneas*. No tengo ninguna nostalgia por el pasado, aunque –debo añadir– tampoco por el futuro. Lo que tenga que venir, que venga; por si acaso, más vale irse

preparando. Aunque *el futuro es ahora* –creo que decía una famosa antropóloga–, yo no estoy dispuesto a morir por *ser moderno*. Reconozco en voz alta que aún me apasiona y me preocupa, por ejemplo, la pintura de siempre, llena de problemas maravillosos todavía por resolver. Un dato que me sorprende y me inquieta: ¿por qué no pudimos encontrar entre todos los proyectos presentados ni uno solo de pintura-pintura? En fin, espero sea por autoinhibición de los pintores antes que por falta de ideas o porque el perfil de los jurados los desalentara. Lo contrario sería preocupante.

Y, por último, también estoy absolutamente a favor del arte *subvencionado* –como algunos lo llaman ahora con desprecio o, tal vez, con envidia–, y más si se trata de ocupar un capítulo de gasto social que la Administración ha venido adelgazando euro a euro hasta llegar al actual aspecto de desnutrición que tienen las becas y ayudas públicas, en el campo del arte prácticamente inexistentes. Los que critican este tipo de actuaciones no tienen ni idea de cómo se produjo la mejor parte del arte contemporáneo, y estoy pensando ahora precisamente en los programas federales de apoyo a los artistas en los Estados Unidos de mediados del pasado siglo. Es muy posible que, sin semejantes ayudas, la historia hubiera sido diferente; no digo mejor ni peor, nunca lo sabremos.

A pesar de todo, no soy quién para evaluar hasta qué punto las subvenciones al trabajo de los artistas –jóvenes o ya no tanto– pueden desvirtuar la marcha natural de su historia, ni es el lugar o el momento más apropiado para hacerlo. Por lo demás, sabemos que este tipo de convocatorias tampoco trata de solucionar la existencia de nadie, como si estuviéramos ante uno de esos concursos en los que el premio es una cantidad fija de dinero de por vida. Imagino que lo que se intenta con semejantes ayudas a los artistas son pequeños empujones –tal vez y, a veces, desde un punto de vista económico, demasiado débiles; ellos se suelen quejar amargamente– o, dicho de otra forma, pruebas de confianza necesarias para el desarrollo de la vida futura de un artista. Sencillas apuestas por un *caballo* que no siempre tiene que ser el *ganador*, sino aquel que nosotros imaginamos en este momento como el mejor posible.

Además, todos sabemos que –como dice un buen amigo mío– de no existir el trabajo de los artistas –también el de los jóvenes– el mundo en que vivimos sería todavía mucho más inhabitable de lo que ya es.

Cualquier ayuda es buena para conseguirlo. Lo que sucede es que los mejores terminan a la postre por ayudarnos, y no al revés. Es evidente que lo devuelto es mucho más rico y energético que lo poco que les damos.

Retomando mi argumento del principio, pienso que, en verdad, soy *el peor* miembro del jurado de estas Becas de Arte por la parte que, como profesor en una facultad de Bellas Artes, me toca. O, al menos, uno de los peores. Intentaré explicar por qué. Recuerdo que hace un par de años leí, en un artículo publicado en un periódico de gran tirada nacional, una crítica verdaderamente demoledora que trataba sobre el arte joven actual. Cito de memoria, pero todavía no he podido olvidar su mensaje. A lo que el crítico en cuestión dedicaba gran parte de su texto –la parte más terrible del mismo– era a acusar a los jóvenes artistas de haber hecho bien los deberes, y nada más. No tenía nada que objetar a su pulcritud como tales deberes *escolares*, sino que, precisamente, denunciaba semejante limpieza absoluta, políticamente correcta, excesivamente higiénica y entregada. La suya era una auténtica crítica, aunque su mensaje resultara verdaderamente descorazonador para muchos de nosotros.

Porque la culpa –como se dejaba traslucir en su texto– no era simplemente de ellos –es obvio que el responsable nunca pudo ser el mensajero–, sino de todos y de aquellos profesores que trabajamos perpetuando las actuales facultades de Bellas Artes, modernas o conservadoras. Somos nosotros los que seguimos, como desde el principio de la Academia, produciendo *cortesanos* a los que exigimos que hagan bien *los deberes*. Tal vez porque nosotros mismos nunca hemos dejado de serlo; quiero decir, *cortesanos*, miembros de número o contratados por la vieja o la nueva Academia, tanto monta, o a cual peor.

“Si te encuentras con un profesor por la calle, cambia de acera”, decía hace tiempo un poco conocido escritor francés. Los profesores –*antiguos* o *modernos*– somos *malos* y peligrosos por no poder imaginar el futuro de nuestros estudiantes y por empeñarnos en transmitir nuestras propias averías. Dicho de una forma más cruda: o bien nos dedicamos a enseñar antes que nada nuestras rancias preocupaciones, que provienen de un mundo que se acaba, o proponemos, en vez de arte, apasionantes cuestiones sociopolíticas de otro universo todavía demasiado nuevo y cambiante; nuevo mundo sobre el que ni

nosotros ni los expertos tenemos todavía las ideas demasiado claras. Obsoleta comida recalentada o futuros manjares tan inmastigables e indigestos como los del principio.

*

Los proyectos seleccionados en esta convocatoria son los mejores posibles. De ello estoy totalmente convencido y, en consecuencia, voté sin ninguna dificultad a favor de los mismos. Por la parte que me atañe, asumo desde aquí mi cuota de responsabilidad. Todos los que ahora se presentan abarcan de forma más que suficiente un mosaico de cuestiones –espero que no se les considere simples *deberes*– que hoy parecen preocupar a los artistas y también –qué se le va a hacer– a los críticos de arte; nadie es perfecto, y me temo quién condiciona a quién. Pero muy bien podían haber sido otros los seleccionados y creo que no hubieran desmerecido del nivel actual.

Afirmo de verdad que los miembros del jurado teníamos dónde escoger, a pesar de los tiempos que corren por el arte y en la vida, y de todo lo ya expuesto con anterioridad. De algunos artistas seleccionados puedo añadir que los conocía, incluso personalmente, y que apreciaba sus obras desde hace tiempo; de los otros prometo mostrar interés y respeto por su trabajo a partir de ahora. Por lo demás, he asistido a recientes exposiciones suyas –todos sus currículos son ya amplios y cualificados–, por lo que considero que nuestra apuesta por los mismos está más que justificada y no corre grandes riesgos la inversión.

Llegados a este punto, prefiero que sean ellos los que ahora presenten y expliquen sus proyectos –¿qué es del hombre, o de la mujer, que no hace proyectos?–. No tomo esta decisión para ahorrarme el trabajo ni los elogios, que los merecen, sino porque pienso que cada vez que se intenta presentar la obra de un artista en dos o tres líneas se suele fracasar en el intento. Personalmente, o bien me limito a producir simples y planos resúmenes, o realizo textos paralelos que tienen que ver antes con mis preocupaciones que con las suyas. O peor si cabe, cuando tengo que tratar de algún problema que plantean los artistas, siempre me pasa lo mismo; quiero decir, con frecuencia termino hablando de mí mismo.

Antes de que esto suceda, prefiero aprender cosas de sus textos, siempre iniciáticos, a incluir en la larga e intensa lista de la literatura artística escrita por artistas. Aunque nadie suele contar en público cuál es el secreto de su trabajo y las explicaciones de los artistas siempre me han parecido, como lo son los títulos de sus obras, pistas laberínticas donde perderse. ¿Sería posible imaginar a algún artista del pasado tratando de contar en público el objeto y método de su trabajo? Inmediatamente aparecería ante nuestros ojos como altamente sospechoso.

No son tiempos para los elogios y sí para las defensas militantes e incendiarias. Aunque, y peor si cabe, cuando me empeño en defender a los artistas tengo la sensación de que alguien los estuviera atacando y yo fuera una especie de pésimo abogado defensor sacado de una película norteamericana de la serie B. Mi valoración ya se plasma suficientemente en el apoyo a su selección y prefiero posponerla a la próxima exposición pública de sus proyectos. Ahí será donde de verdad nos la juguemos todos, artistas seleccionados y jurado.

*

Una penúltima duda me tiene preocupado. Es la que me ha hecho volver a repasar con paciencia de bibliotecario el resto de los proyectos no seleccionados, tratando de dilucidar algo que me ha rondado la cabeza los últimos meses. En concreto, mi preocupación proviene de si en nuestro fallo final se hubiera producido algún *fallo* de otro tipo mucho más desagradable, al haber olvidado a algún artista que también lo mereciera. Aunque me temo que ya sería demasiado tarde para rectificar o pedir disculpas. Ningún jurado es perfecto y es notorio que todos cometemos errores. Por la parte que me toca, quiero disculparme sinceramente con todos y cada uno de los no seleccionados. Para cerrar este punto, me gustaría que algún día se pudieran exponer cerca de los seleccionados la obra de aquellos que no lo fueron: los jurados deberíamos tener el valor de pedirlo para que el peso de nuestras opiniones se pudiera contrastar y no quedara simplemente, como en tantas ocasiones, bajo sospecha.

Nuestro arte moderno empezó del lado de los *rechazados* que decidieron hacerse fuertes y defenderse de cualquier modelo de *Salón Oficial*.

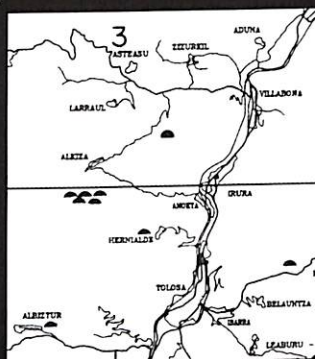
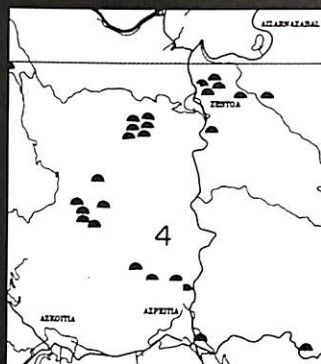
No es tan terrible como parece el hecho de haber sido no seleccionado o rechazado, aunque lo moderno también terminó por volverse académico con el tiempo. Conozco personalmente a un excelente escultor que dedicó grandes esfuerzos a conseguirse un currículum que me pareció prácticamente perfecto: durante años se había presentado a todas las convocatorias de premios y concursos que se realizaban por todo el país y fue sistemáticamente rechazado en todas ellas. Para mí, está claro que no lo fue por su baja calidad, sino por la incompreensión o, tal vez, por la falta de visión de los jurados.

Es cierto que su obra era muy particular, ya que se dedicaba a realizar unas singulares esculturas de hielo. Entonces, cuando el jurado recibía sus envíos sólo se encontraba ante una caja de cartón vacía, húmeda y medio deshecha. Pero hay que reconocer que su currículum de rechazado era desde todo punto de vista admirable, sobre todo por el ejemplo de su antigua modernidad; lo he envidiado hasta en público. Animo a todos los rechazados en esta convocatoria a que vuelvan a intentarlo. Puede que en la siguiente entrega tengan más suerte y se encuentren con un jurado en el que no esté incluido alguien que, como yo, sea profesor en una facultad de Bellas Artes cualquiera. Al menos, soy de los que intentan reconocer sus errores.

IBON ARANBERRI

[IR.T. N.º 513]

Nuevas Tendencias

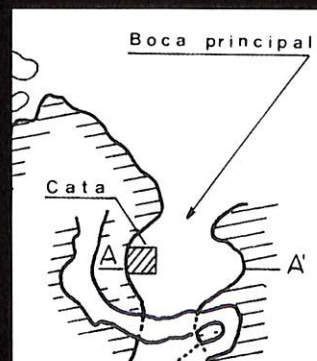
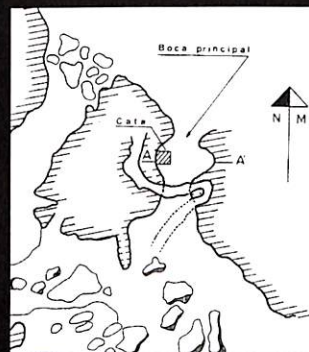


IRITEGI

TIPO: Cueva N°: 513
SIGLA: Ir.T.
T.M.: Onati
MAPA N°: 113-1.513

SITUACION

- * Onati, barrio de Arantzazu.
- * En la ladera NE del monte Aitzabal, unos
abajo del rio Arantzazu, desde la confluencia
con el Bildotza, a unos 10 m. sobre el cauce.
- * Hoja 113 (Salvatierra)
Long. 02° 24' 11" Lat. 42° 58' 46" Alt. 600
Hoja 113-3 (Onate)
X. 548.498 Y. 4.758.915 Z. 600



IBON ARANBERRI

Itziar-Deba, Gipuzkoa, 1969

Empecé estudiando Arquitectura. Dos años más tarde me trasladé a la Facultad de Bellas Artes de Bilbao. Fue un cambio de disciplina necesario para probar nuevas formas de creatividad. Al terminar la carrera en 1994, participé en el taller de Ángel Bados y Txomin Badiola en Arteleku. Esta experiencia fue determinante para mi carrera como artista, tanto en lo pedagógico como por los vínculos que allí se crearon. El entorno de Arteleku ha sido fundamental en el desarrollo de gran parte de la actividad artística de los últimos años en el País Vasco. Mis inicios fueron bajo la influencia de la escultura vasca. Esta relación formal aún sigue presente en mi trabajo, pero ha evolucionado dejando de ser tema para convertirse en una referencia mediatizada.

En 1995-1996 obtuve la beca de la Diputación Foral de Gipuzkoa para una estancia en Nueva York. Allí entré en contacto con la escena internacional y conocí de cerca el arte conceptual de los años setenta. Aquello me sirvió para tomar conciencia de otra realidad. Consecuencia de este cambio fue la exposición "Ethnics" (1997), en el Espacio Abisal de Bilbao, donde mediante objetos cotidianos inofensivos recreaba escenarios de violencia.

En la exposición "Home & Country" (1998) intervengo por primera vez directamente sobre la arquitectura y transformando las relaciones, algo que en adelante marcará mi trabajo.

Durante 1999-2000 participé, gracias a una beca, en CCA-Kitakyushu Research Program (Japón). Fue de gran ayuda para distanciarme de un contexto que me pesaba. Durante este tiempo realizo numerosas intervenciones efímeras.

De vuelta a Bilbao, decido trabajar directamente sobre el contexto. Por invitación de *consonni*, desarrollo un proyecto ilusionante que toma la central nuclear de Lemóniz como elemento principal. Por circunstancias sociopolíticas, el proyecto queda finalmente suspendido. Sin embargo, marcará claramente otros trabajos posteriores. Así surgió la ambientación para el festival de música Elektronikaldia (2001), basada en la iconografía manipulada de Chillida. Otra obra de similares características fue el pabellón para el *Guernica*, construido con motivo de la Manifesta 4 en Frankfurt.

Las exposiciones más recientes han sido: "TM-Guerrilla", Swiss-Expo, Zurich; "Gaur Egun", Galería Trayecto, Vitoria, y "Organizational Forms", Skuc Gallery, Liubliana.

Ahora mismo, mi trabajo se orienta a generar situaciones, mediante la articulación física, de las que el público forma parte. Cada vez más, recorro a la colaboración como práctica de trabajo. Este año también he coordinado y organizado proyectos colectivos.

Desde 2001 vivo y trabajo en Bilbao.

[I.R.T. N.º 513]

2002

DVD, 50

1/5

Lejos de zonas urbanas, la cueva de Iritegi se encuentra en un estrecho valle de la sierra de Aizkorri, dentro del término municipal de Oñati (Gipuzkoa). Está rodeada de un entorno natural privilegiado, donde el acceso con vehículos resulta complicado. Consta de varias galerías subterráneas, una de las cuales forma la entrada principal, con un diámetro aproximado de cinco metros. Su yacimiento ha sido excavado en varias ocasiones, habiéndose recogido restos arqueológicos de diversa importancia. Actualmente se encuentra catalogado, sin que se haya previsto continuar con nuevas catas en los próximos años. Por otro lado, constituye el hábitat de una colonia numerosa de murciélagos de la especie protegida *Miniopterus schreibersi*. Por su interés biológico, periódicamente se suceden visitas pedagógicas de grupos de escolares. Otros usos son la práctica de la espeleología y el eventual cobijo para animales y personas.

La elección de este tipo de escenario para un trabajo artístico tiene su inspiración en un boceto casualmente dibujado sobre una fotografía de periódico. Algo que, recreado gráficamente, enseguida adquiriría significado propio. Lo siguiente fue trasladar el dibujo a escala real. Durante meses, siguiendo rutas indicadas, realicé excursiones por parajes desconocidos con abundancia de cavidades rocosas. Me decidí por este enclave por ser el que mejor se ajustaba al esquema original. Tanto por sus dimensiones físicas y su localización, como por su estado salvaje, a salvo del turismo masificado, etc..., reunía las características apropiadas.

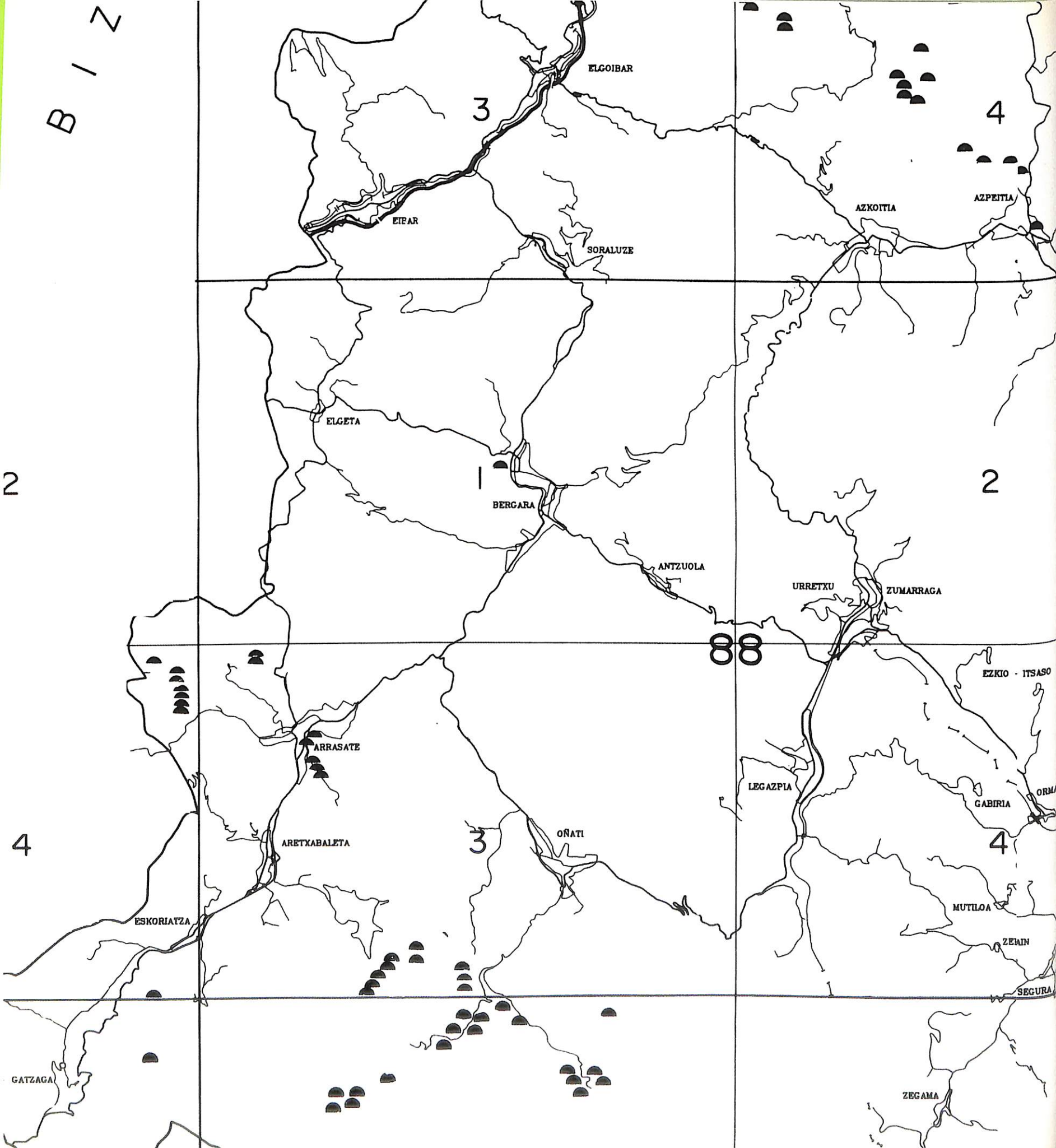
El proyecto consiste en cerrar materialmente la cueva y paralelamente medir los efectos físicos y sus consecuencias en la percepción ciudadana. Se ha colocado una pantalla plana y opaca que cubre totalmente la boca de entrada, transformando así la fisonomía originaria. Mediante un sistema de construcción de paneles modulares, se ha construido un cerramiento metálico siguiendo la medida exacta de la silueta; una estructura de acero resistente y de condición duradera. Cabe decir que esta intervención no responde a medidas protectoras y carece de funcionalidad alguna. Para no interferir la libre circulación de los murciélagos se ha habilitado un orificio de entrada y salida en

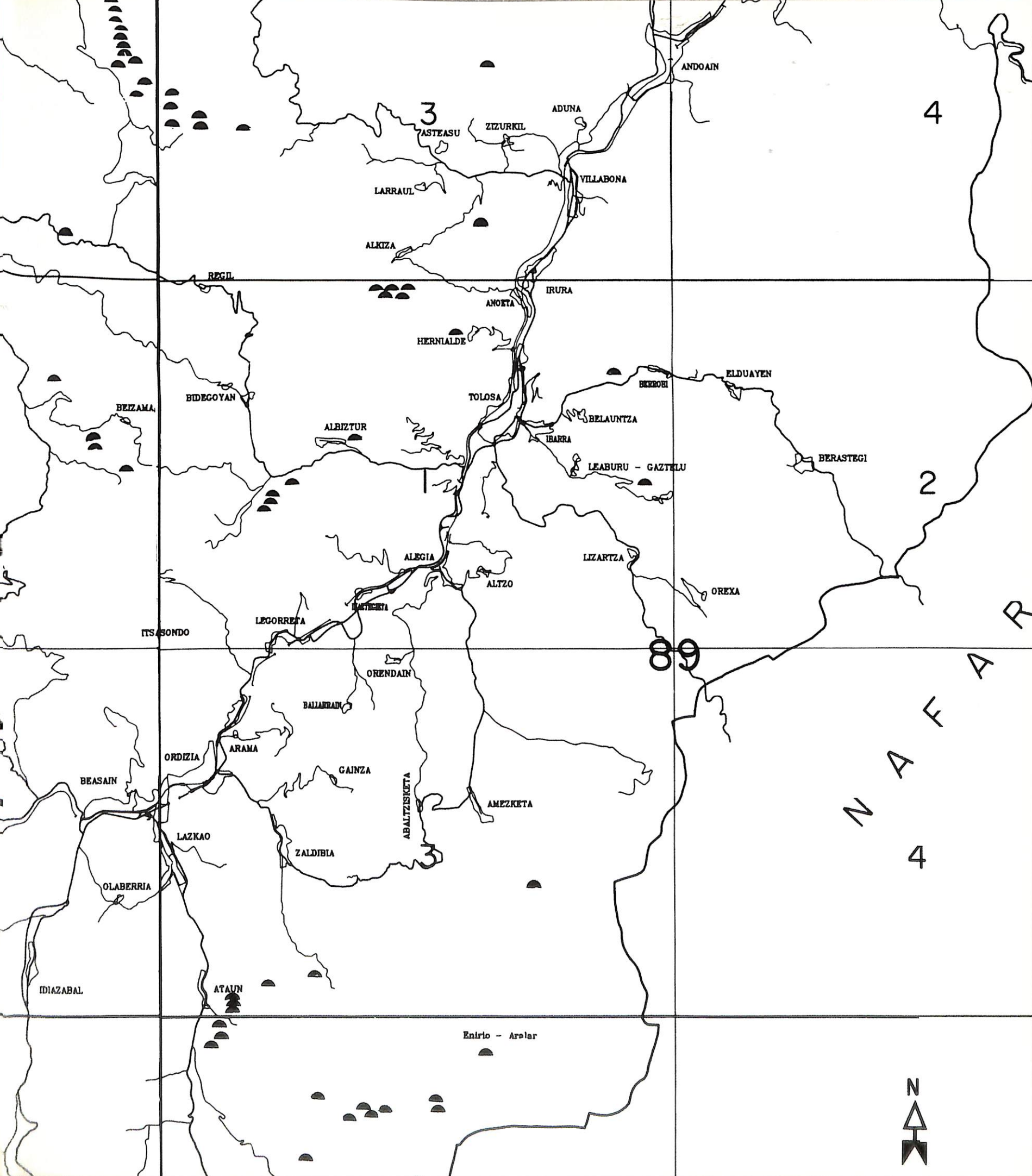
la parte superior de la estructura. También cuenta con una puerta de acceso para casos de emergencia, cuidadosamente integrada en la superficie metálica.

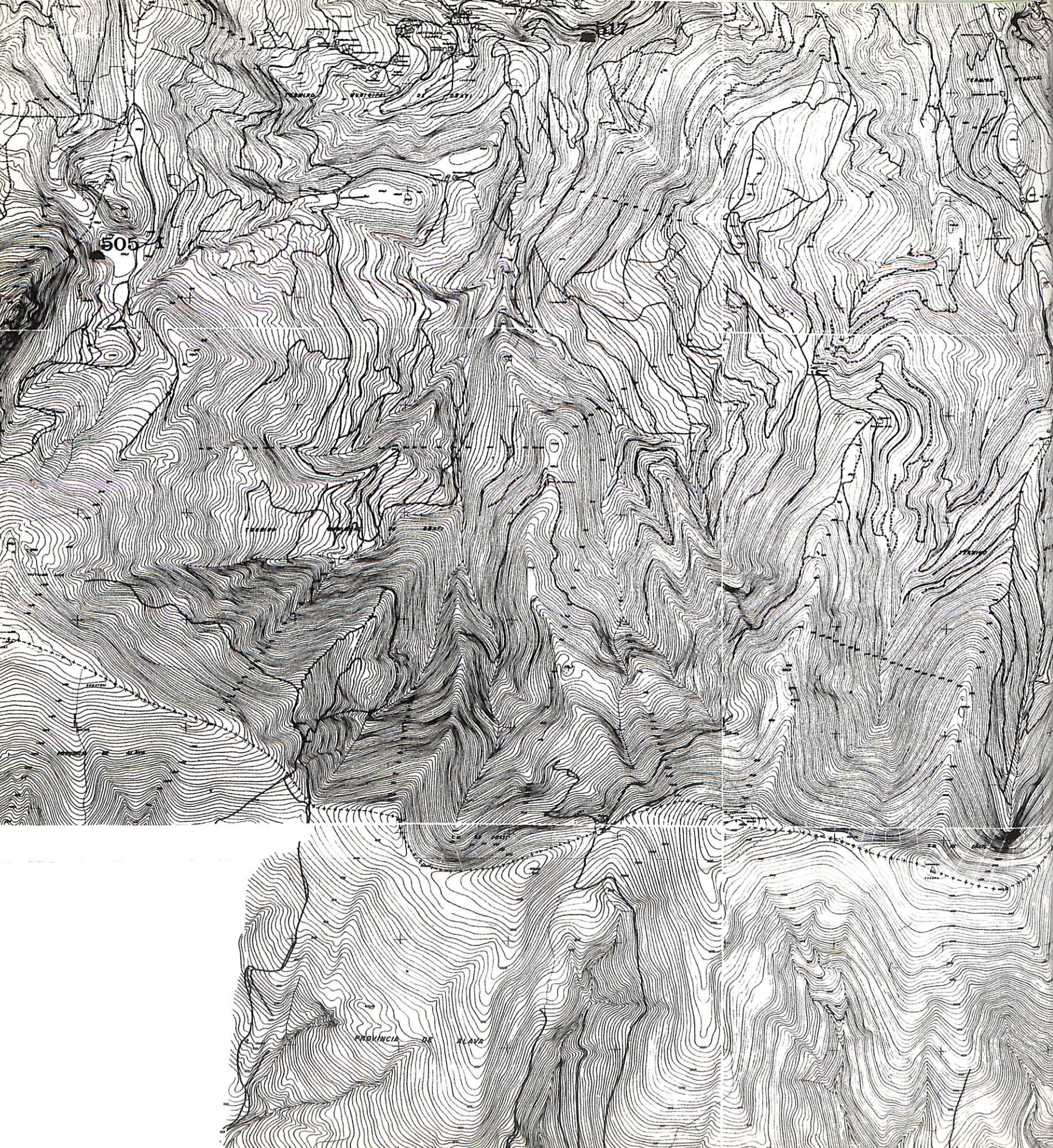
Está calculada tanto para imaginarla desde la oscuridad del interior como para producir una visión ilusoria en el paisaje desde el exterior. Se parte de una intervención en el espacio natural, entendiendo como tal una operación de re-diseño primario, diferenciadora de tradiciones artísticas denominadas como *land-art*, con tendencia a ser integradas en el ecosistema natural. Interactúa con la materia virgen y el campo visual de la imagen procesada. Mirándolo desde el ámbito más próximo, se sitúa entre la condición de escultura en su estado más puro y la ilusión óptica del agujero negro. Obviando la separación entre naturaleza y artificio, conecta con los arquetipos imaginarios del contexto local. De un modo más general y abstracto, recrea visiones de la mitología clásica o del mundo fantástico, como puerta de acceso a universos desconocidos.

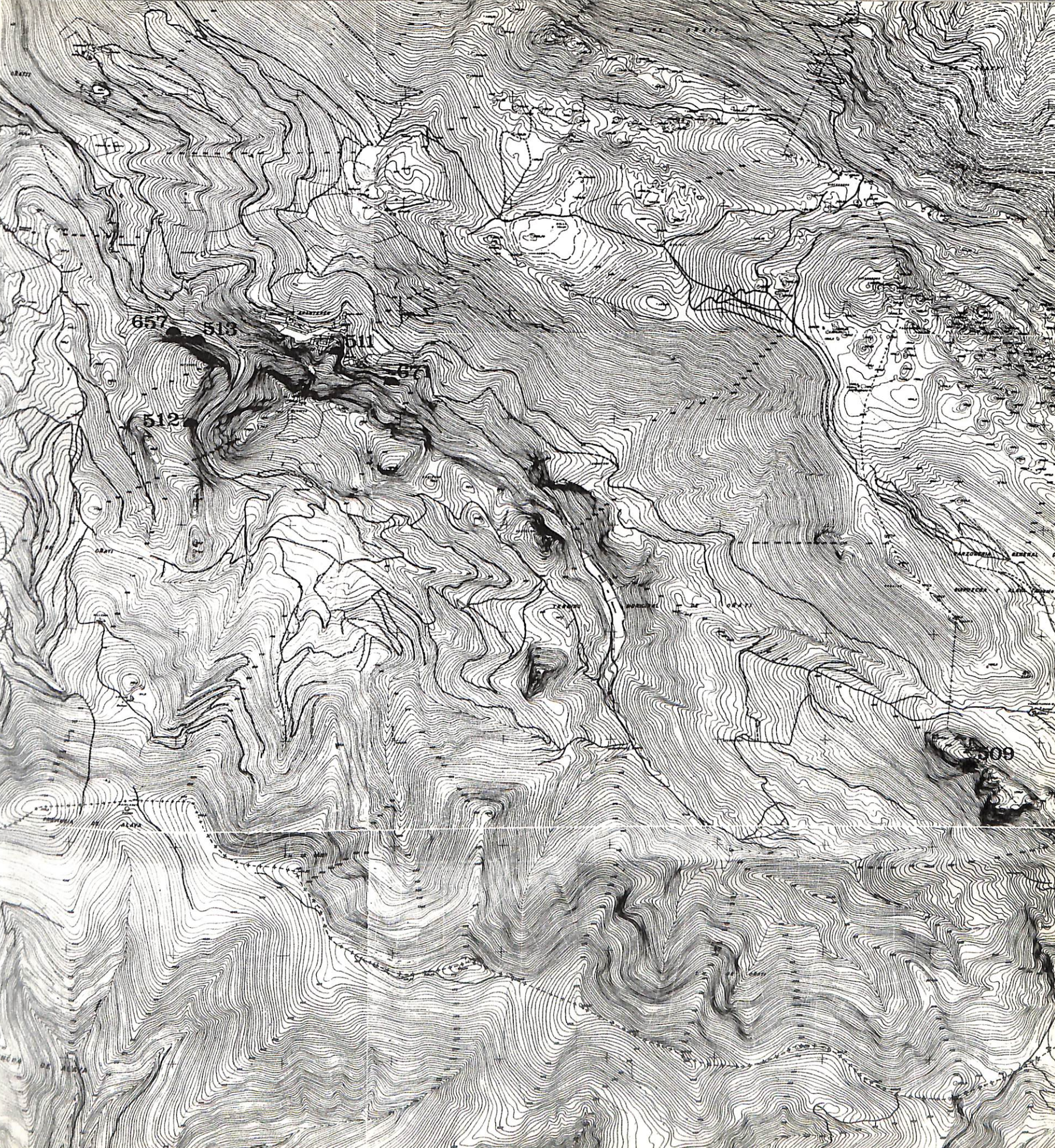
La sociedad de la información propone la tematización como manera de asimilar la realidad. La mediatización se impone como paso necesario entre en el entorno primario y el consumidor. Aquí se presenta un ejercicio de re-diseño, entendido como la recalificación y la domesticación del entorno primario. La densidad contenida se superficializa para pasar a transformarse en signo. Con todo ello, el propósito de este proyecto es crear trastorno en el paisaje, una alteración en el orden de relación entre la tecnología y el entorno primario entendido como interpretación cultural que proviene de la tradición romántica. Así, el paisaje constituye el escenario simbólico donde la definición de la identidad colectiva todavía se sustenta en la idea de territorio. Este proyecto pretende, en este sentido, convertirse en metáfora deconstructiva desde la operatividad del arte.

Junto con la construcción del dispositivo físico, se ha reconfigurado su imagen mediática. Se han introducido cambios en la cartografía impresa y publicado reportajes en los medios de comunicación. También se ha organizado un acto público de presentación *in situ*. Como resultado final se editará un audiovisual.









IRITEGI

MOTA: Haitzuloa ZB: 513
SIGLA: Ir.T.
UDALA: Oñati
MAPA ZB: 113-1.513

TIPO: Cueva Nº: 513
SIGLA: Ir.T.
T.M.: Oñati
MAPA Nº: 113-1.513

KOKAPENA

- * Oñati, Arantzazu auzoa.
- * Aitzabal mendiaren IE.aldeko magalean, Arantzazu erreka eta Bildotza bat egiten diren lekutik 00 m. behe-
rago eta erreka gainean 10 m.tara.
- * 113 Orr.(Agurain):
Long. 02° 24' 11" Lat. 42° 58' 46" Alt. 600 m.
113-3 Orr.(Oñati):
X. 548.498 Y. 4.758.915 Z. 600

DESKRIBAPENA

Haitzuloak I. eta IM.aldera begiratzen duten hiru sarrera ditu. Handik zenbait galeria txiki hasten dira eta barnealdean batzen dira zenbait gela handi osatuaz. Galeria guztien luzera osoa 950 m.takoa da. sarrera nagusien atzean dauden bi galerietan aurkitzen da aztarnategia.

HISTORIA

Oñatiko Aloña-Mendi espeleologia taldeko kideek aurkitu zuten aztarnategia 1973an eta Ekialdeko ahoan kata bat egin zuten. Aranzadi Zientzia Elkarteko Prehistoria Saileko kide batzuek beste kata bat egin zuten 1985ean Mendebaldeko sarreran eta beste bat galeria honen amaieran. Egun, 1989an hasi ziren indusketak burutzen ari dira E. URIBARRI-ren zuzendaritzapean Ekialdeko gelan.

MATERIALAK

Ikertzen.

SEKUENTZIA KULTURALA

Kalkolitoa-Brontze Aroa, Erromar Eragina, Goi Erdi Aroa.

SITUACION

- * Oñati, barrio de Arantzazu.
- * En la ladera NE. del monte Aitzabal, unos 300 m. aguas abajo del río Arantzazu desde la confluencia de éste con el Bildotza, a unos 10 m. sobre el cauce.
- * Hoja 113 (Salvatierra):
Long. 02° 24' 11" Lat. 42° 58' 46" Alt. 600 m.
Hoja 113-3 (Oñate):
X. 548.498 Y. 4.758.915 Z. 600

DESCRIPCION

La cueva tiene tres entradas, orientadas al N. y NE., que dan paso a otras tantas galerías, conectadas entre sí en el interior, donde forman algunas salas de gran tamaño. La red de galerías alcanza un desarrollo de 950 m. Las dos que siguen a las bocas más importantes contienen yacimiento arqueológico.

HISTORIA

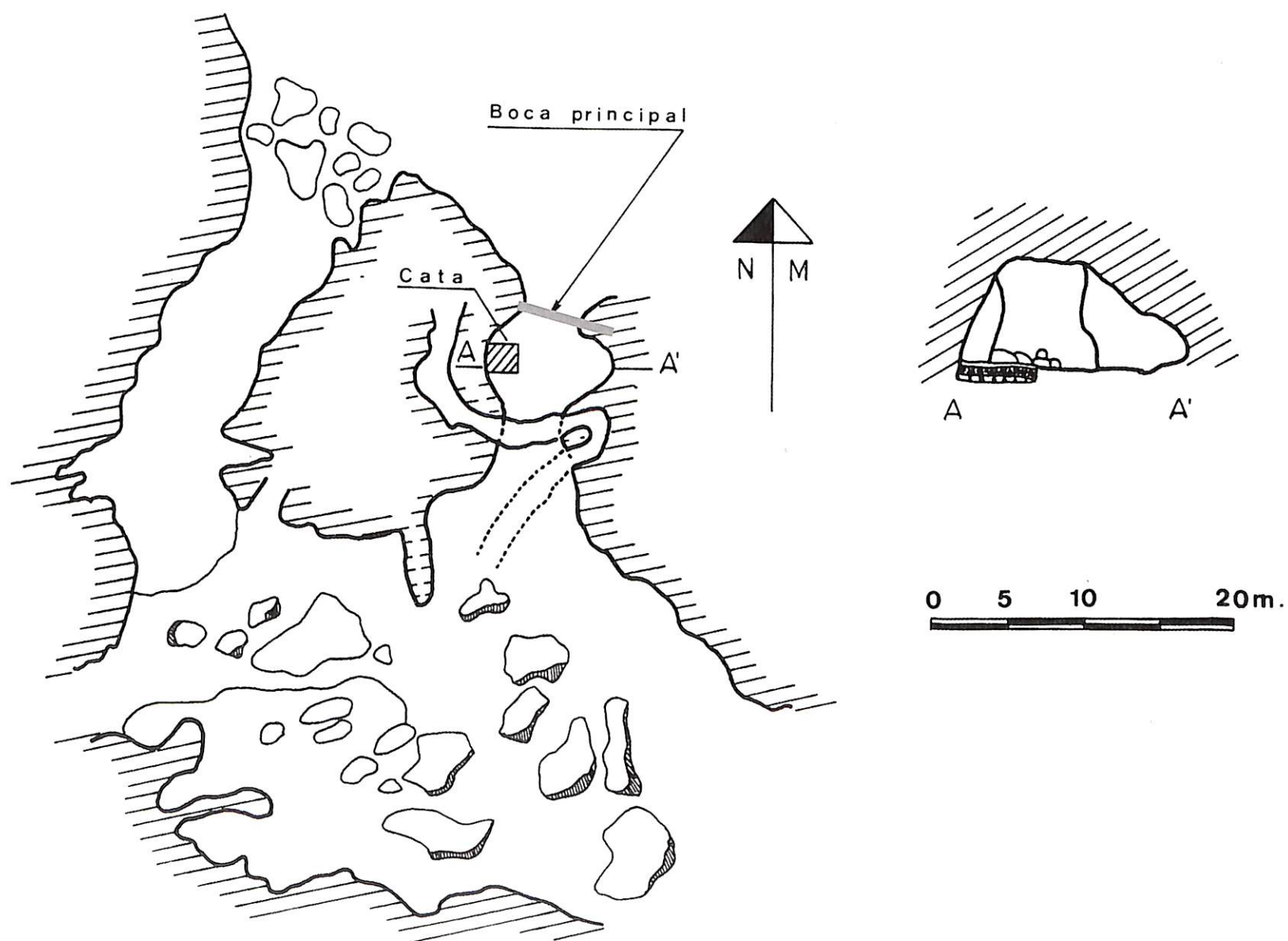
El yacimiento fue descubierto en 1973 por miembros del Grupo de Espeleología Aloña-Mendi de Oñati, quienes practicaron una cata en la boca oriental. Miembros del Dpto. de Prehistoria de la Sociedad Aranzadi, en 1985, practicaron otra cata en la boca occidental y otra más hacia el fondo de esta galería. E. URIBARRI lleva a cabo una excavación en la sala oriental, en curso desde 1989.

MATERIALES

En estudio.

SECUENCIA CULTURAL

Calcolítico-Bronce, Romanización, Alta Edad Media.



IRITEGI

GIPUZKOAKO KARTA ARKEOLOGIKOA

II. Haitzuloak

CARTA ARQUEOLOGICA DE GIPUZKOA

II. Cuevas

J. ALTUNA, A. ARMENDARIZ, F. ETXEBERRIA, K. MARIEZKURRENA, X. PEÑALVER & F. ZUMALABE



Gipuzkoako Foru Aldundia
Diputación Foral de Gipuzkoa



Historiaurrea Saila / Departamento de Prehistoria
Sociedad de Ciencias ARANZADI Zientzi Elkartea





SANTIAGO CIRUGEDA

SOLARES. OCUPACIONES
TEMPORALES
CON ARQUITECTURAS
MOBILIARIAS

Nuevas Tendencias



SANTIAGO CIRUGEDA

Sevilla, 1971

4 historias biográficas

1. Hace ya nueve años, y aprovechando que mis padres se habían ido de viaje, construí un entramado de tubos fluorescentes de 40 w en el fondo del pasillo de su casa; mi casa. La puerta del baño grande y la de los cuartos de mi hermano Javier y de mis padres se convirtieron en lugares inestables e incluso peligrosos. El hecho de ir al baño, que muchas veces se hace de manera urgente y precipitada, creaba situaciones un tanto temerarias. Los tubos los había "tomado prestados" de la escuela de arquitectura de Sevilla donde estudiaba, y entonces sentí que ya empezaba a sacarle partido a semejante carrera en la que llevaba inmerso unos pocos años. Después de varios días y varios tubos caídos, decidí desmontar la instalación; me había demostrado que la modificación del entorno doméstico hay que hacerla de forma menos peligrosa, sobre todo si no eres el único que vive allí –mi hermano me repetía cada vez que iba hacia su cuarto: "¿cuándo vas a quitar esta basura de aquí?".

2. Animado por el primer experimento en mi domesticado hábitat, decidí empezar a construir mis pequeños lugares de intimidad y retiro. Eran transportables y los podía colocar en el lugar deseado, consiguiendo tener una pequeña porción de espacio totalmente mío. Me hacía discreto insertándome en ese útero en el cual, paradójicamente, encontraba momentos de libertad. El problema es que aquello se convirtió pronto en un *coñaz...*, bueno, quiero decir, que incluso compartiendo con alguien aquellos lugares-momentos no conseguía parecerme divertido. Entonces pensé que el problema residía en el lugar de implantación de dichos habitáculos.

3. La solución estaba clara, tenía que ir a la calle. Construí un contenedor personalizado con mi propia figura, cuya forma desmontable lo dotaba de la facilidad de manejo que exigía el asalto al espacio público. Después del intento de agresión que tuve por parte de un personaje, decidí que la calle era demasiado hostil para cierto tipo de experimento.

4. Invitado por un grupo de amigos arquitectos –Félix, Juanjo y José Enrique– a participar en unas jornadas urbanísticas sobre el barrio de San Bernardo en Sevilla, y puesto que a ese evento acudirían altos cargos "arquitectónicos" y políticos, mi trabajo tenía una intención primordial: convocar y animar a los vecinos del barrio a participar activamente en las decisiones que se iban a negociar en semejante reunión. Numerosos vecinos ceden en mi favor la energía necesaria para hacer funcionar –los minutos que cada uno quisiera aportar– 14 luminarias-mochila de 2 fluorescentes de 40 w conectadas en serie y portadas por vecinos y amigos del barrio, con la finalidad de construir con trazos de luz los distintos proyectos y demandas que se querían llevar a la discusión. Lo pasamos genial durante las dos noches que duró la acción, y creó tal expectación en el barrio que las jornadas urbanísticas estuvieron abarrotadas de personas. El final de la historia, no muy esperanzador, lo contaré en otra ocasión.

SOLARES. OCUPACIONES TEMPORALES CON ARQUITECTURAS MOBILIARIAS

Desde el pasado 1 de septiembre de 2002, día en que entraba en vigor el contrato de arrendamiento del solar situado en la calle Barco n.º 9 en Sevilla, queda instalada, durante un tiempo mínimo concertado de cuatro meses y un máximo extensible hasta un año, la casa-estudio desmontable.

El reciclaje de solares en desuso a través de la posibilidad de instrumental legal permitirá a cuantos se animen a hacerlo el uso de estructuras habitables versátiles de ocupación, así como el disfrutar de diferentes localizaciones temporales, con todo lo que conlleva la creación de semejante deshábito que se irá domesticando en cada situación concreta.

Además, estas infiltraciones urbanas impermanentes se exhiben como una burla al patrimonio de cartón piedra, que nada puede hacer frente a estos objetos-arquitecturas no regulados por ordenanzas de fachadas preciosistas. Una posición al límite de la legalidad, una malversación intelectual, o "vuelta a la tortilla", que se emancipa de lo que el planeamiento urbano propone como el patrimonio de cartón piedra, o lo que la ciudad antigua empieza a parecer: un parque temático habitable.

Utilizando el prototipo de casa desmontable en sus distintas configuraciones posibles, se irán ocupando distintos solares de la ciudad antigua, hasta un máximo de dos años por estancia, consiguiendo una forma nómada de vivir una trama urbana que tiende a la momificación temporal.

Un contrato de acometida eléctrica hecho a un particular, cercano al solar, y unas cápsulas sanitarias de funcionamiento químico portátiles, junto con la recogida de agua de lluvia a través de las cubiertas, son opciones que ayudan a hacer más cómodo y habitable este deambular urbano.

Nada nos impide contratar de forma privada con el propietario del solar el uso de un suelo sobre el que aún conserva todos sus derechos, contrato que no estará sujeto al régimen especial de arrendamientos rústicos o urbanos, pero que finalizará automáticamente con la orden del Ayuntamiento acordando la demolición o desalojo para ejecutar proyectos de urbanización (art. 136.2 RDL 1/1992, de 20 de junio). No es el caso de los solares seleccionados.

La sección 3.ª del capítulo 4.º del título 3.º del PGOU de Sevilla regula el deber de Conservación Específica y Ocupación Temporal de Solares. La colocación de un módulo prefabricado podría ajustarse al supuesto del artículo 3.40.1.c: "esparcimientos con instalaciones provisionales de carácter desmontable", por el que pediríamos licencia de ocupación. Tendremos que respetar las condiciones descritas en los apartados 2 y 3 del artículo 3.39, algo que no supondría problema alguno para el objetivo que nos hemos planteado. Señalar que dicha autorización tendrá que ser aceptada por el propietario e inscribirse en el Registro de la Propiedad.

Pero, ¿qué ocurriría si colocáramos este módulo sin ningún tipo de autorización por parte de la Gerencia? ¿Estamos realmente ante el citado supuesto del 3.40.1.c? Los artículos del 334 al 337 del Código Civil nos dicen lo que debemos considerar como bien mueble o inmueble. Al ser nuestro módulo un objeto susceptible de "transportar de un punto a otro sin menoscabo de la cosa inmueble a que estuviere unido" (art. 335 C.C.), no estando comprendido en lo que el artículo anterior del mismo texto legal determina, puesto que no está unido al solar "de una manera fija sin que no pueda separarse de él sin quebrantamiento de la materia o deterioro del objeto" (art. 334.3 C.C.), y puesto que tampoco está unido de modo permanente o con el propósito de que llegue a formar parte de la finca, entendemos que nos encontramos claramente ante un bien mueble.

Por todo ello, la colocación secuenciada en los distintos solares elegidos no se somete a restricción normativa alguna que nos obligue a solicitar autorización, ya que tampoco la utilidad que pretendemos es la de esparcimiento. La acción sería equiparable al almacenamiento de cualquier otro objeto mueble que respete las condiciones de conservación del solar, reguladas por la sección 3.ª del capítulo 4.º del título 3.º del PGOU. Tampoco las normas de salubridad y seguridad serán un impedimento, como así lo demuestra el informe técnico de los materiales empleados.

[Proyecto: Santiago Cirugeda / Asesor jurídico: Ignacio Pretel]

SEVILLA

Amplía su casa con un SEMI-LEGAL andamio

■ Un estudiante de Arquitectura de Sevilla gana cuatro metros a su vivienda ■ El joven trata de llamar la atención para que ciudadanos conozcan normativa

DA. Sevilla. Un estudiante de Arquitectura de Sevilla gana cuatro metros a su vivienda. El joven trata de llamar la atención para que ciudadanos conozcan normativa. El proyecto de ampliación de la vivienda de un estudiante de Arquitectura de Sevilla, que consiste en la construcción de un andamio sobre la fachada de la casa, es un ejemplo de cómo se puede ampliar una vivienda sin necesidad de derribar la fachada original. El proyecto, que se encuentra en fase de estudio, consiste en la construcción de un andamio sobre la fachada de la casa, que se utilizará para construir una nueva planta de vivienda. El proyecto, que se encuentra en fase de estudio, consiste en la construcción de un andamio sobre la fachada de la casa, que se utilizará para construir una nueva planta de vivienda.



El proyecto de ampliación de la vivienda de un estudiante de Arquitectura de Sevilla, que consiste en la construcción de un andamio sobre la fachada de la casa, es un ejemplo de cómo se puede ampliar una vivienda sin necesidad de derribar la fachada original.

PSOE pregunta al ayuntamiento de VSO

DA. Sevilla. El PSOE pregunta al ayuntamiento de VSO por la gestión de la obra de la casa de la calle de la Cruz, que se encuentra en fase de estudio. El proyecto, que se encuentra en fase de estudio, consiste en la construcción de un andamio sobre la fachada de la casa, que se utilizará para construir una nueva planta de vivienda. El proyecto, que se encuentra en fase de estudio, consiste en la construcción de un andamio sobre la fachada de la casa, que se utilizará para construir una nueva planta de vivienda.

Múltiple intoxicación alimentaria en una residencia de estudiantes

■ Dos de los jóvenes, ingresados en el Virgen del Rocío

DA. Sevilla. Unos treinta jóvenes de la Residencia universitaria Armador de Sevilla han sido afectados por una intoxicación alimentaria. Los estudiantes, de entre 19 y 23 años, comen en la residencia y se han intoxicado por el consumo de una comida que contenía una sustancia tóxica. Los estudiantes, de entre 19 y 23 años, comen en la residencia y se han intoxicado por el consumo de una comida que contenía una sustancia tóxica. Los estudiantes, de entre 19 y 23 años, comen en la residencia y se han intoxicado por el consumo de una comida que contenía una sustancia tóxica.

LEGAL (To lean) Capsule for institutions.

Santiago Cirugeda: «La ciudad es algo vivo que se debe de adaptar a las necesidades humanas»

Sevilla. El profesor Santiago Cirugeda, profesor de arte urbano, va a dirigir a partir del próximo 24 de marzo en el Centro Andaluz de Teatro un taller de intervención urbana en la ciudad. El taller, que se llevará a cabo en el Centro Andaluz de Teatro, consistirá en la realización de intervenciones urbanas en la ciudad. El taller, que se llevará a cabo en el Centro Andaluz de Teatro, consistirá en la realización de intervenciones urbanas en la ciudad.



MILAN HERCE

En él, este sevillano de 27 años, inculca a los estudiantes una visión de la ciudad como un instrumento para satisfacer las necesidades del ciudadano. Por supuesto, siempre a través del arte urbano, lo que se conoce por Casco Histórico, pero a la vez aprovechando algunos vacíos legales para sacar un mayor rendimiento de las leyes patrimoniales importadas de Italia en los años setenta.

«Yo creo en un modelo de ciudad que sea un medio y un fin a la vez, un instrumento para satisfacer las necesidades del ciudadano. Por supuesto, siempre a través del arte urbano, lo que se conoce por Casco Histórico, pero a la vez aprovechando algunos vacíos legales para sacar un mayor rendimiento de las leyes patrimoniales importadas de Italia en los años setenta.

«¿Qué temas se van a tratar en el curso?»

«Van a ser muchos, pues va a haber una gran variedad de temas. Se van a tratar temas como la intervención urbana, el arte urbano, el Casco Histórico, etc. Se van a tratar temas como la intervención urbana, el arte urbano, el Casco Histórico, etc.

«¿Qué temas se van a tratar en el curso?»

«Van a ser muchos, pues va a haber una gran variedad de temas. Se van a tratar temas como la intervención urbana, el arte urbano, el Casco Histórico, etc. Se van a tratar temas como la intervención urbana, el arte urbano, el Casco Histórico, etc.

«¿Qué temas se van a tratar en el curso?»

«Van a ser muchos, pues va a haber una gran variedad de temas. Se van a tratar temas como la intervención urbana, el arte urbano, el Casco Histórico, etc. Se van a tratar temas como la intervención urbana, el arte urbano, el Casco Histórico, etc.

«¿Qué temas se van a tratar en el curso?»

«Van a ser muchos, pues va a haber una gran variedad de temas. Se van a tratar temas como la intervención urbana, el arte urbano, el Casco Histórico, etc. Se van a tratar temas como la intervención urbana, el arte urbano, el Casco Histórico, etc.

que pueda exponer todos aquellos que lo deseen, ya sean jóvenes valores o profesionales consagrados. El segundo de los módulos se colocará en el ático sede del Centro Andaluz de Teatro, en la calle San Luis, y su función será servir de mirador de lujo a todo aquel que se acerque a este edificio.

«En tu currículum consta que el verano pasado ampliaste en cuatro metros una casa situada en la céntrica calle Divina Pastora. ¿Cuál era el objetivo?»

«El objetivo era ampliar la casa en cuatro metros, para que pudiera servir de mirador de lujo a todo aquel que se acerque a este edificio. El objetivo era ampliar la casa en cuatro metros, para que pudiera servir de mirador de lujo a todo aquel que se acerque a este edificio.

«¿Qué temas se van a tratar en el curso?»

«Van a ser muchos, pues va a haber una gran variedad de temas. Se van a tratar temas como la intervención urbana, el arte urbano, el Casco Histórico, etc. Se van a tratar temas como la intervención urbana, el arte urbano, el Casco Histórico, etc.

«¿Qué temas se van a tratar en el curso?»

«Van a ser muchos, pues va a haber una gran variedad de temas. Se van a tratar temas como la intervención urbana, el arte urbano, el Casco Histórico, etc. Se van a tratar temas como la intervención urbana, el arte urbano, el Casco Histórico, etc.

«¿Qué temas se van a tratar en el curso?»

«Van a ser muchos, pues va a haber una gran variedad de temas. Se van a tratar temas como la intervención urbana, el arte urbano, el Casco Histórico, etc. Se van a tratar temas como la intervención urbana, el arte urbano, el Casco Histórico, etc.

«¿Qué temas se van a tratar en el curso?»

«Van a ser muchos, pues va a haber una gran variedad de temas. Se van a tratar temas como la intervención urbana, el arte urbano, el Casco Histórico, etc. Se van a tratar temas como la intervención urbana, el arte urbano, el Casco Histórico, etc.

«¿Qué temas se van a tratar en el curso?»

«Van a ser muchos, pues va a haber una gran variedad de temas. Se van a tratar temas como la intervención urbana, el arte urbano, el Casco Histórico, etc. Se van a tratar temas como la intervención urbana, el arte urbano, el Casco Histórico, etc.

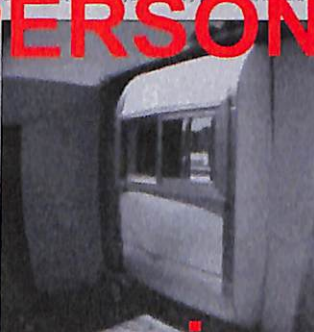
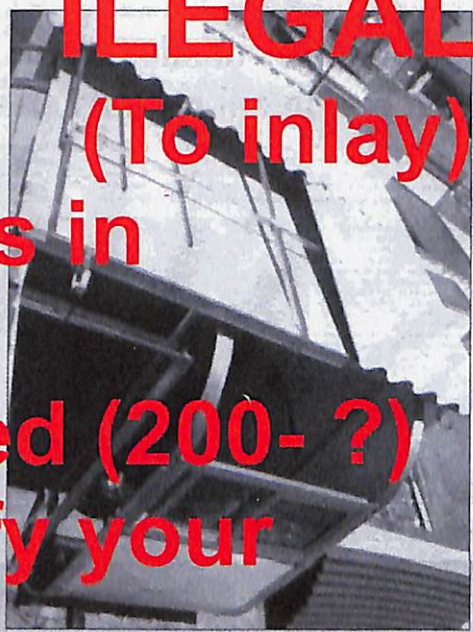
Santiago Cirugeda Parejo
Calle Joaquín Costa nº 7 41002 Sevilla
DNI. 28.603.063-X Tlfs. +34-670-794409 +34-954904581
Desarrollo proyectos de subversión en distintos ámbitos de la realidad urbana que ayuden a sobrellevar esta complicada vida social. Realizo proyectos de arquitectura, escribo artículos y participo en diferentes medios docentes y culturales (másters, seminarios, conferencias, workshops, exposiciones, debates, etc...).

Necesidades frente al proteccionismo

Ejemplo de desobediencia civil en el casco antiguo

El proceso legal para realizar una reforma en un edificio del casco antiguo de una ciudad puede convertirse en una carrera de obstáculos que llegue a ninguna parte. Por eso, algunas ciudades han creado programas de asesoramiento para ayudar a los propietarios de edificios históricos a navegar por el proceso legal.

SANTIAGO CARRERA

[illegible]

mente puesto en duda, el grado de proteccionismo establecido actualmente puede asumirse como coherente con las intenciones y necesidades de infraestructura que

Las ciudades se
convierten con
estas directrices en
parques temáticos
habitables

Los planos que a veces se presentan a la Gerencia contienen proyectos ocultos

ren dar los oscilantes representantes de los poderes públicos de las circunstancias.

Si alguna vez nos planteamos la posibilidad de que nuestro ejercicio a la hora de construir o modificar una arquitectura puede entrar en conflicto con lo ordenado y sumamos la desobediencia civil por motivos de necesidades capaces o funcionales, necesidad de identidad personal o la defensa de una manera determinada de vivir, podemos basar dos cosas: acudir a los proyectos dobles ocultos, como me gusta llamarlos, o la ligereza absoluta por inexistencia de proyecto ni licencia, mi caso actual.

En el primer caso sucede que el proyecto que estimamos será aceptado, al primer o segundo intento, por la Gerencia y por el cual nos darán la licencia, tiene un momento doblemente más difícil.

Una serie de ejemplos reales pueden seguir describiendo como razonablemente aceptable, la desobediencia civil estratégica.

son

Citizen - person?

Situacionales. Prótesis urbanas :

- | | |
|---------|---|
| 1997 | Barrio de San Bernardo (Proyectar con Luces. Cesión vecinal de energía). |
| 1997 | Calle San Luis (Instalación contenedor S.C.). Sevilla. |
| 1998 | Calle Divina Pastora. (Habitación en andamio).Sevilla. |
| 1998-01 | Tiendas 13 . (Células habitables).Sevilla. Cádiz. Granada.Cordoba. |
| 1999 | Pabellón de Finlandia .Expo 92. (Cápsula 1.S.C.). Sevilla. |
| 1999 | Estación de autobuses urbanos .(Vivienda-Proyector).Cádiz. |
| 2000 | Vivienda 5 plantas insertada en bloque de 7 plantas. Prop. Horizontal. |
| 2000 | Vivienda ilegal en el casco histórico. (sistema de protección de testigos). |
| 2000 | Casa-cartel con túneles. Plaza de la Mina. Cádiz. |
| 2001 | Ocupación de árboles. Casa insecto, la estrategia de la garrapata. |
| 2001 | Proyecto de refugios para excursionistas en los Toros de Osborne. |
| 2002 | Ocupación de solares con arquitectura mobiliaria. |

ABC 11/2/12

THE CUPBOARD

CRÓNICAS URBANAS

STRATEGY

Arquitectos y urbanistas se reunieron para discutir el futuro de la ciudad.

Arquitecturas para reinventar la ciudad

Un sevillano replantea con un diseño el uso de los solares urbanos

DELLO

Recicla piezas

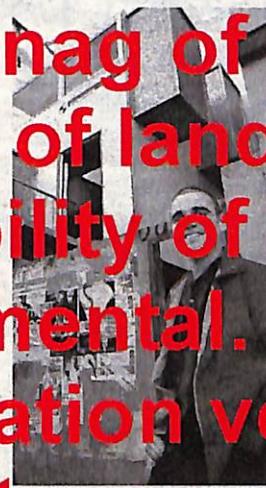
Es que este joven de 31 años se aleja de la definición de arquitecto, aunque guiado por eso mismo la Universidad Internacional de Catalunya le ofrece los mejores planes de estudio. Esta escuela, en Sevilla, te da una licenciatura en Diseño en Barcelona, donde imparte clases en esta universidad y en la Elisava, lo que que compaginar con conferencias y proyectos de diseño a lo largo de su vida.

Occupo

Estruc- tural Tempo

Imperial

infiltra



El Circo

en un solar alquilado en la calle Barco, a un paso de la Alameda: una vivienda sin cimentación y construida con al-

«La vivienda... si es un reciclaje de una mayor que construí para una exposición del Colegio de Arquitectos de Cádiz, probablemente está basada en un sustrato» (1) que le permite conversión institucional, la creación de un

ción institucional: te encargan un trabajo y cumples con ellos, aunque el proyecto está realmente pensado para otro. Yo me he planteado la posibilidad de ir a la institución y decir, "¡Allí se tiró a la dña. Chatarra y lo he reciclado. Lo bueno es que el objeto construido sea barato, para que cualquiera pueda usarlo. El precio es de menos". Las ideas son libres, construcción e

disuse

Legalizar el estacionamiento de los camiones de la Alameda, al lado del Fun Club. La idea, afirma, «es convertirla en la cabina de un cine de verano público, ya que en el lugar que ocupa ahora el cine de veranose va a construir una comisaría. Quiero que sea gratuito o que cueste un euro, para su mantenimiento».

El «pollo» también vivirá, continuará quedándose en la Tierra, pero no natural, sino de ser creado, ningún impacto ambiental. Hay gente interesada en utilizarla en espacios naturales protegidos, ya que es como una nave espacial que se posa, sin necesidad de cimientos y no produce ningún tipo de impacto en el medio ambiente.

Toda las estrategias que ha diseñado este arquitecto se espondrán «en Ar-
quitectura» y se realizarán una reproducción
del documento de todas las experiencias
generadas en la construcción.

Estas construcciones y usos de los solares encaminados a recuperar espacios urbanos, afirma Santiago Cirugeda, «debería plantearlos más la Administración, aunque la gente es muy reacia a hacerlos. Culturalmente, Sevilla es una ciudad muy poco dinámica y la gente no es propicia a hacer cosas que puedan cambiar el entorno. En este sentido, creo que es difícil tener un apoyo institucional. La sensación intelectual y llevar a cabo estos proyectos en Sevilla, donde urbanísticamente tengo mis pegas, es algo que me gusta. La ciudad es para la gente que la vive».



RECUPERAR LA CALLE Contenedores

¿CÓMO?

1. Solicitar en la Gerencia de Urbanismo de vuestra ciudad una licencia para la instalación de una cuba en el lugar deseado. Dicha solicitud irá acompañada de un croquis detallado (aceras, viario, lugar de ubicación, etc...), así como de las 5688 pesetas que supone el importe de la tasa.

La garantía de la concesión de la licencia viene dada por la justificación simultánea de una supuesta reforma interior de cualquier local o vivienda, que se efectúa rellenando una solicitud de obra menor (no necesita proyecto técnico) y que conlleva su tasa correspondiente (3000 ptas aprox.).

2. Una vez que es concedida la licencia de ocupación, un mes después, procedemos a la colocación inmediata de la cuba. Esta cuba es preferible que sea autoconstruida, pues evitará posibles malentendidos con la empresa a contratar.

3. Se puede optar por solicitar gratuitamente la K U V A S.C. 670-794409, que se cederá bajo convenio amistoso a la personas o grupos de personas que quieran crear reservas de suelo urbano.

4. Las funciones y usos que se pueden generar con dichas reservas urbanas están abiertos a la imaginación del ciudadano, pudiéndose llenar de elementos que sugieran o definan ciertas intenciones funcionales o intelectuales: lugar de recreo para niños, foco informativo, sala de lectura, lugar de exposiciones, tablao flamenco, maceta gigante, etc...



REFUGIOS URBANOS

Andamios.

¿CÓMO?

1. Solicitar en la Gerencia de Urbanismo de vuestra Ciudad (o similar) la correspondiente licencia de obra menor para pintar la fachada del inmueble al cual te quieres empotrar, incrustar, adosar o simplemente ampliar.

1.a. El grado de protección patrimonial del inmueble puede obligarte a firmar que vas a mantener el color que tiene, pero eso no es preocupante.

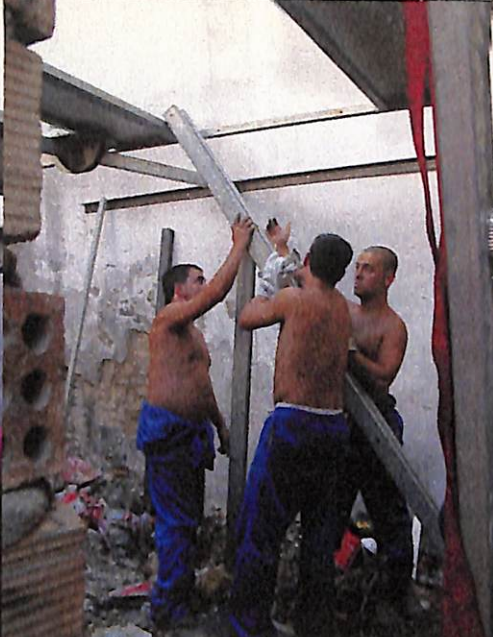
1.b. Si la fachada no necesitase pintura se pueden efectuar algunas pintadas llamativas para excusar el repintado de la misma.

2. Conseguir que algún amigo o conocido que sea arquitecto (hay muchos) te firme el proyecto del andamio, junto con el estudio básico de seguridad y salud. Este proyecto es muy sencillo y se copia fácilmente. En cuanto a los honorarios se podrán solucionar con unas cervezas.

3. Con la licencia de obra menor pagada (3000 ptas aprox.) y con el proyecto visado en el correspondiente colegio oficial (4000 ptas aprox.) estamos en disposición de pedir la licencia para la colocación del andamiaje, que si bien hay que definir la duración de la obra se pueden sacar sin rellenar la casilla correspondiente y hacer que dure indefinidamente (lo digo por experiencia). De todas formas, personalmente me interesan estancias de pocos meses para poder instalarme en diferentes lugares sucesivamente y no perder el carácter provisional (atributo este que asusta a la profesión arquitectónica).

4. Diseñar tu propio refugio urbano utilizando los materiales y recursos estilísticos que más te gusten.

5. Cuando la licencia esté concedida (1 mes aprox.) instalar el andamio junto con el refugio.





SOLARES. OCUPACIONES TEMPORALES CON ARQUITECTURA MOBILIARIA

Desde el pasado 1 de septiembre del 2002, día que entraba en vigor el contrato de arrendamiento del solar situado en la calle barco nº 9 en Sevilla, queda instalada durante un tiempo mínimo concertado de 4 meses, y un máximo extensible hasta un año, la casa-estudio desmontable.

El reciclaje de solares en desuso a través de la posibilidad de instrumental legal que permitirá a cuantos se animen ha hacerlo, el uso de estructuras habitables versátiles de ocupación, el disfrutar de diferentes localizaciones temporales, con todo lo que conlleva la creación de semejante deshbito que se irá domesticando en cada situación concreta.

Además estas Infiltraciones urbanas impermanentes, se exhiben como una burla al patrimonio de cartón piedra que nada puede hacer frente a estos objetos-arquitecturas no regulados por ordenanzas de fachadas preciosistas. Una posición al límite de la legalidad, una malversación intelectual, o vuelta a la tortilla, que se emancipa de lo que el planeamiento urbano propone como el patrimonio de cartón piedra, o lo que la ciudad antigua empieza a parecer, un parque temático habitable.

Utilizando el prototipo de casa desmontable, en sus distintas configuraciones posibles, se irán ocupando distintos solares de la ciudad antigua, hasta un máximo de dos años por estancia, consiguiendo una forma nómada de vivir una trama urbana que tiende a la momificación temporal.



Un contrato de acometida eléctrica hecho a un particular, cercano al solar, y unas cápsulas sanitarias de funcionamiento químico portátiles junto con la recogida de agua de lluvia a través de las cubiertas, son opciones que ayudan a hacer más cómodo y habitable este deambular urbano.

Nada nos impide contratar de forma privada con el propietario del solar el uso de un suelo sobre el que aun conserva todos sus derechos, contrato que no estará sujeto al régimen especial de arrendamientos rústicos o urbanos, pero que finalizará automáticamente con la orden del Ayuntamiento acordando la demolición o desalojo para ejecutar proyectos de urbanización (art. 136.2 RDL 1/1992, de 20 de junio). No es el caso de los solares seleccionados.

La Sección 3ª del Capítulo 4º del Título tercero del PGOU de Sevilla regula el deber de Conservación Específica y Ocupación Temporal de Solares. La colocación de un módulo prefabricado podría ajustarse al supuesto del art. 3.40.1.c "esparcimientos con instalaciones provisionales de carácter desmontable", por el que pediríamos licencia de ocupación. Tendremos que respetar las condiciones descritas en los apartados 2 y 3 del art. 3.39, algo que no supondría problema alguno para el objetivo que nos hemos planteado. Señalar, que dicha autorización tendrá que ser aceptada por el propietario e inscribirse en el Registro de la Propiedad.

Pero, ¿qué ocurriría si colocamos este módulo sin ningún tipo de autorización por parte de la Gerencia?



¿Estamos realmente ante el citado supuesto del 3.40.1.c? Los arts. 334 a 337 del Código Civil nos dicen lo que debemos considerar como bien mueble o inmueble. Al ser nuestro módulo un objeto susceptible de "transportar de un punto a otro sin menoscabo de la cosa inmueble a que estuviere unido" (art. 335 C.C.), no estando comprendido en lo que el artículo anterior del mismo texto legal determina puesto que no está unido al solar "de una manera fija sin que no pueda separarse de él sin quebrantamiento de la materia o deterioro del objeto" (art. 334.3 C.C) y, puesto que tampoco esta unido de modo permanente o con el propósito de que llegue a formar parte de la finca, entendemos que nos encontramos claramente ante un bien mueble.

Por todo ello, la colocación secuenciada en los distintos solares elegidos no se somete a restricción normativa alguna que nos obligue a solicitar autorización, ya que tampoco la utilidad que pretendemos es la de esparcimiento. La acción sería equiparable al almacenamiento de cualquier otro objeto mueble que respete las condiciones de conservación del solar, reguladas por la Sección 3ª del Capítulo 4º del Título 3º del PGOU. Tampoco las normas de salubridad y seguridad serán un impedimento, como así lo demuestra el informe técnico de los materiales empleados.

Proyecto.
SANTIAGO CIRUGEDA.

Asesor jurídico.
IGNACIO PRETEL.

Calle barco 9. SEVILLA 2002.

JON MIKEL EUBA

TWO IN A CAR

Nuevas Tendencias

**A CAR
ROMANCE**

TWO

**KIDNA
PPING**

THREE

**ADULT
ERY**

FOUR

CRIME

FIVE

**SHOO
WITH
POLIC**

SIX

JON MIKEL EUBA

Bilbao, 1967

En **1991** sale de la Facultad de Bellas Artes de Bilbao un prototipo preparado para ser un artista de los ochenta, demasiado tarde ya para los primeros noventa; adaptarse a la nueva situación fue duro. Del 92 al 94 dejo prácticamente de trabajar. En **1994** participo en el taller de serigrafía de Pepe Albacete en Arteleku, San Sebastián, y gracias a este movimiento Bilbao - San Sebastián convivo durante dos años con Sergio Prego e Itziar Okariz. Durante este período se va perfilando lo que significa para nosotros el hecho seguir produciendo; ese mismo año me integro en el taller de Arteleku de Ángel Bados y Txomin Badiola. Este taller posibilitó que se creasen fuertes vínculos entre artistas de diferentes generaciones que hasta entonces trabajaban por separado, relaciones que aún perduran entre artistas como Ibon Aranberri, Gorka Eizagirre, Peio Aguirre, etc.; un contexto altamente creativo que permitirá entender por qué hay tanta gente que trabaja bien y por qué existen tantas relaciones que escapan a la lógica entre artistas del País Vasco. Esto se extiende al siguiente taller que se repite tres años más tarde, gracias al cual conozco, entre otros, a Inazio Escudero, Iñaki Garmendia o Asier Mendizabal. En **1996** paso un período de tiempo en Nueva York; es a la vuelta, y apoyado por textos de dos directores de cine franceses, cuando empiezo a ver la posi-

bilidad de una manera de trabajar nueva que tendrá como fondo, o mejor dicho, como lugar el contexto en el que he crecido. Por invitación de Asier Pérez expongo mis primeras fotografías, junto con un mural, en casa de Begoña Muñoz y Asier Pérez, esto es: Petrol, Arbolantza 4, 5.º izqda, Bilbao. En **1997** realizo la exposición "Coche House Horse" en *consonni*; fue la exposición que en aquel momento ningún otro me hubiera ofrecido (después de años de despotricar contra la idea de artista de estudio convierto la antigua fábrica en mi estudio). Desde **1996 a 2000** el trabajo sigue un desarrollo lógico; en **1999** empiezo por primera vez a trabajar con vídeos. En **2001** recibo del Instituto de la Juventud la beca-residencia en la Künstlerhaus Bethanien, Berlín. Podría decir que es un momento clave en mi vida; de nuevo me siento estudiante, de aquellos entusiastas mayores de veinticinco que accedían a la universidad. Jamás pensé que iba a trabajar tanto y tan a gusto, ni lo necesario que era para mí cierta distancia con el contexto vasco y español; es la primera vez que pongo en práctica el "montaje" en un vídeo. Después de este período vuelvo a Bilbao y en **2002** recibo la beca Caja Madrid, que me permite continuar con el trabajo iniciado en Berlín. Ahora sigo inmerso en un proceso del cual poco puedo decir, pues carezco de la distancia necesaria para ello.

TWO IN A CAR

La greguería es una forma literaria que ha sido definida como una metáfora pero con humor; ha sido de gran influencia para artistas como el cineasta Luis Buñuel, por ejemplo, quien la reivindica como un anticipo del surrealismo. Las greguerías elaboradas son las que crean una imagen, poética y humorística a la vez, de un incidente cotidiano sin trascendencia.

“Two in a car” es un vídeo realizado a partir de la siguiente greguería de Ramón Gómez de la Serna:

Dos en un auto idilio, tres adulterio, cuatro secuestro, cinco crimen, seis tiroteo con la policía.

Esta greguería me interesa, por un lado, por lo cinematográfico del texto, ya que se corresponde con el movimiento de un zoom que se va abriendo; me gusta la idea de que, a mayor información, parece que vamos entendiendo más la situación a la que se refiere, pero,

paralelamente, cada movimiento en el tiempo niega el significado de la imagen anterior, integrándolo en un nuevo sentido que será negado, a su vez, en el movimiento siguiente.

Además, me sirve como una declaración de principios respecto a un tipo de relación con la realidad. Nuestra aproximación a la realidad se produce por medio de imágenes (realidad, imagen, lenguaje). Suele ser natural en el ser humano la tendencia a buscar sentido en una realidad que habitualmente no lo tiene, usando el lenguaje en un intento de controlar lo informe, creando formas (imágenes) continuamente.

Esta vacuidad del sentido que tiene el lenguaje como motor me parece una de las características fundamentales que puede definir todo mi trabajo en general.

Este vídeo se realizó con el fin de ser expuesto en espacios públicos, en pantallas informativas en el metro y en un canal de televisión de Frankfurt, pero fue censurado por la Ciudad de Frankfurt por el contenido violento del mismo.



TWO IN A CAR ROMANCE

**THREE
ADULT
ERY**

FOUR KIDNA PPING

FIVE CRIME

SH
IN
TH

**SIX SHOOT
ING WITH
THE POLICE**

ALONSO GIL

FLASHEADOS. PARTES I y II
[CREE EN LAS RUINAS;
PRONTO SERÁN RUINAS
PINTORESCAS]

Nuevas Tendencias



ALONSO GIL

Badajoz, 1966

Licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla, sus PROYECTOS INDIVIDUALES más recientes incluyen: "An Error Occurred", Foro Sur, Cáceres, 2001; Doméstico, Madrid, 2000, y "Deleitarse en la N, deleitarse en la O", Ex Teresa Arte Actual, México DF, 2000. Entre sus exposiciones individuales destacan la celebrada en la Galería DV, Donostia, 2002; "Incómodo", sala de eStar, Sevilla, 2002; "Cada cual a su tirano", Galería Buades, Madrid, 1998; "Acceder al interior es necesario", Galería Berini, Barcelona, 1997; "Casa de Luces", Galería Cavecanem, Sevilla, 1996, y "Alonso Gil", Ascan Crone Galerie, Hamburgo, Alemania, 1989.

Ha participado en EXPOSICIONES COLECTIVAS Y EVENTOS como Manifesta 4, European Biennial of Contemporary Art, Frankfurt / Main, Alemania, 2002; "Soft Season", ArtLab, InIVA, Londres, 2002; "Video-Zone", Tel Aviv Cinemateque, Herzliya Museum of Art / Digital ArtLab in Holon, Tel Aviv, 2002; "Living Proof", Newcastle, Reino Unido, 2002; "Big Social Game", Big Torino 2002, Biennale Internazionale Arte Giovane, Cavalerizza Reale, Turín, 2002; "Videorom", Galleria Gian Carla Zanutti, Milán, 2002; "Kippi Forever & Never", Doméstico'01, Madrid, 2002; "Falling on You", 38 Langham Street Gallery, Londres, 2002; III Festival Internacional de Arte Sonoro, Ex Teresa Arte Actual / Laboratorio Arte Alameda, México DF, México, 2001; "Ventanas, visibilidad en una oficina", proyecto producido por www.centrodearte.com, 2001; "Punto de Partida. Apuntes para una colección", CAAC, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla, 2000; "Art for Two", Art &

Idea, Hotel San Francisco, México DF; I y II Salón Refractorio, Galería Buades, Madrid, 1998-1999; "Disappearance Act", Bound & Unbound Gallery, Nueva York, 1998; "One of You, Among You, With You", homenaje a Martin Kippenberger, Galería Juana de Aizpuru, Madrid, 1997; "Arte al suelo", Galería Arte Contemporáneo, Guadalajara, México, 1997; "Local Cultura", Museo y Archivo de la Autoridad Portuaria, Ceuta, dentro del proyecto multidisciplinar "Almadraba", realizado en las orillas del Estrecho de Gibraltar, 1997; "Pasarse de la raya", ExpoArte'97, Guadalajara, México / Art & Idea, México DF, México; "Public Secrets", The Knitting Factory, Nueva York, 1996; "Wheel of Fortune", Lombard-Freid Gallery, Nueva York, y "Multiples at Printed Matter", Printed Matter, Nueva York, 1994.

Ha realizado TRABAJOS EN CINE Y VÍDEO, y ha editado numerosos TRABAJOS DE AUDIO, el último de ellos "Quémalo", un CD musical realizado para el proyecto Read*Write*Execute, centrodearte.com, Madrid.

Ha colaborado en diversas PUBLICACIONES, como *Promocional Copy* (Robin Kahn, editor), Nueva York; *Sin Dios, ni patria, ni ley*, Puerto de las Artes, Diputación de Huelva, o *Atlántica Revista Internacional de las Artes*.

Ha recibido, entre otras, las BECAS Generación 2002, Caja Madrid; la beca de Creación Artística Contemporánea, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 2000, y la Pollock-Krasner Foundation, Nueva York, 1999.

Flasheados. Partes I y II

[Cree en las ruinas; pronto serán ruinas pintorescas]

2002

Vídeo digital, 34'

1/5

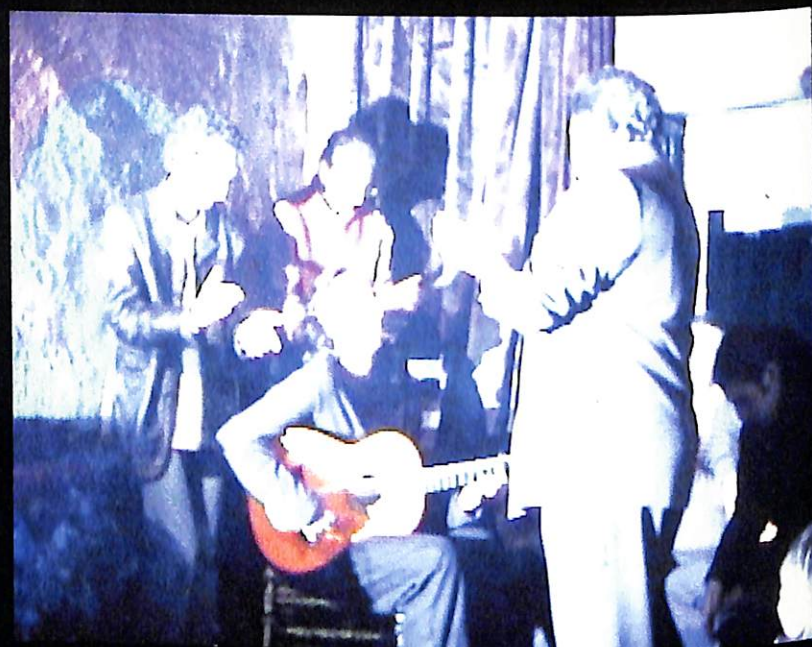
FLASHEADOS. PARTES I y II

[Cree en las ruinas; pronto serán ruinas pintorescas]

¿Qué es lo que pone en marcha a tantos y tantos turistas? Según algunos autores, el viaje se ha convertido en la persecución de vivencias codificadas por la ficción; se buscan lugares ya legitimados y mitificados por la presencia de observadores anteriores desde distintos discursos culturales. Cuanto más se multiplican las representaciones mediáticas, tanto más reducen a la inexistencia aquello que no ha sido recogido por el objetivo de la cámara. “El turismo es la forma acabada de la guerra” dirá Augé al tiempo que los santuarios del turismo palpitan por el efecto estroboscópico de los cientos de flashes disparados. Las interminables hordas de turistas no paran de dar

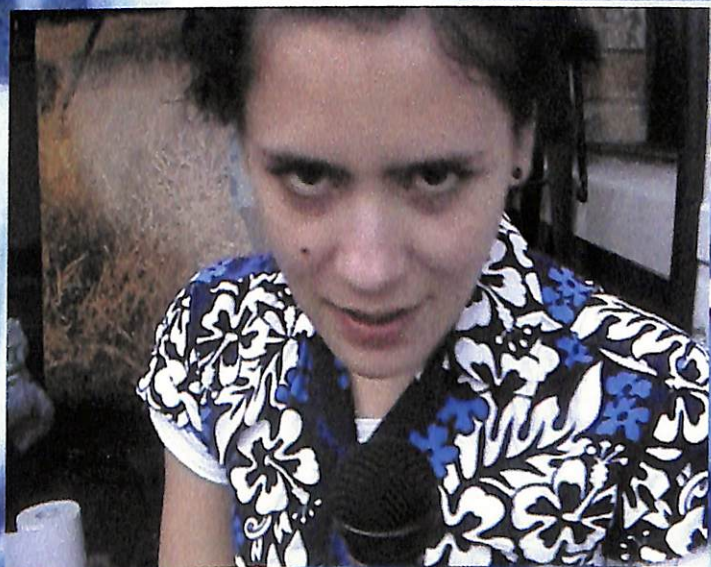
vueltas y los promotores de los lugares visitados se encargan de revestirlos con los símbolos e insignias buscados por ellos.

“Flasheados” es una película realizada en vídeo que se desarrolla principalmente en Sevilla, ciudad estigma y prototipo del turismo, que recibe cada año un gran número de visitantes. Aborda el tema del turismo desde una dimensión social y política, y ofrece una perspectiva crítica y documental a través de una edición articulada sobre la base del contenido más poético y evocativo de las imágenes, en el que nunca podría faltar una mirada hacia el flamenco.



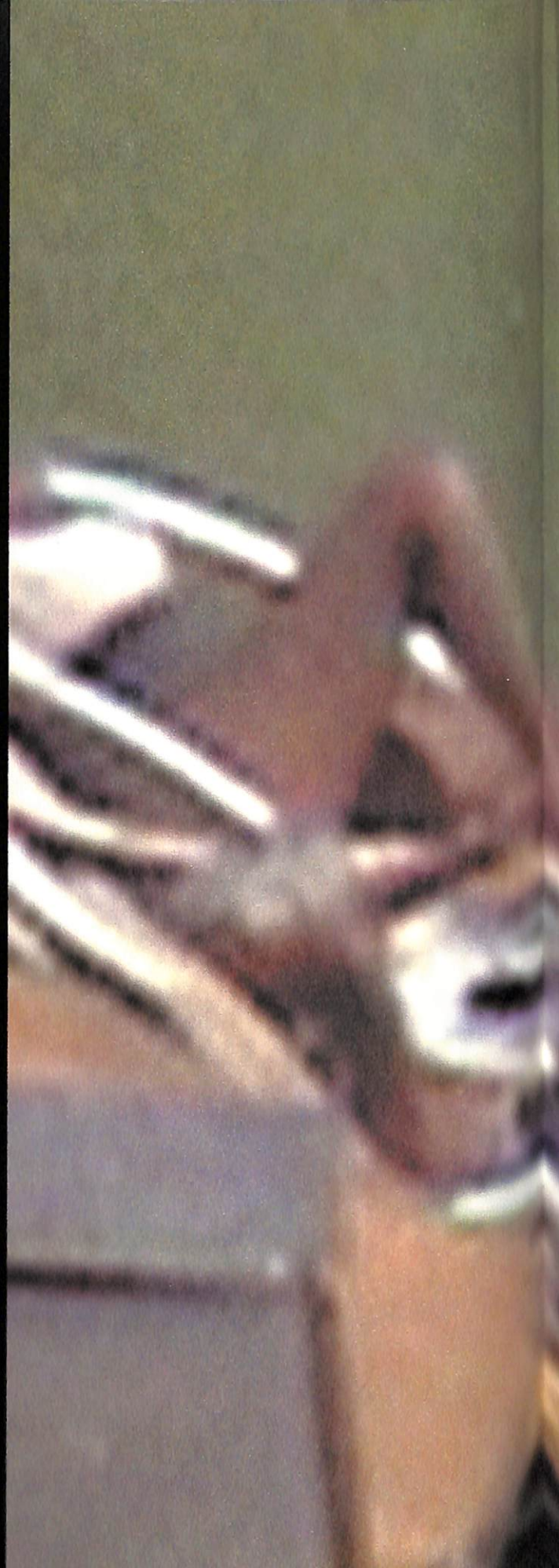










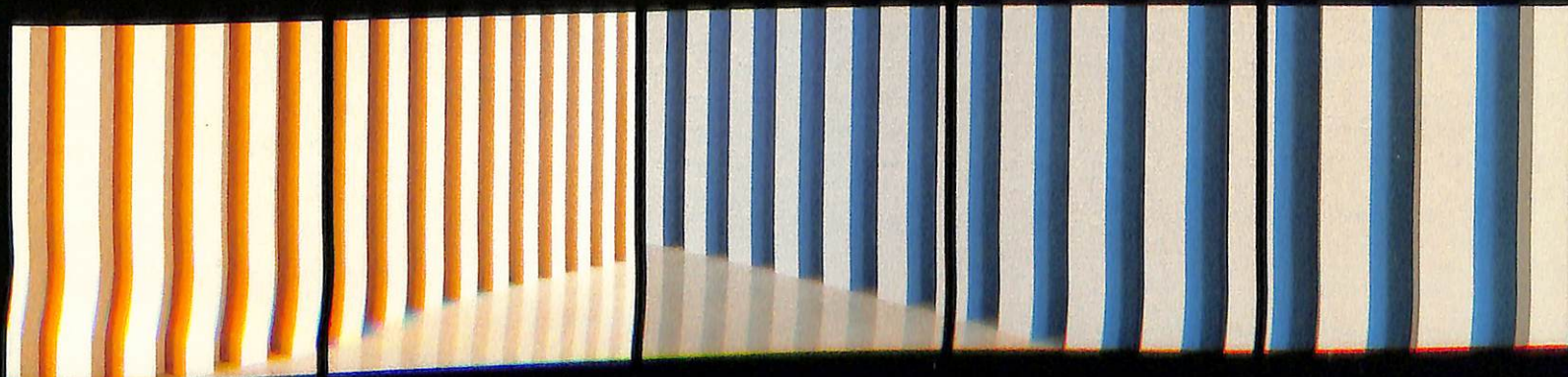
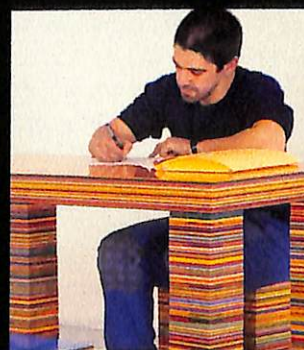




MAIDER LÓPEZ

EL ESPACIO CIRCUNDANTE COMO LA PROPIA PIEZA

Nuevas Tendencias



MAIDER LÓPEZ

San Sebastián, 1975

Dudé si estudiar Bellas Artes o Arquitectura, pero al final me decanté por lo primero. Pintaba cuadros, hasta que un día, estando de Erasmus en Londres, la pintura se salió del propio cuadro e invadió el espacio; de hecho, me empezó a interesar lo que pasaba fuera del cuadro en vez de lo que sucedía en él. Así empecé a ocuparme del espacio; una vez más, me pregunté si debía haber estudiado Arquitectura. Al acabar la carrera hice un master en Londres (Chelsea College of art and Design) con la Beca Fundación Botín. Hice muros falsos, empapelé paredes y volví a San Sebastián pensando sobre el espacio y lo arquitectónico. Empapelé la Galería Trayecto y empecé mi doctorado en Arquitectura. En el año 2000, la Bienal de Pontevedra se tituló "El Espacio como proyecto", y del espacio hice un proyecto. Para ARCO 2001 hice un suelo, que posteriormente adapté para la exposición "Las representaciones del andar (1950-2000)" en el Koldo Mitxelena.

Me planteé mi individual en la Galería DV como una revisión del espacio, proponiendo una relectura de éste a través de elementos arquitectónicos.

En Puntos de Encuentros 01 (Galería Cruce), un felpudo para cada hora y un color para cada felpudo te daba la bienvenida a la entrada. En la Muestra de Arte Joven di color a las escaleras del Círculo de Bellas Artes; a cada medida le correspondía un color, de forma que la distribución de los colores venía dada por el tamaño.

Corregí los errores arquitectónicos y medí todos los elementos de una escuela de pilotos en Doméstico'01.

En ARCO 02 senté a la galerista en una mesa hecha con la superposición de plexiglaes de colores, y he confundido a los transeúntes con señales de tráfico falsas en el ámbito urbano (Sala Amadís, Injuve, y Torre de Ariz, Basauri).

EL ESPACIO CIRCUNDANTE COMO LA PROPIA PIEZA

15-1-2002

Querida Maider:

Nos conocimos cuando participabas en el taller de pintura que coordinaba Darío Urzay en Arteleku. Es curioso, algunos encuentros los asociamos a lugares o a acontecimientos, y otros, en cambio, a una sucesión de espacios, tiempos, sentimientos y conversaciones. Recuerdo tu espacio conformado como una exposición. Unas grandes masas de colores sólidos y complementarios, verde, rojo, azul y amarillo, invadían tu estudio. En una conversación que mantuve aquel verano con Darío, le comenté la inquietud que me produjo la cámara fotográfica con el objetivo dirigido hacia el espectador de uno de sus primeros cuadros. Ahora, con una mirada más retrospectiva, reconozco en éste los temas sobre los que ha venido trabajando: la luz, la mirada del espectador, el "medio artístico". De repente, esta cadena de recuerdos me lleva hasta la Tate Gallery de Londres, donde hace ya 12 años, me sumergí, solitaria, en la sala-capilla dedicada a Rothko... Es curioso cómo vamos conformando las relaciones con las personas y las cosas, y cómo la vida se va trazando gracias a estas casualidades y elecciones.

Pero volvamos a la superficie. Tus cuadros inspiraban vitalidad y, ahora, veo que pedían desbordarse. Años más tarde, volvimos a coincidir, pero esta vez fue en el comedor. Tus amigos ingleses y tu vida en Londres empezaron a aparecer en las comidas y en tus obras. Los cuadros desaparecieron de tu estudio. El color se desmaterializó, perdió superficie, se volatilizó. James Turrel se colocó en forma de póster en tu estudio. Y empezaste a exponer.

30-3-2002

Acabas de presentar en ARCO, en la Galería DV, una mesa con cuatro sillas. Has diseñado esta obra para que sea utilizada como mesa de trabajo y recepción durante la feria. Cada vez sois más los artistas que trabajáis entre el arte, el diseño y la arquitectura; entre lo funcional y lo estético; en ese espacio intermedio entre lo útil y lo inútil. Ese espacio-frontera en el que se sitúa nuestro presente. Tus taburetes son placas de plexiglás superpuestas, pero bien podrían ser tablas coloreadas, apiladas unas encima de otras. El reciclaje, signo de una sociedad consumista equilibrada, también es parte de tu manera de trabajar, pero tu trabajo no consiste en reciclar objetos o materiales –aunque a veces también lo hagas–, sino en reutilizar ideas para darles otro significado. Todavía recuerdo el día que vimos en una revista las imágenes de la biblioteca que Jorge Pardo diseñó para el DIA Art Foundation.

26-7-2002

Me pregunto cómo te habrá ido en Lleida y cómo habrá funcionado "Iconos en el paisaje". Esta obra que juega con el volumen de la pared e interviene con color en los vanos, esta pieza que necesita de nuestro movimiento para existir, que se relaciona con lo cinético, en el sentido en que lo expresa Guy Brett, con el aspecto visual de nuestra naturaleza.

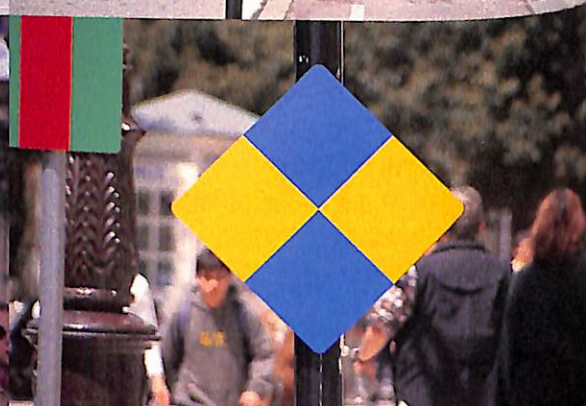
Ayer soñé que mi tía me cogía medidas, como cuando era pequeña. De repente, aparecieron tus habitaciones dimensionadas en cifras, diseñadas y medidas en colores. Era tu proyecto para Doméstico. En las antiguas bases de los concursos, las que respondían a las divisiones en disciplinas, se detallaban las medidas máximas de las obras. Y al ver estas paredes, superficies, bañeras y toallas medidas, no he podido dejar de pensar en los viejos concursos. Tus cifras hablan de ese pasado tuyo de pintora, pero también de la escultura expandida. Tus obras, de momento, no tienen más límites que los que te impone el espacio en el que te invitan a exponer.

Utilizas la memoria geométrica del espacio para reinterpretarlo. Te apropias de las dimensiones y magnitudes del lugar para representarlo y reconstruirlo. El diseño interior entra en escena. Cada vez estás más cerca de lo real.

7-9-2002

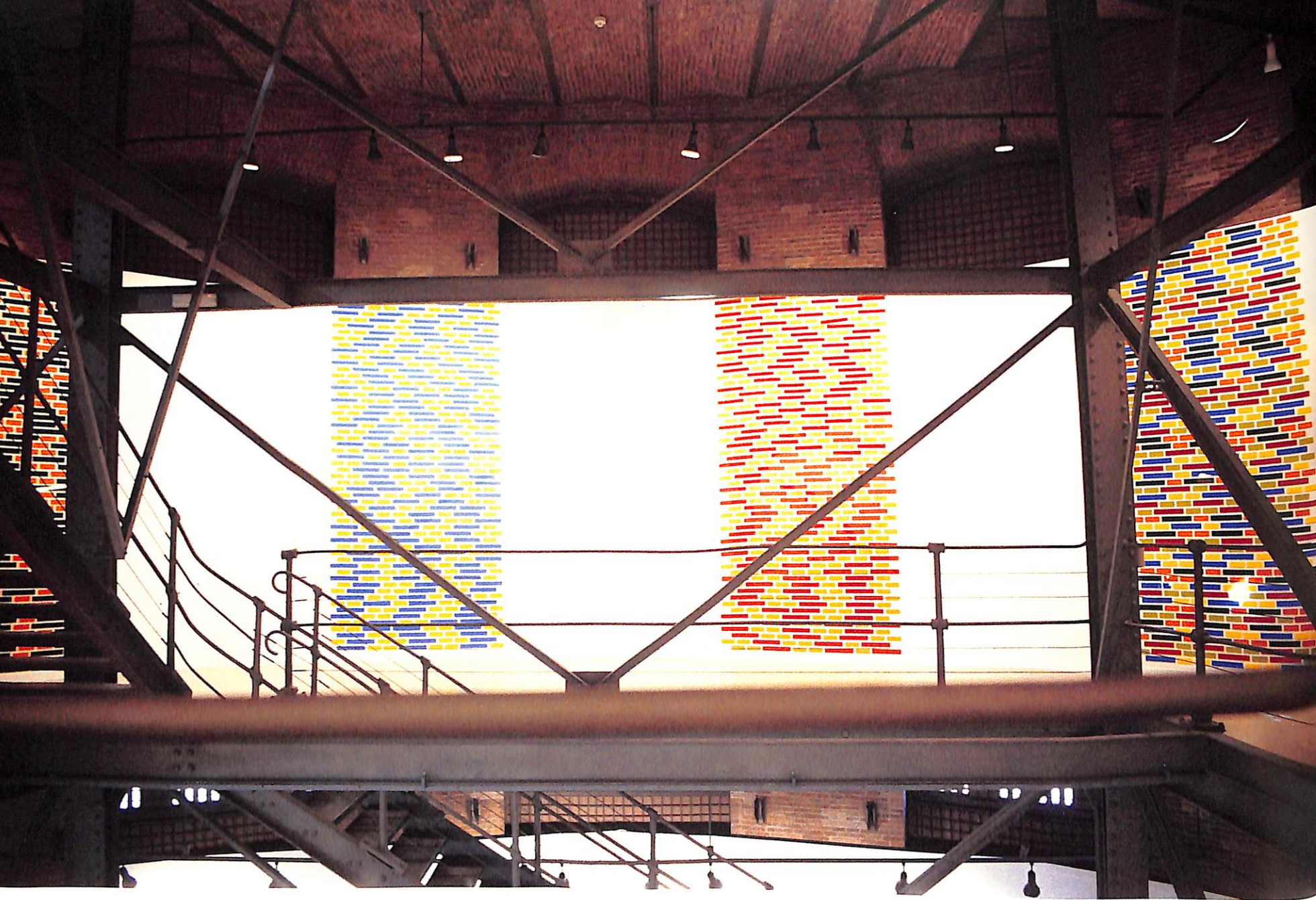
Muchas veces te he comentado lo difícil que me parece ser artista: tienes que crear e idear al tiempo que negocias con el contexto, con la institución artística, con tu microeconomía... A veces pienso: ¿por qué habrás elegido ser artista? Otras, en cambio, me das envidia. Se trata de una especie de suma de vitalidad y creatividad, y de resta de cuestionamiento y duda. Hoy he estado mirando el libro de Bruce Mau *Life Style* y he encontrado una imagen de Robin Collyer que habla del grado de ocupación de los textos comerciales en nuestro entorno. La foto me ha recordado el trabajo que has realizado con las señales de tráfico. En la obra de Collyer, la publicidad comercial enmudece, pero le delata el color naranja que el artista imprime a su ausencia; tu obra, en cambio, se camufla en este caos de signos propio de la ciudad contemporánea. En el código de circulación no existen el naranja, el amarillo ni el verde como colores, y tú has colocado éstos en las señales de tráfico. Les has alterado el código y como consecuencia has variado su significado. La alteración amplía su ambigüedad, pero contienen un secreto que el viandante desconoce, y que sólo se desvela cuando visitas la sala de exposiciones donde exhibes la "otra" parte del proyecto.

[Miren Eraso]

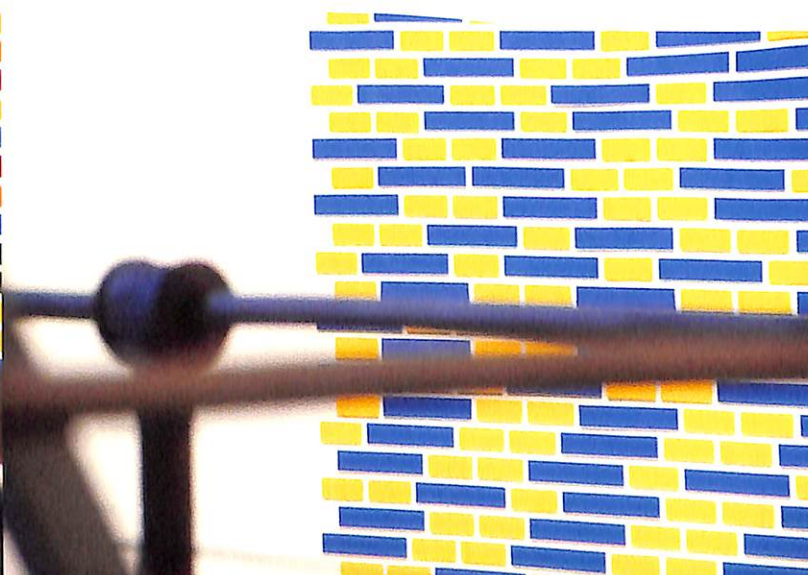
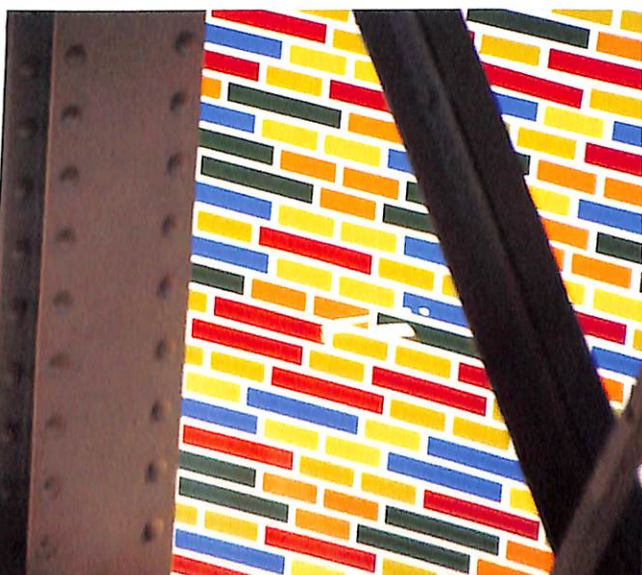


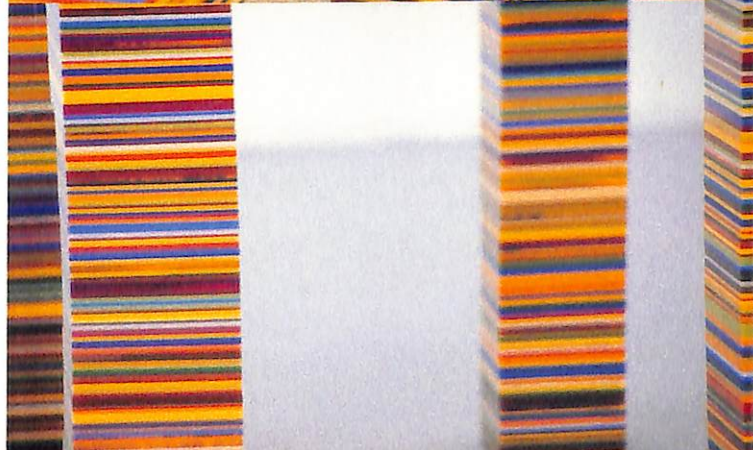
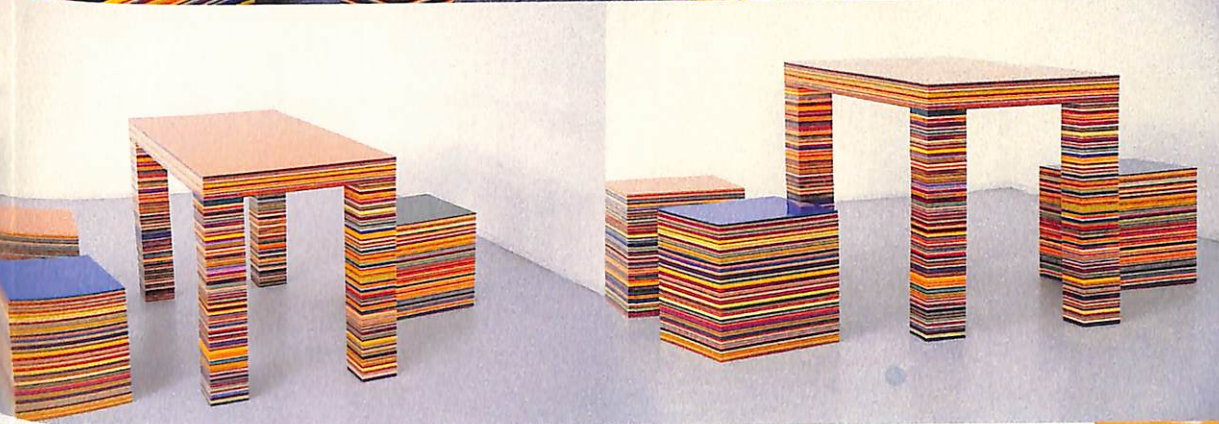


Señales de tráfico
2002
50 x 50 cm
Sala Amadis, Madrid / Torre de Ariz, Basauri



Sin título
2002
Plexiglás
Dimensiones variables
Zona 0 / Canal de Isabel II / Injuve





Mesa y bancos
2002
Plexiglás
100 x 65 x 75 cm / 40 x 40 x 40 cm



07x71

146x477

146x329

330 x 155

10 x 329

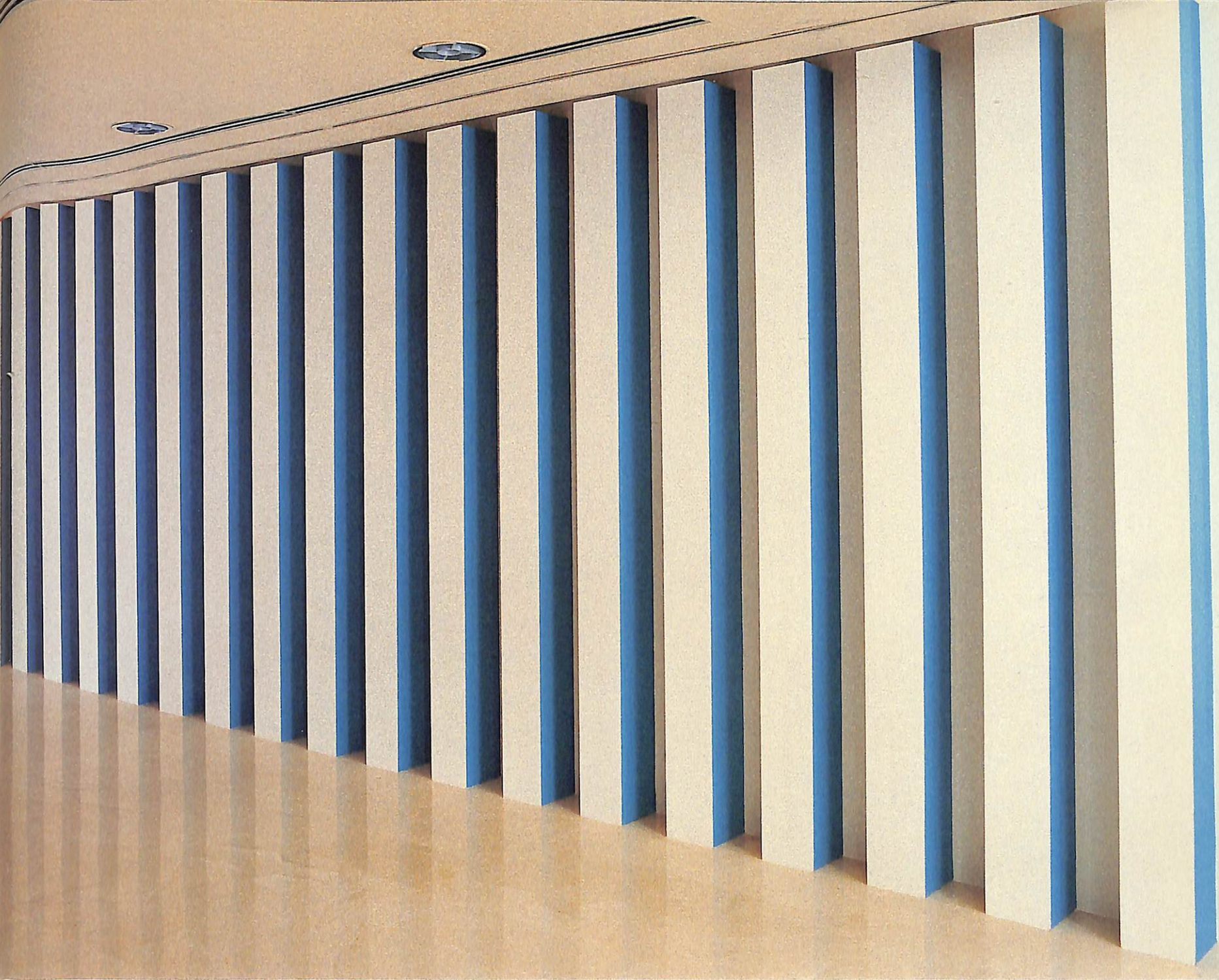


Portal, aula, baño
2002
Pintura y vinilos sobre pared / objetos
Dimensiones variables
Doméstico'01





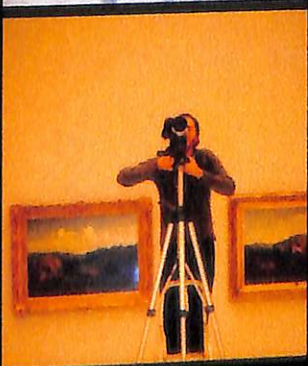
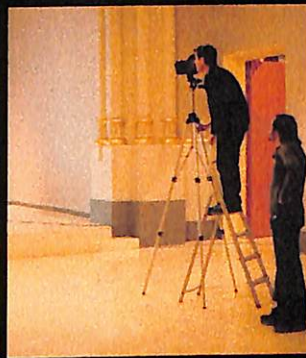
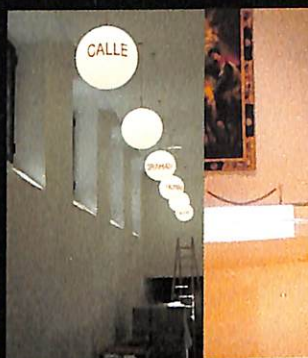
Sin título
2002
Madera y pintura
Dimensiones variables
"Iconos en el passatge", La Caixa, Lleida



MIGUEL ÁNGEL REBOLLO

L'ARTE NON È
VERA CREAZIONE

Nuevas Tendencias



MIGUEL ÁNGEL REBOLLO

Madrid, 1970

Licenciado en Filosofía y en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid, actualmente está realizando su tesis en el Departamento de Escultura, en el que fue Becario de Colaboración y Colaborador Honorífico. Ha sido Becario de Investigación por el Ministerio de Educación y ha obtenido becas y premios con proyectos de investigación para estancias en Ayllón, Punta Umbría, Nueva York, Berlín, Argentina y Eslovenia. Le fue concedida la Beca para Proyectos

de Arte Caja Madrid y fue seleccionado para la XXVII Bienal Internacional de Arte de Pontevedra. Es miembro fundador del proyecto "Silo de Arte / Las Pedroñeras", subvencionado parcialmente por la Fundación Arte y Derecho. Desde 1996 ha participado en numerosas exposiciones en Madrid, Alcalá de Henares, Pontevedra, Segovia, Liubliana, Dreieich o Nueva York.

Agradezco la colaboración inestimable de las siguientes entidades y personas, sin las que no hubiera sido posible llevar a cabo el proyecto:

Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de Madrid / Fundación Carlos de Amberes, Madrid / Hemeroteca del Centro Cultural del Conde Duque, Madrid / La Casa Encendida, Madrid / Museo Municipal de Madrid / Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid / Tamara Arroyo / Jaime de la Jara / Lorena M. Corral / María de Corral / José Manuel Ramírez Martínez / Andrés Rubio / Antonio Terrón

L'ARTE NON È VERA CREAZIONE

Comencé a desarrollar el proyecto “L’arte non è vera creazione” con la instalación de un letrero luminoso en la biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de Madrid en el año 2000. El luminoso, pensado para la entrada de la biblioteca a modo de dintel, como en las antiguas academias griegas, servía de máxima a todo aquel que cruzara el umbral de la puerta. Con motivo de la concesión de la Beca de Arte Caja Madrid, he diseñado e instalado una serie de estas cajas de luz en distintos espacios públicos. Las intervenciones han sido documentadas con fotografías como una lista de todos los signos acumulados que, a modo de *graffitis*, he presentado sin firma ni explicación de su contenido en distintas localizaciones del ámbito de la cultura. Considero la obra una propuesta de arte público que revisa la información artística a través de un medio usualmente utilizado como reclamo publicitario urbano; utilizo los luminosos como escultura con la que hacer pública una información. La noción más simple de comunicación artística implica: objeto, artista, mediadores –galeristas, comisarios, críticos...– y público. La información artística se encuentra muy mediaticada por filtros epistemológicos que distorsionan su información. Creo que se puede provocar mayor libertad en la vida diaria si la escena de esta información sufre una infiltración, por la necesidad de adoptar una postura ante ese nuevo estímulo. Buena parte del valor de este trabajo –como signo– se encuentra en la posibilidad de ser decodificado. Quiero que el espectador haga un juicio sobre la información del arte que se distribuye desde las plataformas profesionales –críticos, historiadores, artistas...– o institucionales que lo legitiman. La serie de cajas de luz trata de provocar la reflexión y hacer consumir ideas al espectador. No adoptan tan sólo una dirección conceptual y lingüística, formalmente se encuentran cercanas a la tradición minimal norteamericana. A pesar de la desmaterialización de la obra –presento palabras que me atraen como signo plástico y también cómo el lenguaje se puede convertir en objeto–, trato de que la pieza no pierda su perspectiva escultórica. Cada uno de los luminosos tiene unas dimensiones específicas y en él reza una sentencia escogida y diseñada para cada institución y emplazamiento; unas formuladas por artistas, críticos..., otras redactadas por mí, revisan la historia de los artistas a través de acontecimientos que pueden funcionar como notas o apéndices. El artista crea zonas de circulación de signos con sus obras, junto a información paralela a través de declaraciones; presentadas fuera de contexto, algunas pueden resultar prescindi-

bles, confusas, intercambiables o verdaderas aporías. El trabajo de arte queda sobrepresionado por sus intermediarios de distribución, venta, información...; y muchos sectores profesionales parecen estar legitimados para hablar de arte. Aquí los comentarios son el verdadero trabajo de arte. La información escogida no muestra un contenido conceptual de peso. La obra no aporta datos de su validez o veracidad; no hay respuestas al mensaje, ni pistas sobre su procedencia o sentido. Cada sentencia puede dar cabida a distintos significados. Por lo abierto de su interpretación pueden leerse como una pregunta; algunas han sido escogidas porque tienen mensajes explícitamente equívocos en su ubicación. Quiero que las obras tengan un máximo poder discursivo para el espectador. Todas son la excusa para suscitar dudas y cuestiones en torno a las grandes preguntas de la historia del arte y sobre su consumo: el manejo de su información, el poder que otorga el contexto y la veracidad o falsedad de sus contenidos. La opacidad de este trabajo no revela un punto de vista subjetivo, para quedar abierto al espectador que ha de darle forma. Aunque fuera de contexto las sentencias puedan estar más o menos cifradas, siempre permiten filtrar algún mensaje. El contenido documental no es sobre la historia del arte –el mensaje es susceptible de ser verdadero o falso–, sino sobre cómo pierden significado las palabras de arte. El espectador no adquiere conocimiento académico alguno, pero sus preguntas aportan algún sentido al contenido del arte –preguntar es suficiente–. Los lugares escogidos son dinámicos, con exposiciones espectáculo de gran afluencia de público. Los luminosos interactúan con sus actividades. Son lugares de consumo cultural de masas altamente publicitados y mediatizados, su panorama visual es homogéneo y revelan estructuras autoritarias aparentemente cerradas. El luminoso incorpora un nuevo episodio mediante una sencilla señal en el recorrido y comportamiento previsible del público. La obra no es sobre el museo, el ejercicio no pretende ser provocativo con la institución, sino con la perspectiva mental del espectador. Busco tocar al espectador haciéndole pensar lo que no piensa. La alta contaminación visual de nuestra sociedad favorece la capacidad de atención breve; con un lenguaje muy sencillo deseo competir con sus signos y lemas. Al final, las sentencias, con una particular historia del arte, funcionan como sitios de resistencia. Algunas, presentadas como dogmas, en su concepto más amplio tratan de mostrar una profesión de fe en la creatividad y el arte.



El arte es un bien asequible

2002

160 x 24 x 18 cm

Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid

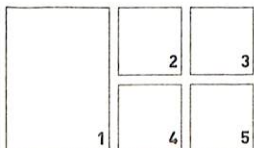
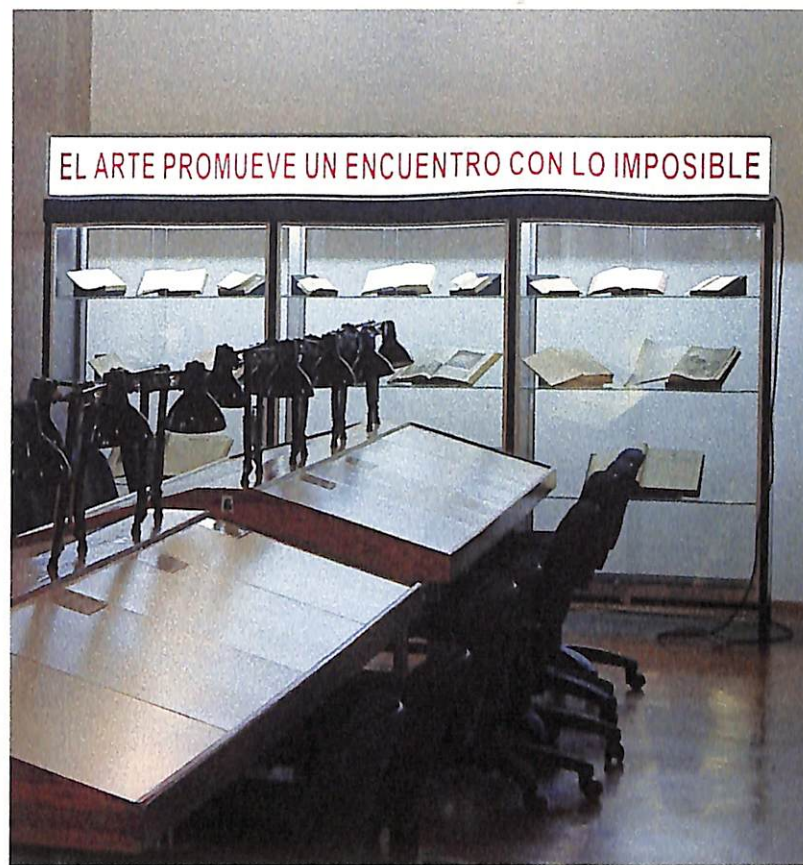
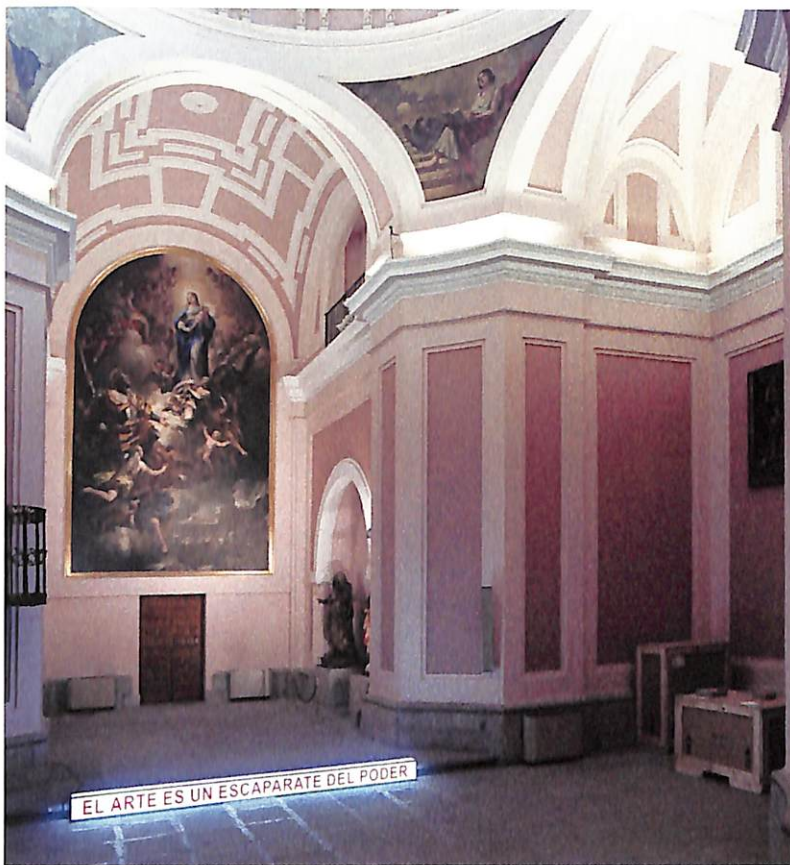
Fotografía: Antonio Terrón



1	2
3	4

1. Arte para una mejor vida, 2002. 285 x 16 x 26 cm. Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid. Fotografía: Antonio Terrón
2. Hommage à Marcel Broodthaers, 2002. 180 x 21 x 25 cm. Fundación Carlos de Amberes, Madrid. Fotografía: Antonio Terrón
3. Arte para una mejor vida, 2002. 285 x 16 x 26 cm. Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid. Fotografía: Antonio Terrón
4. L'arte non è vera creazione, 2000. 160 x 19 x 23 cm. Antigua Facultad de Ciencias Sociales de Pontevedra [almacén] / XXVII Bial de Arte de Contemporáneo





1. Hommage à Marcel Broodthaers, 2002. 180 x 21 x 25 cm. Fundación Carlos de Amberes, Madrid. Fotografía: Antonio Terrón
2. El arte es un escaparate del poder, 2002. 410 x 16 x 25 cm. Museo Municipal de Madrid. Fotografía: Antonio Terrón
3. El arte promueve un encuentro con lo imposible, 2002. 300 x 27 x 16 cm. Centro Cultural del Conde Duque, Madrid [hemeroteca]. Fotografía: Antonio Terrón
4. Judd, Duchamp, Picasso, Serra, Nauman, 2002. 55 x 12 x 20 cm aprox. c/u. Antigua Facultad de Ciencias Sociales de Pontevedra / XXVII Bienal de Arte Contemporáneo
5. El arte moderno es parte del glamour, 2002. 400 x 16 x 40 cm. Antigua Facultad de Ciencias Sociales de Pontevedra / XXVII Bienal de Arte Contemporáneo



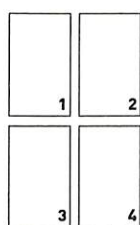
El arte promueve un encuentro con lo imposible

2002

300 x 27 x 16 cm

Centro Cultural del Conde Duque, Madrid [hemeroteca / sala de microfichas]

Fotografía: Antonio Terrón



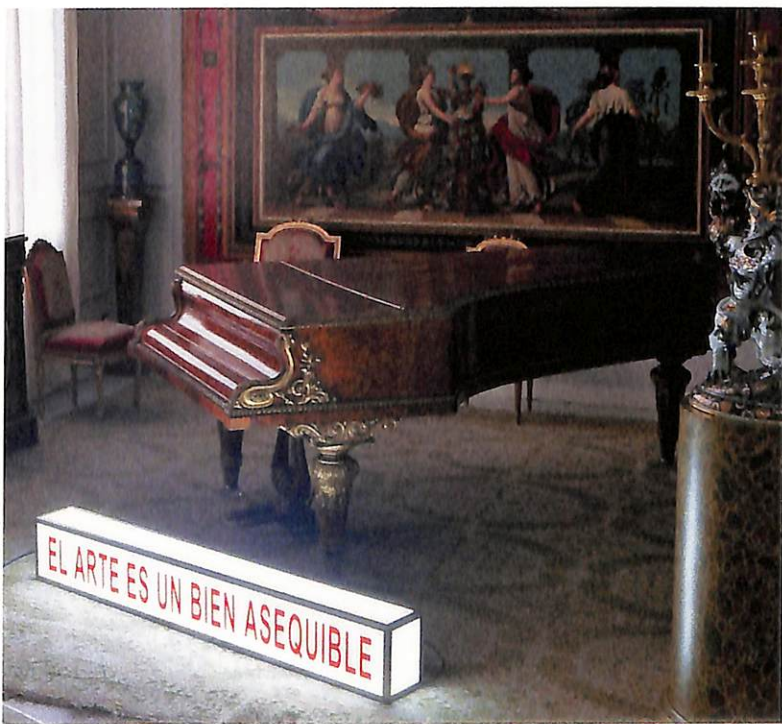
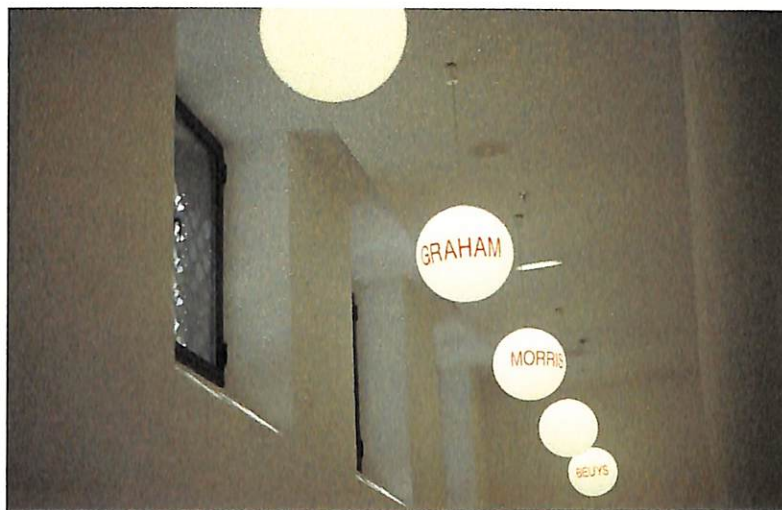
1. **El arte moderno es parte del glamour**, 2002. 400 x 16 x 40 cm. Antigua Facultad de Ciencias Sociales de Pontevedra / XXVII Bienal de Arte Contemporáneo
2. **Judd, Duchamp, Picasso, Serra, Nauman**, 2002. 55 x 12 x 20 cm aprox. c/u. Antigua Facultad de Ciencias Sociales de Pontevedra / XXVII Bienal de Arte Contemporáneo
3. **Atget, Graham, Goya**, 2002. Vinilo sobre globos de luz. La Casa Encendida, Madrid
4. **L'arte non è vera creazione**, 2000. 160 x 19 x 23 cm. Antigua Facultad de Ciencias Sociales de Pontevedra





1	2	3
	4	5
	6	7

1. **El arte es un escaparate del poder**, 2002. 410 x 16 x 25 cm. Museo Municipal de Madrid. Fotografía: Antonio Terrón
2. **L'arte non è vera creazione**, 2000. 160 x 19 x 23 cm. Facultad de Bellas Artes de Madrid [biblioteca]
3. **El arte moderno es parte del glamour**, 2002. 400 x 16 x 40 cm. Antigua Facultad de Ciencias Sociales de Pontevedra / XXVII Bienal de Arte Contemporáneo
4. **Judd, Duchamp, Picasso, Serra, Nauman**, 2002. 55 x 12 x 20 cm aprox. c/u. Antigua Facultad de Ciencias Sociales de Pontevedra / XXVII Bienal de Arte Contemporáneo
5. **Calle, Graham, Morris, Beuys**, 2002. Vinilo sobre globos de luz. La Casa Encendida, Madrid
6. **El arte promueve un encuentro con lo imposible**, 2002. 300 x 27 x 16 cm. Centro Cultural del Conde Duque, Madrid [hemeroteca]. Fotografía: Antonio Terrón
7. **El arte es un bien asequible**, 2002. 160 x 24 x 18 cm. Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid. Fotografía: Antonio Terrón



FERNANDO SÁNCHEZ
CASTILLO

ARQUITECTURA PARA
EL CABALLO

Nuevas Tendencias



FERNANDO SÁNCHEZ CASTILLO

Madrid, 1970

Generalmente no suelo escribir sobre lo que ya hice. Sería más jugoso contaros lo que no me dejaron hacer, pero sobre esto es más prudente callar.

De mi formación-deformación recuerdo con agrado que realicé el Master de Estética y Teoría de las Artes de la Autónoma madrileña y mi participación en el Programme de Recherche del ENSBA parisino. De mis viajes, decir que, cuando he estado fuera de España, mi cabeza continúa dentro y, cuando estoy aquí, mi cabeza procura estar siempre fuera. En Los Ángeles viví y trabajé como un americano más y en Francia disfruté como buen afrancesado.

En esto que llamamos arte, me apetece especialmente participar en exposiciones colectivas, porque todavía me emociona vernos intentar producir eso que llamamos "sentido" y todo lo contrario. Se me vienen a la memoria "Abracadabra", en la Tate Gallery; "Futuropresente", con Alicia Murría; "Toy Stories", con F. Castro; "Extreme Protection", con Rosa Martínez; "Capital Confort", con El Perro, o "A caballo", con M. Navarro. Y muchas otras de la mano de Franz West en Deichtorhallem Hamburg, Zug Kunsthaus...

En cuanto a mi actividad, podría resumirla con un texto corto como éste: La mayor parte de los trabajos y proyectos que he hecho hasta ahora aparecen como juguetes y juegos que requieren una complicidad o

interactividad con el espectador. Con ellos trato de experimentar procesos de conducta, articulaciones políticas o simples fenómenos físicos. En todos ellos pretendo dejar un espacio libre para la memoria y la propia experiencia de situaciones que no somos capaces de controlar o cambiar en eso que llamamos "el mundo real".

Considero mis trabajos como pequeñas propuestas que quieren introducir un cierto proceso de re-educación en nuestra relación con los conceptos asumidos por todos, o simplemente impuestos.

El prototipo, la maqueta o el juguete constituyen mis maneras favoritas para, modestamente, lograr este objetivo en mis obras. Tengo siempre en mente la frase de Schiller "el hombre sólo es verdaderamente hombre cuando juega".

Como sea que lo que he hecho, bien o mal, ha sido siempre gracias a la colaboración de otras personas que han resultado ser amigos, no sería correcto olvidarme de ellos, y no me olvido; pero, por razones de espacio, citaré a los que me habéis ayudado especialmente en este proyecto: Cristina Lucas, Diego Gorraiz, Carlos Alameda, Peter Sánchez, Juan Botella, Rafael Suárez, José Jiménez, F. Castro, M. Navarro. Alberto de Juan, Rafael Liaño, German Posse, Jimena Blázquez, César Cabanas y los Jinetes, Manuel -de Hípica el Molino- y Víctor Manuel Mingo -de El Requebro.

Arquitectura para el caballo
2002
Betacam digital, 16'
1/3

*Co exponents: Concejalía de Cultura
del Ayuntamiento de Alcorcón /
La Otra, Telemadrid*

*Agradecimientos: Facultad de
Ciencias, Facultad de Filosofía
y Rectorado, UAM*

ARQUITECTURA PARA EL CABALLO

De mis visitas al campus de la Universidad Autónoma siempre obtenía al final una sensación de desconcierto espacial. En primer lugar, me costaba mucho encontrarlo, oculto en una vaguada –todavía hoy, casi siempre dudo–. Una vez allí, una sensación de estar en un no-lugar es recordada continuamente por una uniforme loma cubierta de vegetación rala que circunda todos los edificios.

Éstos, especialmente el de la Facultad de Filosofía, me parecían siempre incómodos. Amplios corredores cortados por desniveles, puertas de acceso en fosos, escasos lugares donde reunirse... En fin, una arquitectura incomprensible, que yo achacaba a un torpe diseñador, ignorante de los logros de la arquitectura de los setenta.

Hace poco, comentando con un amigo profesor el ilógico caos de estos espacios, me dio las claves para comprender el funcionamiento y la lógica perversa de sus volúmenes.

El edificio entero está pensado para que los antidisturbios pudieran entrar, incluso a caballo, y controlar sin mucho esfuerzo cualquier revuelta estudiantil. Todo el campus obedece a este fin. Fue una universidad creada para tener bajo control a la joven intelectualidad del momento.

En primer lugar, se buscó un emplazamiento fuera de Madrid y cerca de la División Acorazada. Un antiguo proyecto de presa para el abaste-

cimiento de agua servía perfectamente para crear un gran espacio vigilable desde los muros de contención. Urbanísticamente, el trazado ortogonal favorecía el movimiento de coches y caballos. Los edificios tienen rampas de acceso para las caballerías, puertas sobredimensionadas, ausencia de lugares amplios de reunión, corredores que permiten cargas efectivas...

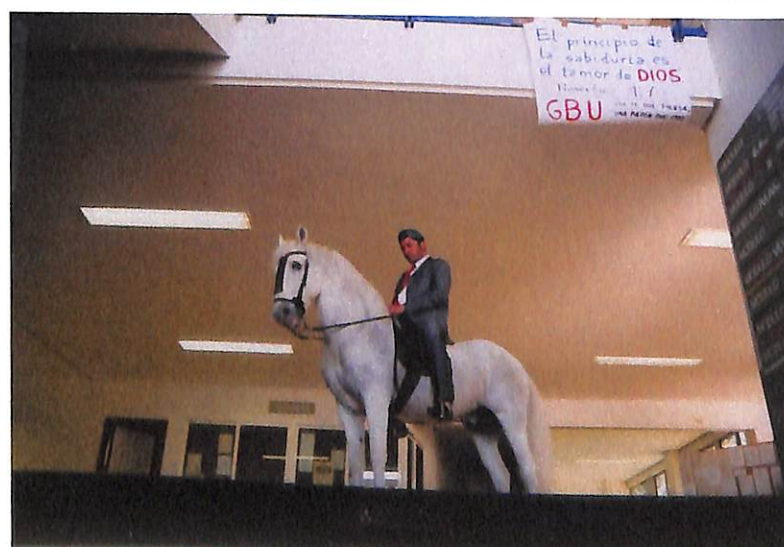
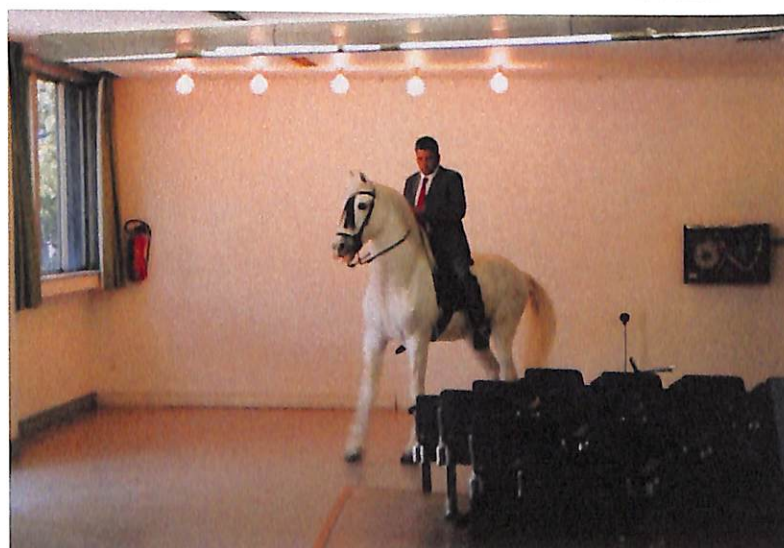
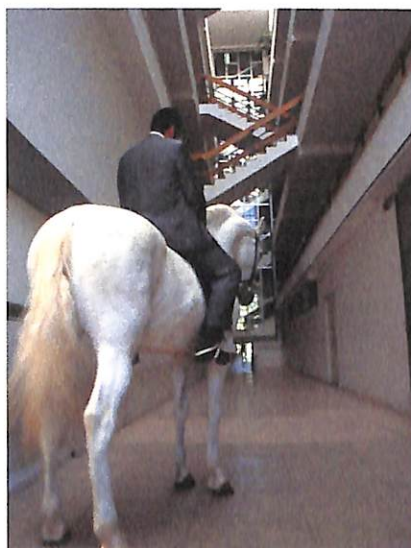
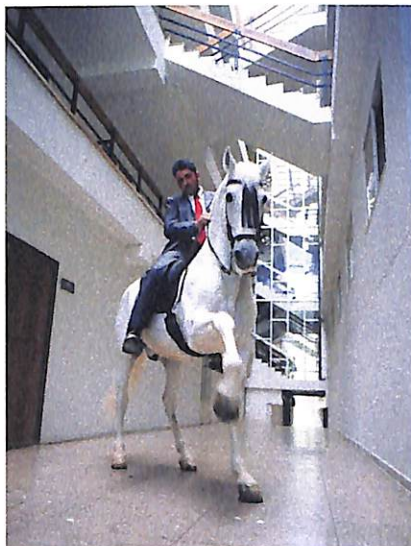
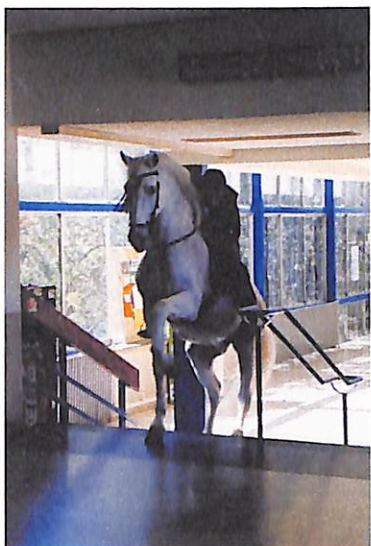
A partir de este descubrimiento, no pude parar de imaginarme los movimientos de los jinetes en el interior del edificio y cómo el arquitecto introdujo un medio de represión primitivo como dialéctica funcional del lugar. Se crea una sintaxis difícil de soportar.

Pensaba en los trabajos de Foucault que desmontan y analizan esos códigos ocultos, latentes, de un Poder que pone lo mejor de sus esfuerzos en “vigilar y castigar”.

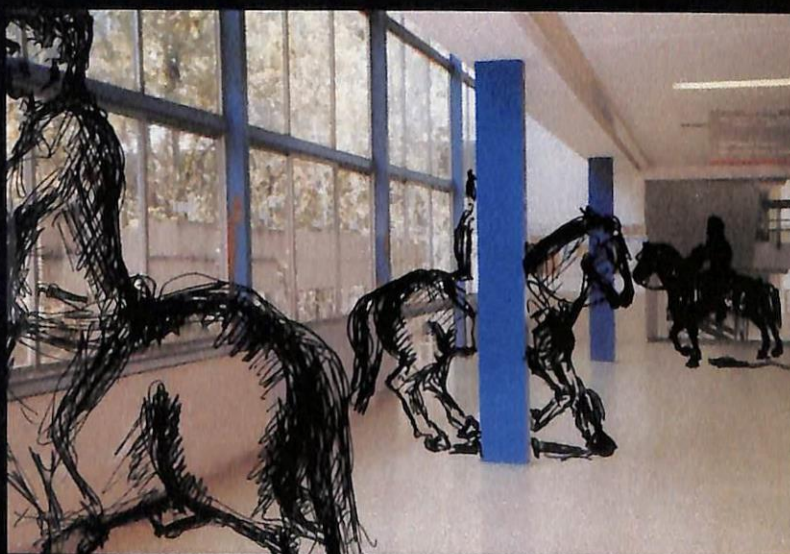
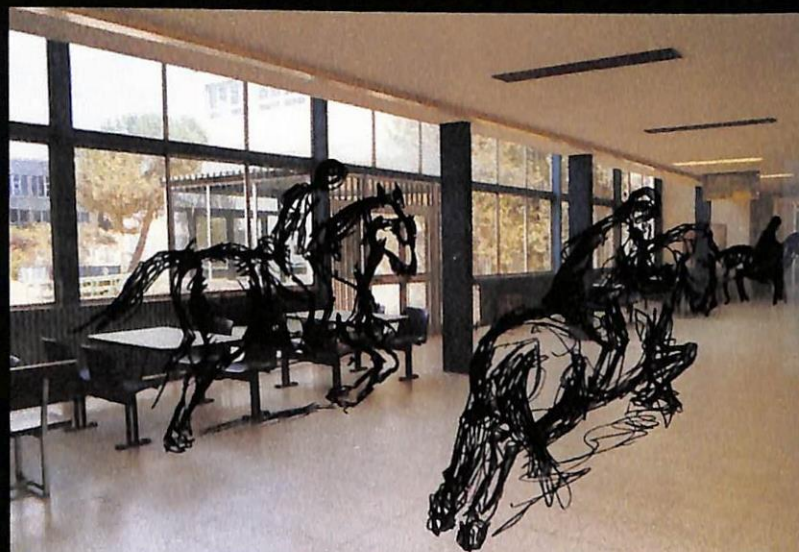
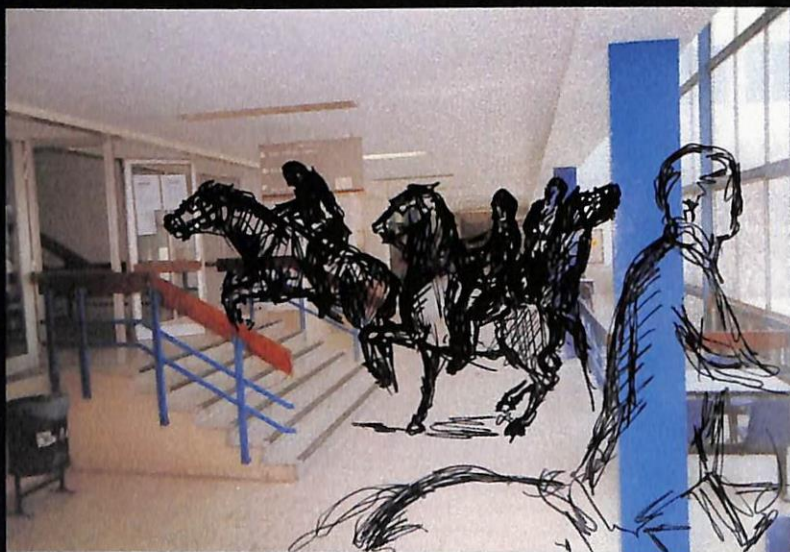
Con mi vídeo pretendo mostrar este lenguaje oculto de la arquitectura. Devolver a estos espacios el equilibrio psíquico de su funcionalidad. Eligiendo como personaje fundamental un posible espectador de este oscuro período, me interrogo si esta situación de control sobre las posibilidades de la transgresión no es un fenómeno que continúa sucediendo de manera más sutil, esta vez organizado por esa juventud de los setenta.













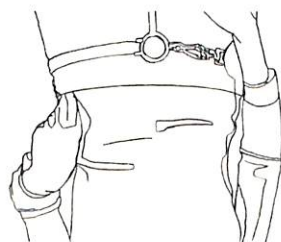
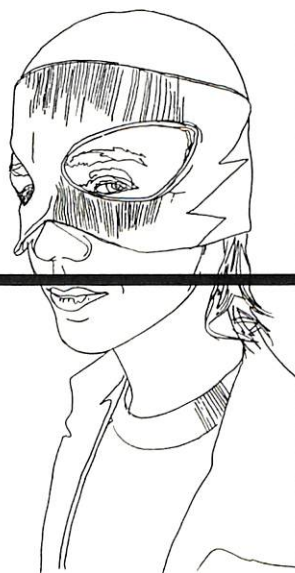




AZUCENA VIEITES

ALWAYS KEEPIN'IT REAL

Nuevas Tendencias



AZUCENA VIEITES

San Sebastián, 1967

Se licencia en Bellas Artes por la Universidad del País Vasco en 1991. Ha recibido, entre otras becas y ayudas, la beca de arte Generación 2002 de Caja Madrid y las becas de creación en el área de Artes Plásticas de la Diputación Foral de Guipúzcoa en 1999 y 1992.

Ha realizado dos exposiciones individuales en la galería DV de San Sebastián: "Pirates on parade" en 2002 y "Gemma Intxausti / Azucena Vieites" en 1997.

Entre las exposiciones colectivas en las que ha participado cabe destacar: "Melodrama", ARTIUM, Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo, Vitoria, 2002; "Escena del Crimen", PHotoGalería, La Fábrica, Madrid, 2002; "Gaur, Hemen, Orain", Museo de Bellas Artes, Bilbao, 2001; "Presente Remoto. La Década de los Noventa en el Museo de Bellas Artes de Alava", Sala Amárica, Vitoria, 2001; "Dibujos Germinales", Sprengel Museum, Hannover, 2000 / Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1998; "2000 grados", Museo Erótico, Madrid, 2000; "Failure", Sala W139, Amsterdam, 1999; "Trans Sexual

Express", Bilbao Arte, Bilbao, 1999; "Transgenéric@s", KM Kulturunea, San Sebastián, 1998; "Brusson Jeune", Villemur-sur-Tarn, Toulouse, 1998; "Registro de ideas", Galería Antonio de Barnola, Barcelona, 1997, o "Nowhere", Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek, Dinamarca, 1996.

A mediados de los noventa funda, junto a Estibaliz Sádaba y Yolanda de los Bueis, el colectivo "Erreakzioa-Reacción". El trabajo del colectivo se enmarca en la creación de un espacio de práctica artística/cultural/activista en relación a los factores arte y feminismo. Los proyectos se han desarrollado en forma de publicaciones (diez hasta la fecha), conferencias, exposiciones, vídeos, talleres, seminarios, etc.

De todas estas actividades cabría destacar la coordinación de "Sólo para tus ojos; el factor feminista en relación a las artes visuales", seminario-taller internacional que se celebró en Arteleku en 1997 y en el que participaron como invitadas, entre otras, Guerrilla Girls, Giulia Colaizzi o Claudia Giannetti.

ALWAYS KEEPIN'IT REAL

El conferenciante, según mi reciente conocimiento, es una persona que, periódicamente, dice lo que él se sabe. No he dicho: lo que sabe, sino lo que se sabe. Ahora bien, por uno de esos juegos del idioma, esta segunda expresión necesita del pronombre personal, porque, si no, su significado, indefinido, podría ofrecer una interpretación muy distinta. Así que, repito: si el conferenciante dice "lo que se sabe" es como si dijera "lo sabido". Y no es eso. El conferenciante dice "lo que él se sabe". Pero tampoco es que diga "lo que él sabe", cosa que sería una determinación intachable, sino que él dice "lo que él se sabe".

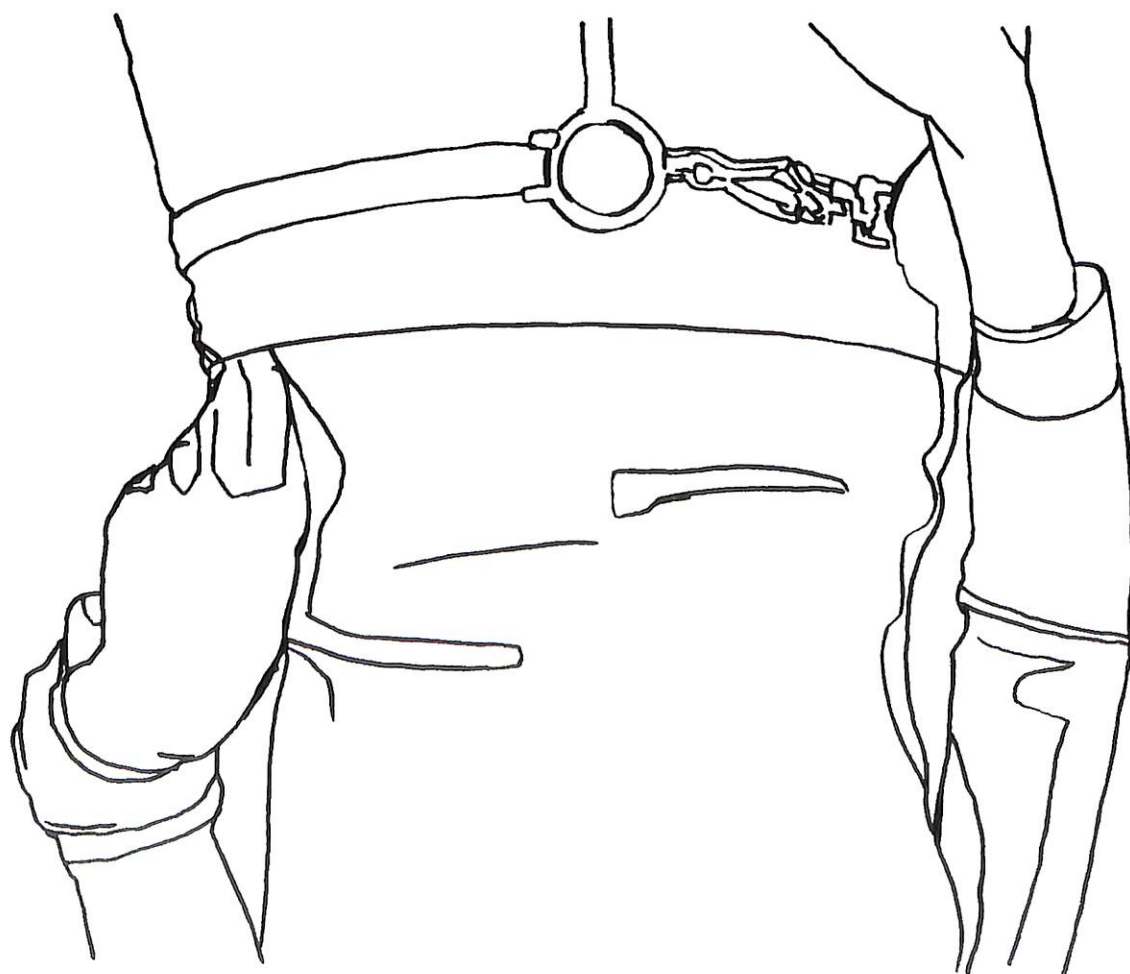
[...] Es como si dijéramos: Fulano "ya" "se sabe" la conferencia. O, si queréis ser más exactos: Fulano "ya" "se sabe" "su conferencia".

[...] Fulano (que es una cuestión aparte) "ya" (entre comillas) equivale a decir que a partir de ese momento no tiene por qué inquietarse cuando se le invita o se le pide que dé una conferencia. "Se sabe" (entre comillas) viene a ser como la identificación conferenciante-conferencia; o sea, la comunión perfecta entre fulano y sus palabras, las

cuales, ¡qué duda cabe!, son suyas y son las suyas. Y por último "su conferencia" (entre comillas); es decir, aquello que con gran esfuerzo ha confeccionado como su testimonio personal, lo que viene a ser el testimonio de su persona.

Resumiendo: "Fulano ya se sabe su conferencia" es la quintaesencia de la inutilidad. Y es inútil precisamente porque ya está logrado. Saberse la conferencia es la situación idónea para no darla. Es inútil el hecho directo y final de dar la conferencia, porque, para el que la da, está ya dicha.

[Extracto del texto "¿Qué es dar una conferencia?", de Valcárcel Medina, publicado en *Ir y venir de Valcárcel Medina*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 2002]

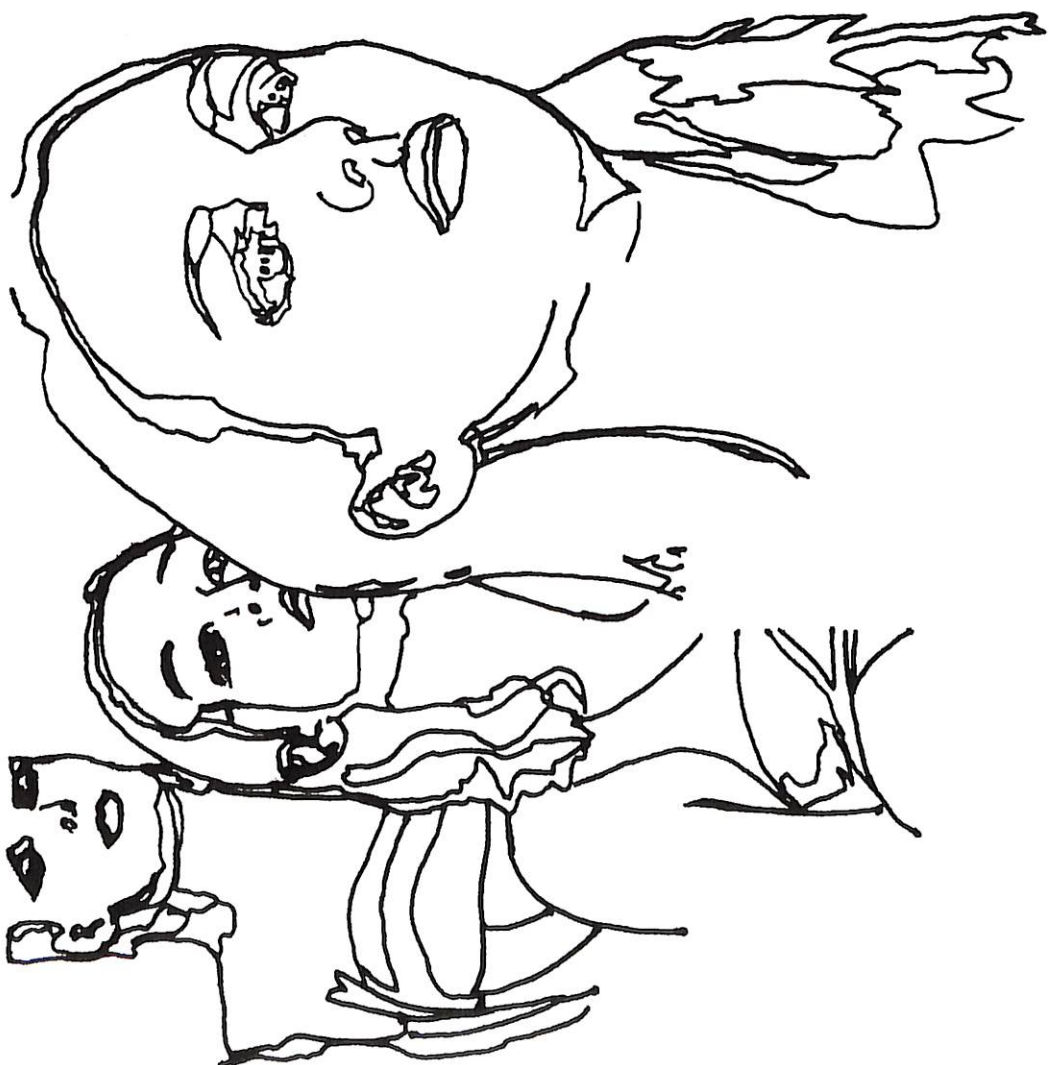


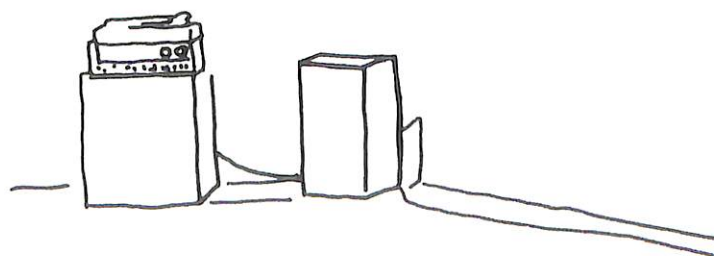














El jurado de Becas de Arte de Generación 2002 estuvo compuesto por: NACHO CRIADO, artista. SANTIAGO ERASO, director de Arteleku. ANA MARÍA GUASCH, profesora de Historia del Arte Contemporáneo de la UAB. AGUSTÍN VALLE, Profesor de Historia del Arte de la UCM. ROSINA GÓMEZ-BAEZA, directora de ARCO y presidenta del Jurado.



GENERACIÓN
20U2

