



GENERACIÓN 2014

PROYECTOS DE ARTE FUNDACIÓN CAJA MADRID





Generación 2014

PROYECTOS DE ARTE FUNDACIÓN CAJA MADRID

Greta Alfaro

Nora Barón

Tania Blanco

Andrea Canepa

Eduardo Hurtado

Mariona Moncunill

Anna Moreno

Sara Munguía

Leonor Serrano Rivas

Belén Zahera

Generación 2014
PROYECTOS DE ARTE CAJA MADRID

Greta Alfaro
Nora Barón
Tania Blanco
Andrea Canepa
Eduardo Hurtado
Mariona Moncunill
Anna Moreno
Sara Munguía
Leonor Serrano Rivas
Belén Zahera

ÍNDICE / CONTENTS

7 / 9	Presentación / <i>Presentation</i> José Guirao
11 / 23	Descifrando el caos / <i>Deciphering Chaos</i> Ignacio Cabrero
37	<u>Greta Alfaro</u> A More Flimsy Device is Impossible to Imagine ALBA BRAZA BOYLS (TEXTO / TEXT)
51	<u>Nora Barón</u> Significación cabal de blituri OLENKA LYSENKO (TEXTO / TEXT)
67	<u>Tania Blanco</u> Unexpected Documents in a Waiting Room LOURDES LUCÍA + ESTHER VIVAS + FLORENT MARCELLESI (CONVERSACIÓN / CONVERSATION)
83	<u>Andrea Canepa</u> Todas las calles del año ÁLVARO DE LOS ÁNGELES (TEXTO / TEXT)
99	<u>Eduardo Hurtado</u> Tótem. Coincidencia. Bastión MANUEL SEGADE (TEXTO / TEXT)
113	<u>Mariona Moncunill</u> Text on Snow on the Botanical Garden MORITZ KÜNG (TEXTO / TEXT)
127	<u>Anna Moreno</u> Select the Right Location KATERINA GREGOS (TEXTO / TEXT)
143	<u>Sara Manguía</u> Tierra de Campos ALBERTO SANTAMARÍA (TEXTO / TEXT)
157	<u>Leonor Serrano Rivas</u> Colección pública (Bien de Interés Cultural) BEATRIZ ALONSO (TEXTO / TEXT)
171	<u>Belén Zahera</u> The Relief under her Feet RAIMUNDAS MALAŠAUSKAS (TEXTO / TEXT)

Presentación

—José Guirao Cabrera, Director de la Fundación Caja Madrid

Fundación Caja Madrid ha querido continuar la labor realizada desde el año 2000 por Obra Social Caja Madrid y seguir apoyando, a través de proyectos como Generaciones, a la creación más joven de nuestro país. Por ello se presenta ahora esta nueva edición, Generación 2014, que reúne diez proyectos seleccionados por un jurado de reconocido prestigio, dotados todos con la misma cantidad económica y producidos durante los últimos meses para ser exhibidos en esta exposición celebrada en La Casa Encendida de Madrid.

Los diez artistas y proyectos premiados, entre los casi mil que han concurrido a esta edición del certamen, son Greta Alfaro, *A More Flimsy Device is Impossible to Imagine*; Nora Barón, *Significación cabal de blituri*; Tania Blanco, *Unexpected Documents in a Waiting Room*; Andrea Canepa, *Todas las calles del año*; Eduardo Hurtado, *Tótem. Coincidencia. Bastión*; Mariona Moncunill, *Text on Snow on the Botanical Garden*; Anna Moreno, *Select the Right Location*; Sara Munguía, *Tierra de Campos*; Leonor Serrano, *Colección pública (Bien de Interés Cultural)*, y Belén Zahera, *The Relief under her Feet*.

Prácticamente todos los artistas seleccionados, aunque están afincados en España, han realizado estudios o residencias en otros países —muchos de ellos en el Reino Unido— y presentan sus proyectos mediante instalaciones, ya sea utilizando el vídeo, la fotografía, el dibujo o la escultura. También coinciden en sus inquietudes respecto a la situación actual, cuestionando el orden establecido e incluso teorías causa-efecto que normalmente se dan por sentadas, sumergiéndonos con sus proyectos en “nuevas dimensiones”, conceptos y “pliegues” puestos en evidencia a través de un nuevo *display*, un nuevo “escenario”.

Como en ediciones anteriores, queremos agradecer muy especialmente la participación de todos los creadores que han presentado sus proyectos en esta convocatoria, así como el trabajo de los profesionales que han colaborado en la preselección: Óscar Alonso Molina, Susana de Blas y Selina Blasco. Igualmente, nuestro especial reconocimiento, por la siempre compleja tarea de la selección, al jurado, compuesto en esta ocasión por Ferran Barenblit, Director del CA2M Centro de Arte Dos de Mayo de la Comunidad de Madrid; Juan Gaitán, Comisario de la VIII Bienal de Arte Contemporáneo de Berlín, y Eva González-Sancho, comisaria independiente.

Presentation

—José Guirao Cabrera, Director of Fundación Caja Madrid

Fundación Caja Madrid is committed to continuing the work begun by Obra Social Caja Madrid in 2000 to support the youngest artists in our country through projects like Generaciones. The latest proof of this commitment is the presentation of Generación 2014, featuring ten projects selected by a prestigious jury which have all been endowed with the same amount of funding and produced over the past several months in preparation for this exhibition at La Casa Encendida in Madrid.

The ten winning artists and projects, chosen from among the nearly 1,000 candidates who participated in this year's competition, are: Greta Alfaro, A More Flimsy Device is Impossible to Imagine; Nora Barón, Significación cabal de blituri; Tania Blanco, Unexpected Documents in a Waiting Room; Andrea Canepa, Todas las calles del año; Eduardo Hurtado, Tótem. Coincidencia. Bastión; Mariona Moncunill, Text on Snow on the Botanical Garden; Anna Moreno, Select the Right Location; Sara Munguía, Tierra de Campos; Leonor Serrano, Colección pública (Bien de Interés Cultural); and Belén Zabera, The Relief under her Feet.

Though they currently reside in Spain, practically all of the selected artists have studied or completed residencies in other countries—many of them in the United Kingdom—and have chosen to present projects in the form of installations, using video, photography, drawing or sculpture. They also share concerns about the current state of affairs, questioning the established order and even cause-effect theories that are generally considered unassailable, offering projects that plunge us into “new dimensions”, concepts and “wrinkles” which they expose by using a new display system, a new “stage”.

As in past editions, we would particularly like to thank all the artists who submitted projects to this year's competition, and express our gratitude to the professionals who helped to make the preliminary selection: Oscar Alonso Molina, Susana de Blas and Selina Blasco. Selecting the winning projects is never an easy task, and we must therefore also acknowledge the excellent work of this year's jury members: Ferran Barenblit, director of the CA2M Centro de Arte Dos de Mayo managed by the Regional Government of Madrid, Juan Gaitán, curator of the 8th Berlin Biennale for Contemporary Art, and Eva González-Sancho, independent curator.

Descifrando el caos¹

— Ignacio Cabrero

A lo largo de nuestra extensa lista de asistencia a actos públicos, ya sean culturales o de otra índole, todos hemos sentido en algún momento el desconcierto cuando el micrófono del ponente sobre el escenario, frente a toda una audiencia expectante, emitía un sonido desafinado que no correspondía a esa claridad del sonido amplificado que se espera de la tecnología aparentemente precisa, creada por ingenieros expertos en deducir causas-efectos.

Se produce entonces algo inesperado: el sonido emitido por el amplificador vuelve al micrófono y crea un pitido caótico y desagradable. Lo mismo puede suceder en las órbitas planetarias que Newton creía perfectas y controladas en su trayecto universal. Una situación crítica en su tirón gravitatorio puede retroalimentarse y producir un efecto de resonancia que haga salirse a un planeta de su órbita e incluso sacarlo del sistema solar. Lars von Trier nos lo hace experimentar y sufrir estupendamente en su película *Melancolía*.

No es una novedad prestar atención a la inestabilidad del mundo en el que vivimos. El físico y matemático francés Henri Poincaré ya se ocupó en el siglo XIX de sentar las bases de la teoría del caos a través del fantasma de la “no linealidad”, donde el efecto y la causa dejan de identificarse. Una mínima perturbación en el estado inicial de un proceso puede llevar a un resultado completamente imprevisible. Es el llamado “efecto mariposa”, que, según el escritor James Gleick, quedaría formulado así: “Si una mariposa agita hoy, con su aleteo, el aire de Pekín, puede modificar los sistemas climáticos de Nueva York el mes que viene”.

Sin embargo, el hombre siempre ha mirado al mundo y sus problemas de manera fragmentada, obviando su propia presencia y responsabilidad en el escenario observado, cuando lo cierto es que él mismo toma parte en la constante alteración del mismo. La teoría de la totalidad concibe el mundo como un todo orgánico, interconectado y fluido. Si algo falla no debemos culpar solo a una de las partes, sino a todo el sistema, dado que se trata de una unidad.

Así, esa obsesión por interpretar el caos desde el punto de vista del orden debe cambiar y podríamos comenzar a pensar de una manera global, anulando los límites entre las diferentes disciplinas y aceptando que el orden y el caos son elementos inseparables. Así, el caos es entendido como fuente de creatividad que puede derivar en orden, un proceso que igualmente podría darse en dirección inversa. Ya se referían a ello las civilizaciones antiguas cuando definían el caos como una suerte de orden implícito.

Actualmente nos encontramos ante una crisis de percepción. Lo que hasta ahora creíamos que era bueno o malo, positivo o negativo, arriba o abajo resulta que es una imprevisible totalidad. Llevamos siglos sumidos en el engaño del orden, cuando, en realidad, la mayoría de los sistemas en los que vivimos están sumidos en el caos, y por él se rigen. Afortunadamente, los sistemas caóticos son muy adaptables a los imprevistos y, por lo tanto, muy estables. El orden que

pretendemos imponer es mucho más sensible y proclive a derrumbarse ante cualquier elemento inesperado, mientras que el caos se adapta y permanece. Dejar fuera las turbulencias, irregularidades o ruidos extraños es apartar la mayoría de las partículas de que se compone nuestro universo y obviar que la realidad y la verdad pueden estar en todas esas alteraciones.

A través de instalaciones que integran múltiples técnicas —como fotografías, vídeos, dibujos, textos, pintura o escultura—, los artistas de Generación 2014 tratan de buscar una nueva manera de dar sentido o simplemente tener en cuenta esas alteraciones obviadas por el orden establecido —por el llamado “sentido común”.

El/la artista Nora Barón, desde el juego con la identidad y el género de su propia apelación artística, presenta el proyecto ***Significación cabal de blituri*** con el fin de dar sentido a un caos. Ordenando conceptualmente una conferencia académica, un cuento, la lógica matemática y el paisaje fractal, a través de su ubicación en lugares imprecisos e inciertos, compone una obra de la que podemos asegurar que no resulta un fracaso.

Belén Zahera, con su proyecto ***The Reliefunder her Feet***, quiere establecer otro orden en determinados significados, poniendo en cuestión el orden tradicionalmente establecido a través del choque entre “superficies de significación”, la dimensión no histórica del archivo y la materialidad del lenguaje.

Para su proyecto ***Text on Snow on the Botanical Garden***, Mariona Moncunill se basa en una investigación sobre el Jardín Botánico de Helsinki en invierno, “aprovechando la extrañeza que genera el hecho de que las plantas sean invisibles bajo la nieve y las cartelas queden visibles en la superficie”. Utilizando el poder evocador del texto de las cartelas, el discurso transmitido en una visita guiada y los propios planos del jardín, cuestiona la apariencia y el orden objetivo del lenguaje museográfico.

Eduardo Hurtado, que lleva tiempo trabajando en torno a los procesos de categorización y coleccionismo, presenta ***Tótem. Coincidencia. Bastión***, un proyecto cuyo marco de referencia es la colección como escenario de representación del poder y los discursos históricos. Tras explorar en anteriores trabajos las narrativas del coleccionismo y sus estructuras y formas de presentación, aquí toma como punto de partida una situación dada: el proceso de reforma del Museo de Historia Natural / Museo de Antropología Pitt Rivers de Oxford.

Tierra de Campos, de la artista Sara Munguía, simboliza de alguna forma un paréntesis, un lugar real pero que forma parte de otras costumbres y otra economía, una existencia cercana aunque obsoleta, unos hábitos y necesidades ajenos, en definitiva, a nuestra forma de vida actual. Configura así un ensayo sobre el cambio social e ideológico hacia lo impredecible, identificando la forma arquitectónica como expresión de la incertidumbre ante un futuro cercano, con el trasfondo de la convivencia de los significados de memoria y progreso.

Leonor Serrano Rivas propone en su proyecto ***Colección pública (Bien de Interés Cultural)*** una nueva manera de coleccionar a través de las numerosas historias, sin relación aparente, que la

imaginación genera a partir del reconocimiento de una imagen cotidiana. Partiendo de colecciones artísticas estatales, una de las herramientas utilizadas por el poder para su propia propaganda, e incorporando el cine a su trabajo, la artista equipara y subvierte ficciones, apropiándose de ellas para mostrar cómo los sistemas que actualmente rigen y ordenan nuestros espacios colectivos implican normas y principios de autoridad a los que siempre hemos estado sometidos.

Greta Alfaro muestra con su proyecto ***A More Flimsy Device is Impossible to Imagine*** ciertas ruinas del pasado que cuestionan el progreso. “Sacando a las ratas de su escondrijo”, de esos escombros que aún hoy perduran, pone en evidencia a través de su mirada, la de la rata, un modelo y un orden que ya no funciona.

Select the Right Location, el proyecto de Anna Moreno, es una obra de teatro presentada como videoinstalación. Su título proviene del que encabeza uno de los capítulos del libro *The Art of Money Getting*, de Phineas Taylor Barnum. A modo de mandamiento, inspira a la artista una historia que, relacionada con el arte, la política y la economía, muestra el sinsentido de la política cultural actual.

El proyecto de Tania Blanco trata sobre la actual hegemonía del mercado y las finanzas, y de cómo la información está al servicio del poder y de los intereses económicos. ***Unexpected Documents in a Waiting Room*** pretende mostrar aquella información a la cual no se tiene fácil acceso o queda relegada a un segundo plano. Una sala de espera presenta, a modo de archivo documental, piezas de barro cocido que remiten a noticias y acontecimientos condenados al olvido.

Andrea Canepa busca con su proyecto ***Todas las calles del año*** cuestionar los mecanismos que subyacen a la construcción de la memoria histórica oficial y, por tanto, a las distintas identidades nacionales en el presente. Indicando en un mapa de América del Sur los lugares cuyo nombre conmemora lo acontecido una fecha concreta de no importa qué año, recorre desde el 1 de enero al 31 de diciembre componiendo un recorrido que crea una historia diferente a la oficial.

FABULANDO OTRO ORDEN

En la última Bienal de Venecia, Massimiliano Gioni apostaba, con su proyecto curatorial *El Palacio Enciclopédico*, por el riesgo de dedicarse “a lo utópico, a lo frágil, a los sueños y al inevitable fracaso que acarrea toda práctica artística”². Intentando representar lo invisible, los estímulos caóticos de la imaginación, filósofos, visionarios, escritores y chamanes, junto a grandes artistas, profesionales del arte contemporáneo, celebraban un nuevo orden a través de la colección, el catálogo y la taxonomía, “reivindicándolos como instrumentos de exploración, conocimiento y refugio de todo lo fantástico”³.

Una cierta tensión entre el caos y el orden es también fuente de inspiración para muchos de los artistas presentes en esta última edición de Generaciones. Parece que, en el presente, todo orden establecido se tambalea y se cuestiona, creando una especie de caos, generando la

necesidad de encontrar otra manera de ordenar esta realidad o, más bien, de procesar el caos en el que actualmente vivimos, a través de fábulas y leyendas que aporten nuevas visiones y abran la mirada a otra dimensión.

Los proyectos de **Greta Alfaro** (Pamplona, 1977) han mostrado siempre su atracción por los mitos en la historia del arte, la religión y los cuentos de hadas, así como por lo fantástico o lo amenazante que se esconde en acciones cotidianas. Trabajando a partir de imágenes encontradas, como esa inquietante escena festiva de su pieza *Budapest y Viena* (2007), emergida de un negativo encontrado en el Rastro de Madrid, la artista nos presenta una nueva visión sobre la realidad que nos rodea, haciendo que lo cotidiano se transforme en imágenes de leyendas o cuentos mitológicos donde, de repente, todo aparece fuera de nuestro control. Son metáforas o arquetipos mediante los que revela tensiones que están presentes pero no podemos ver, los aspectos más turbios o atemorizadores que subyacen en nuestra realidad. Sin truco ni artificio, nos muestra esta realidad, pero desde otro punto de vista.

Como en muchas leyendas y fábulas, los animales son protagonistas de las obras de esta artista, ya sean buitres alrededor de una mesa o jabalíes frente a un pastel. En el proyecto que aquí presenta, *A More Flimsy Device is Impossible to Imagine* [Es imposible imaginar una estrategia más endeble], las ratas son las conductoras de la acción o, mejor dicho, de lo que queda de la acción. Los roedores parecen haberse apropiado de una oficina cuyos empleados son retratados con un semblante serio y triste, conocedores del caos que se avecina, quizá en el que siempre hemos vivido: algo tan contemporáneo como un futuro inexplicable e incontrolable.

El título del trabajo está extraído del acta del juicio que arruinó a la compañía de trenes con sede en el edificio en el que se ha realizado el proyecto. La frase completa hace referencia a que es imposible imaginarse una *device*⁴ más débil / frágil / engañosa, y alude también a lo que el espectador va a ver, un contexto de oficinas como representación metafórica del sistema jerarquizado y ordenado en el que está basado el mundo actual: imposible imaginarse una estrategia más engañosa!

La artista desea plasmar el lado oscuro del progreso, sacando a las ratas de sus agujeros para mostrarnos a través de la mirada de estos roedores un sistema obsoleto, para enseñarnos, a través de “la bestia”, una realidad que tendemos siempre a ocultar. Un mundo sumido en el caos, donde nosotros somos los principales protagonistas: “A través de mi trabajo reflexiono acerca de este hecho porque pienso en ello con frecuencia. Uno puede estar seguro de su pasado y dirigir su rumbo desde el presente, pero en última instancia el futuro escapa a nuestro control”⁵.

El proyecto parte del vídeo *A Very Crafty and Tricky Contrivance* [Una artimaña muy astuta y peliaguda]⁶, donde la rata lleva sobre su espalda una cámara de vídeo y realiza un recorrido a su antojo entre los escombros de esa caótica oficina. Se muestran además tres artefactos que parecen recrear las típicas trampas de madera para atrapar ratones, pero que en realidad son tres visores estereoscópicos para diapositivas con los cuales, a partir de fotografías de archivo, se presentan como documentación imágenes de oficinas de la época a la que alude el proyecto (1890-1910), época además en que eran muy populares estos artefactos. Según explica la propia

artista, las imágenes en 3D ayudan a contextualizar el trabajo, provocando una ilusión de tridimensionalidad que posibilita una especie de “viaje a otra realidad, a una realidad que no es accesible ya, pero que es el origen del mundo que vivimos, en línea recta”.

El/la artista **Nora Barón** (Madrid, 1979) también intenta dar sentido a un caos, o lo que sería un abismo inquietante que resulta de intentar comprender algo que no es lo que creemos ver, sino solo una parte. Ese anhelo de dar sentido como forma de comprender una realidad, o, más bien, de acercarse a una realidad formada a través de la construcción de sentido, es lo que crea significación y vincula las cuatro piezas que forman parte de su proyecto *Significación cabal de blituri*.

Según nos cuenta el/la propio/a artista, el título dibuja una paradoja, pues *blituri* “es una palabra extraña, es contenedor vacío, sin carga ni mercancía. El vocablo, utilizado por los estoicos, carece de sentido. Conscientes del sinsentido, estos la utilizaban en conjunción con otras, como una suerte de epíteto que no puede cumplir su función. Así, la significación cabal de un vocablo que carece de sentido, esto es, el sentido del sinsentido se abre como una paradoja de imposible solución”.

La relación entre el sentido y el sinsentido origina, a través de las cuatro piezas que forman el proyecto, una búsqueda que ya de por sí tiene sentido. El vídeo de ficción documental titulado *Dimensión desplazativa de la cognición: Fundamentos metodológicos* recrea, a partir de algunas anotaciones a mano que se conservan, una parte de la conferencia que Pascal Michelet dio en 1987 en el Collège de France, París. Con ello se presentan los métodos de aproximación al conocimiento, la metodología de investigación que utilizó un grupo incierto de investigadores en los años ochenta y noventa del siglo XX creando una serie de posibilidades diferentes para entender el mundo que nos rodea.

El relato *La alfombra mágica*, que se puede leer comenzando por cualquier de las dos caras escritas de un folio, presenta microhistorias que, relacionadas entre sí, dibujan “el intento de comprender el mundo a sabiendas de que todo sueño de realidad se da de bruces con un juego de espejos”. Un relato en forma de bucle de un niño anfibio de diez años de edad que, gracias a su habilidad para adaptarse y cambiar, va dotando de sentido a todo lo que le acontece y sobrevive más de dos siglos.

La lógica matemática es representada a través de la copia del libro *The Express Ready Reckoner*, relación de operaciones aritméticas impresas en papel que, a modo de calculadora analógica, era utilizada por los contables en la primera mitad del siglo XX. Se completa la instalación con una serie de tres fotografías de un árbol fractal titulado *El árbol de Julia*, cuyas partes son idénticas a la forma del árbol completo; su difícil comprensión genera la impresión de entrar en una especie de abismo al no saber exactamente lo que estamos contemplando, una parte o un todo.

Nora Barón presenta estas cuatro piezas, que aparentemente no tienen ninguna relación entre sí, a través de un juego de espejos que invita a la participación del espectador. Su intención es, aludiendo al escritor Alain Castro Riveros en su análisis de *Cosmos* —“una novela

sobre la formación de la realidad”, según su autor, Witold Gombrowicz—, explicarnos que “todo lo que proviene del caos lleva grabado su origen caótico, lo enigmático del acto que lo originó. Así, la oscura interioridad de las cosas no puede, de forma inequívoca y absoluta, invitar al sueño de la razón porque de alguna forma esta interioridad esconde un sesgo incomprensible”.

La artista **Tania Blanco** (Valencia, 1978) lleva tiempo tratando de buscar nuevos sentidos a la realidad que nos rodea, apropiándose de imágenes que proceden del supuesto orden objetivo de la medicina y la ciencia, elementos que altera para convertirlos en imágenes artísticas. Así, mezcla arte y ciencia, lo humano y lo animal, creando una serie de imágenes que parecen proceder de fábulas o historias fantásticas, o incluso de terror: “ojos mecánicos, paisajes celulares, laboratorios secretos y robots antropomorfos hablan de un mundo silencioso y detenido, donde en ocasiones el ser humano parece ser un complemento accesorio, constituido por fragmentos de su propio cuerpo reemplazables y seriados”⁷.

En su obra más reciente destaca su preocupación por la actualidad social y política, que indaga en trabajos de carácter interdisciplinar, pero siempre con la presencia de la pintura. El proyecto que ahora muestra, *Unexpected Documents in a Waiting Room* [Documentos inesperados en una sala de espera], presentado como una sala de consulta, integra una serie de esculturas cerámicas, modeladas en barro y pintadas imitando documentos originales con un realismo a veces inquietante. Objetos que parecen ser libros o revistas introducen un nuevo sentido en el orden de la información a la que accedemos habitualmente.

Algunas publicaciones parecen rescatadas de las llamas, a juzgar por las marcas del fuego; sin embargo, cuando nos fijamos en los titulares, algo inesperado sucede: no son las noticias normalmente destacadas, sino que más bien parece información que ha sido obviada o relegada a un segundo plano. Títulos de libros como *1984* de Orwell o *Un mundo Feliz* de Huxley hacen referencia directa a temas relativos a la manipulación mediática, al orden impuesto sobre la población y a los excesos cometidos por los poderes públicos. Entre las obras expuestas se encuentra, así mismo, la llamada *Crash-Proof Passport*, que consiste en la recreación del pasaporte de uno de los terroristas del 11S, que, al parecer, apareció casi intacto entre todo el material encontrado que pertenecía a los aviones estrellados contra las Torres Gemelas.

Todas las calles del año es el proyecto que presenta la artista peruana afincada en Valencia **Andrea Canepa** (Lima, 1980). Cuestionando también la información que nos ha transmitido la “historia oficial”, nos indica en un mapa de América del Sur aquellas calles elegidas para ser llamadas con una determinada fecha conmemorativa, haciendo alusión a un acontecimiento o personaje considerado digno de ser recordado.

La compilación, selección, clasificación y coleccionismo están presentes en la idea de la artista, siguiendo un determinado orden que puede parecer coherente; selecciona lugares denominados por días, desde el 1 de enero al 31 de diciembre de un año cualquiera, y compone una secuencia lineal dibujando las calles resultantes, a través de imagen y texto.

Los trescientos sesenta y cinco dibujos resultantes y sus correspondientes títulos nos sumergen en muchas historias, nos llevan a muchos lugares donde sucedieron acontecimientos históricos, batallas, logros, “gritos” y revueltas, nacimientos de celebridades nacionales o hechos sencillos de habitantes de aldeas. Sin embargo, todos han sido “congelados” en el tiempo, como si hubiera que controlar estos hechos perpetuándolos en la historia.

Ese orden aparente con el que se presenta la serie de dibujos, acentuado además por la uniformidad de los colores empleados —siempre rojo, negro, azul y amarillo—, esconde una información que corresponde a una historia caótica y, quizá afortunadamente, desigual.

El proyecto que presenta **Eduardo Hurtado** (Valladolid, 1986), siguiendo sus propias palabras, “toma como referencia la colección como espacio de representación del poder y los discursos de la historicidad”. Partiendo de una serie de trabajos anteriores en los que el artista exploraba las narrativas del coleccionismo o los *displays* y estructuras sobre los que estos se presentan, el proyecto *Tótem. Coincidencia. Bastión* se inspira en una situación real: la reforma del Museo de Historia Natural / Museo de Antropología Pitt Rivers de Oxford, un museo bícefalo, en el que Darwin enunció su teoría de la evolución y que exhibe la colección de ciencias naturales de la Universidad de Oxford y parte de la colección, gabinete de curiosidades, del arqueólogo Pitt Rivers.

Aunque el centro se encuentra en un proceso de reforma y reformulación de su colección, sigue abierto al público y el espectador puede visitarlo y conocer los objetos insólitos de la colección de Pitt Rivers, a pesar de que el patio central del edificio permanece clausurado y la mayor parte de los esqueletos de ballena y de dinosaurio han sido protegidos, de forma que durante la visita ahora solo pueden intuirse. Para permitir la visión de algunos elementos centrales se ha creado incluso un *display* específico que mezcla el proceso de reforma con las piezas y vitrinas del museo.

Las obras de remodelación de un edificio histórico, hecho del que en principio no se esperan consecuencias fundamentales para la formulación del contenido que alberga, provoca, sin embargo, un reordenamiento de ese contenido y un análisis en torno a lo que se puede mostrar y lo que no, lo que es importante o subsidiario, lo que debe permanecer accesible y lo que no... Así, en medio del caos que genera esta “neutral” y “lógica” operación de reforma, la colección aparece interrogada y el espectador forzado a recorrer el espacio de otra manera y a aceptar este nuevo orden.

Las palabras del propio artista nos ilustran sobre la intención de su trabajo: “Me interesa el conjunto de fricciones que surgen entre los procesos de historicidad del propio espacio, el lugar, los elementos que allí aparecen, las figuras en la sombra, el ocultamente intencionado y el desvelamiento provocado. Una tensión formal y discursiva entre la arquitectura y su reconstrucción, entre los discursos que se superponen, solapan e interceptan, y entre los diferentes procesos que allí, desde la mirada, surgen. En uno de los centros de conocimiento (situando también el museo como espacio de representación) más importantes del mundo —que conecta con todo un sistema de órdenes, poderes, formas y valores— hay cosas que aparecen señaladas y

otras que intentan ser protegidas, a partir de un ejercicio de ruptura de la monumentalidad. Lo que aquí presento es un primer acercamiento a este espacio mediante una serie de fotografías tomadas como registro sobre un determinado *display*”.

El resultado de todo el recorrido teórico y formal en el que Eduardo Hurtado basa su proyecto se presenta en forma de instalación, siguiendo su práctica habitual de tomar como referencia modelos de *displays* habituales del museo, en este caso del propio montaje de la exposición en La Casa Encendida, en alusión a la archivística y al proceso de catalogación como artefacto representacional.

También **Mariona Moncunill** (Tarragona, 1984) cuestiona en su proyecto el orden establecido en el lenguaje museográfico, en concreto, en el Jardín Botánico de Helsinki. Ello conecta con uno de los temas recurrentes en el trabajo de esta artista; como comenta el crítico Manuel Segade: “El centro de interés de Mariona es el poder y sus modalidades de comunicación y de infiltración: la forma en la que el poder se convierte en un asunto social que organiza los saberes que atesora la sociedad. Su objetivo de análisis es la convención y la forma en que esta se construye como norma, como ley legítima y naturalizada en el decir”⁸.

Su proyecto *Text on Snow on the Botanical Garden* [Texto sobre nieve sobre el Jardín Botánico] hace referencia a toda esa textualidad discursiva —en este caso, encima de la nieve—, analizando, reutilizando y visualizando elementos discursivos, narrativos y de legitimación, como son las cartelas, las visitas guiadas o los planos de plantación, presentes en este “museo al aire libre”.

La manera de formalizar el proyecto y exponerlo es a través de cuatro partes. En primer lugar, *Every visible sign without visible plant* [Cada cartela visible sin planta visible], un archivo de 220 fotografías de formato pequeño en el que se catalogan las cartelas que durante el invierno de 2013 destacaban por quedar aisladas sobre la nieve, dando la impresión de ser el objeto expuesto, sin un referente visible (las plantas) al que indicar. Según la propia artista, “las fotografías están tomadas con intención documental y exhaustivamente con el propósito de mostrarlas como si fueran el objeto protagonista del jardín botánico y no como un texto que se refiere a otro objeto. Las imágenes han sido clasificadas, ordenadas y tratadas como un archivo, posibilitando crear distintas ordenaciones según el dato que quiera destacarse (momento de la toma fotográfica, orden alfabético por inicio del texto, por parcela, etc.)”.

Como si se tratara de una visita guiada, *Signs causing mental images causing oral descriptions causing mental images* [Cartelas provocando imágenes mentales provocando descripciones orales provocando imágenes mentales] es un vídeo donde una experta en botánica y guía habitual de este jardín botánico describe las plantas escondidas bajo la nieve basándose en la lectura de las cartelas. Las plantas aparecen así solamente como tres imágenes mentales: la imaginada por la guía, la imaginada por la artista al escuchar su descripción y la imaginada por el espectador del vídeo.

En tercer lugar, *Patterns to draw on the snow the supposed plants under the snow* [Patrones para dibujar en la nieve supuestas plantas bajo la nieve] consiste en una serie de 98 dibujos realizados

a partir de los planos de plantación del jardín botánico. A partir de un proceso de eliminación del texto y del trazo de delimitación de las parcelas, la artista muestra solo aquellas líneas que indican o delimitan la ubicación de plantas, arbustos y árboles. Los dibujos resultantes, de apariencia abstracta, son aquellos que podrían dibujarse sobre la nieve para indicar la presencia de las plantas bajo ella y complementar la información de las cartelas (el texto). Los dibujos se ofrecen como patrones utilizables en cualquier superficie de nieve para sugerir, sea cierto o no, la existencia oculta de plantas.

Y, por último, el proyecto integra una fotografía en formato pequeño que documenta la acción de cambiar dos cartelas del jardín botánico para que señalen erróneamente otra planta, tal y como indica su título: *Geranium macrorrhizum wrongly indicated as Geranium platypetalum and vice versa only as long as snow covers both of them* [Geranium macrorrhizum indicado erróneamente como Geranium platypetalum y viceversa solamente mientras la nieve cubra a ambos]. En palabras de la artista, “el objetivo era incidir en el poder evocador del texto de las cartelas, así como en la apariencia objetiva y fiable del lenguaje museográfico y científico utilizado y la fe y confianza que inspiran tanto cuando las plantas quedan escondidas como cuando son visibles”. La fotografía, a pesar de que se plantea como documentación de la acción, no ayuda a vislumbrar si las cartelas —y no el enunciado del título de la obra— dan la información fidedigna.

Un museo, concretamente su tejado, es donde acontece la pieza de teatro *Select the Right Location* [Escoge el lugar correcto], trabajo de la artista **Anna Moreno** (Barcelona, 1984). En el contexto de una ciudad que se está inundando, cinco artistas se refugian en el tejado del museo de arte contemporáneo, cada uno con el objeto que ha decidido salvar del desastre y el caos en que está sumida la ciudad.

Utilizando la inundación como metáfora de la situación que atraviesa actualmente el mundo de la cultura, con la pérdida de apoyos y financiación, Anna Moreno presenta de manera irónica el museo como la única salvación posible. A través del diálogo que se desarrolla entre los artistas mientras esperan a que pase el desastre, se analiza, sin posicionamientos radicales, la situación que viven hoy los profesionales del arte y sus expectativas de futuro. Al final, los personajes deciden no moverse y continuar en el museo, adoptando una postura de “no acción” violenta.

El verde croma es también protagonista de la acción. Un color que se utiliza en cine y televisión en la fase de posproducción, pues ofrece la posibilidad de editarlo cambiando virtualmente el fondo donde acontecen los hechos. En la pieza, el recurso a este elemento hace alusión al título, que invita a “escoger el lugar adecuado”: es el espectador quien escoge, en su imaginación, el lugar donde se ubica la acción.

El proyecto forma parte de una serie de piezas basadas en el libro de 1880 *The Art of Money Getting*, de Phineas Taylor Barnum. Primer millonario del *show business*, Barnum revelaba en esta obra las veinte reglas fundamentales para hacer dinero. Al conjunto de piezas Anna Moreno las ha llamado *The Barnum Effect* y los diferentes títulos de los capítulos de que se compone el libro, mandamientos imprescindibles para conseguir el anhelado éxito económico, dan

nombre a cada una de las piezas. El título del conjunto, *El efecto Barnum*, hace clara alusión a su significado en psicología, que tantas veces se ha aplicado en las “leyes del mercado” para poder controlar a los consumidores e influir en sus gustos.

A **Sara Munguía** (Santander, 1989) le interesa la relación entre la tecnología y la naturaleza, cómo influyen las nuevas tecnologías en nuestra mirada y transforman paisajes y lugares, dotándolos de un nuevo protagonismo y una nueva funcionalidad, y haciendo así visibles espacios que, de otra manera, pasarían desapercibidos. La zona de Castilla y León a la que alude el título de su proyecto, Tierra de Campos, se caracteriza por un paisaje llano y desértico, con un pasado rural cuyos restos son ya casi inexistentes. Entre esos vestigios están los palomares que, en proceso de desaparición por el desuso desde los años sesenta, son un referente visual de este paisaje inhóspito.

El lugar aparece aquí acotado como centro de una idea, como emplazamiento que representa, de alguna forma, un paréntesis entre un orden pasado y el actual. El palomar en desuso, en medio de un lugar aislado, se convierte así en objeto de reflexión de la artista, símbolo e imagen vinculada a un modo de producción hoy inexistente y, no obstante, presente. Construcción perecedera, esperando a ser reconocida mediante la asignación de una nueva “función”.

A modo de ensayo visual, el proyecto *Tierra de Campos* se formula como una instalación compuesta por tres vídeos de corta duración en los que tres diferentes palomares representan la naturaleza esencial de estas construcciones, aludiendo al cambio de modelo hacia un nuevo orden impredecible. Conjugando memoria y progreso, junto a los vídeos de estas formas arquitectónicas pertenecientes al pasado se presentan nuevas construcciones: a partir del escaneo de maquetas de palomares que ha realizado en barro, la artista ha impreso en tres dimensiones unas edificaciones cuyo material es persistente. Las pequeñas maquetas parecen desear detener el tiempo y modificar el concepto de lo observado, interpretándolo y ordenándolo desde un punto de vista más contemporáneo.

En el proyecto de **Leonor Serrano Rivas** (Málaga, 1986) se muestran también paisajes aislados que parecen formar parte de un pasado cercano; fotografías de entornos conocidos de nuestra cartografía, pertenecientes a una determinada época de fin de un periodo y un sistema que ha quedado obsoleto. Son lugares del extrarradio, sin aparente interés, pero en cuya imagen podría aparecer algún elemento susceptible de ser declarado “Bien de Interés Cultural” y, por lo tanto, de ser catalogado, “fichado” de acuerdo con las normas establecidas por los poderes públicos. Acompaña a estas imágenes impresas sobre pantalla una proyección de extractos descontextualizados de diferentes películas de suspense, generando imágenes que nada tienen que ver con la trama o el guión original.

Como explica Beatriz Alonso en su texto “A veces en el desierto”, que acompaña en este volumen al proyecto, uno de los medios más utilizados históricamente por el poder para la sustentación y ostentación de sus ideales son las colecciones artísticas estatales. En *Colección pública (Bien de Interés Cultural)*, la artista cuestiona la manera obsoleta de ordenar estas colecciones y propone “otro orden” más acorde con el momento actual.

Las imágenes proyectadas aluden a historias de películas de suspense, en concreto a escenas categorizadas como *cliffhangers*, literalmente “al borde del abismo”, un efecto utilizado para tener en vilo al espectador provocando en él el interés a través de emociones fuertes. Leonor Serrano Rivas se interesa por este recurso del giro al suspense como forma de generar, a través de la secuencia de fotogramas, un estado de tensión sobre lo que podría ocurrir, la ansiedad por conocer el desenlace de la historia.

El propio suspense se descompone en las diferentes pantallas de proyección, estableciendo una relación con las fotografías y dejando la escena, de alguna manera, también suspendida. Al confrontar secuencias filmicas de carácter antológico y aparentemente dispares con las fotografías, la artista busca revelar los significados latentes de las imágenes. Este proceso no solo persigue que el propio imaginario del espectador hable, incorporando así una relación ideológica con la imagen, sino que, más allá de la subjetividad, intenta poner de relieve las líneas invisibles del paisaje politizado. En palabras de la artista: “más teórica quizás es la relación que se establece entre el interés cognitivo generado en el espectador por esos finales inacabados del cine y el mapa del propio paisaje. A fin de cuentas, se trata de narraciones subordinadas, como diría Victor Burgin, similares a las ensoñaciones”.

Ensoñaciones apoyadas también por el audio, en el que la acción de tararear la banda sonora crea una atmósfera que envuelve las imágenes. El resultado es un trabajo a medio camino entre la ficción y el documento histórico, donde el entorno creado busca una relación limítrofe entre lo consciente y lo inconsciente. Un aparente caos por descifrar. Seremos los espectadores los encargados de “montarnos nuestra propia película” a partir de los recuerdos que en nosotros desencadenen las imágenes —integradas en nuestra memoria cinematográfica— y de su relación con los paisajes mostrados, incluyéndolos como una secuencia más de la película, para, sin darnos cuenta, acabar otorgándoles la categoría de “Bien de Interés Cultural”. Así, la artista nos invita a generar nuevas historias, crear nuevas realidades a partir de las imágenes que nos deja un sistema obsoleto y una historia en la que hemos dejado de creer.

Intersección, según la definición en geometría, sería el “encuentro de dos líneas, dos superficies o dos sólidos que recíprocamente se cortan, y que es, respectivamente, un punto, una línea y una superficie”; en matemática: “conjunto de los elementos que son comunes a dos conjuntos”. También significa “entre” o “en medio”, y es a esta indeterminación a la que alude **Belén Zahera** (Madrid, 1985) en su proyecto *The Relief under her Feet* [El relieve bajo sus pies], cuestionando los sistemas de conocimiento y el orden que establecen, y aludiendo a la indeterminación de los conceptos y significados.

Belén Zahera, que procede de escuela londinense —como muchos de esta “generación”—, parte de una frase del historiador Aby Warburg recogida por Gombrich y que aparece en una de sus cartas a André Jolles cuando discutían sobre la figura mitológica de la Ninfa. Warburg pregunta: “¿Quién es la Ninfa? Si quieres ver a sus ancestros, mira la ligera elevación de su pie”. Según explica la propia artista: “Estableciendo una analogía entre ese pie levantado, que encarna el movimiento de la figura, y el tiempo suspendido de tal acción en la imagen, este proyecto pretende reflexionar sobre el umbral entre la inmovilidad y el movimiento, la discontinuidad

de los significados y las transformaciones recíprocas que se derivan de la relación suspendida entre imágenes, palabras y objetos”.

The Relief under her Feet está planteado como una serie heterogénea de diferentes piezas que, a partir de su presencia, intentan mostrar conexiones de sentido, relacionando objetos encontrados, imágenes de diferentes archivos, materiales de construcción, fragmentos de diversos textos. La artista ha denominado cada pieza de distinta manera, y la formalización de cada una de ellas difiere en la forma de presentarse, creando *collages* de pared o instalaciones en el suelo.

La propia Belén Zahera mencionaba en una entrevista su interés por trabajar con la disposición de elementos de diferente naturaleza (objetos, imágenes...) para generar nuevas relaciones entre ellos, relaciones que no son permanentes y pueden ser interpretadas de muy diversas formas. Le interesa investigar cómo las cosas cambian su significado dependiendo de la manera en que se ordenan y se relacionan entre sí, así como en función de la forma de presentarse. Su proceder conecta con el seguido por James Joyce al escribir o, más bien, construir el libro *Finnegans Wake*, donde el texto se compone mediante mezclas léxicas del inglés y juegos de palabras multilingües, transformando así el signo escrito tanto a nivel visual como de significado.

Relaciones que parecen ser detalles sin importancia; pero, como dice Raimundas Malašauskas en su texto sobre el trabajo de la artista: “Los detalles no se hunden porque son los guardianes de la memoria. Se limitan a flotar de manera insignificante”. Y es a ese estado “entremedias”, flotando sin importancia, al que da visibilidad Belén Zahera en el proyecto que aquí presenta.

Y quizá sean estos detalles aparentemente sin importancia los que, como amarres para proponer un nuevo orden, señalan con sus proyectos los artistas de Generación 2014, y les han hecho permanecer flotando en medio del caos que supone escoger entre cientos, al igual que al final salen a flote todas esas turbulencias, irregularidades o ruidos extraños que integran los elementos de nuestro universo y que no podemos obviar.

1. José Saramago, *El hombre duplicado*: “El caos es un orden por descifrar”.

2. Laura Cornejo Brugges, “El logro del fracaso: la Bienal de Venecia y su Palacio Enciclopédico”, *Artishock. Revista de Arte Contemporáneo*, 1 de julio de 2013 [<http://www.artishock.cl/2013/07/el-logro-del-fracaso-la-bienal-de-venecia-y-su-palacio-enciclopedico> (consulta: 1 de diciembre de 2014)].

3. *Ibíd.*

4. La palabra *device* tiene un significado ambiguo, que hace referencia tanto a una maquinaria o artefacto como a una estrategia, ambigüedad con la que juega el título de la pieza.

5. Entrevista a Greta Alfaro por Carlos G. de Castro con motivo de la exposición *Elogio de la Bestia* en el Centro de Arte Contemporáneo Huarte de Pamplona.

6. Proyecto producido por la Genesis Foundation de Londres y presentado en el edificio Fish and Coal de la misma ciudad en septiembre de 2012, bajo el comisariado de Flora Fairbairn.

7. Nota de prensa a propósito de su exposición *The Holy Bubble* en la Galería Alarcón Criado de Sevilla, en enero de 2011.

8. Manuel Segade, “El marco de la convención”, en *Especialització de la Biblioteca*, Barcelona, Obra Social Caja Madrid, 2011.

Deciphering Chaos¹

— Ignacio Cabrero

In the course of the many public events we have had occasion to attend, cultural or otherwise, we have all experienced that moment of confusion when the microphone of a speaker on stage before an expectant audience gives off a dissonant noise bearing little resemblance to the clarity of sound we expect from this seemingly exact technology, created by engineers and experts in unravelling the mysteries of cause and effect.

Something unexpected occurs: the sound transmitted by the amplifier loops back into the microphone and produces a chaotic, unpleasant screech. The same phenomenon can occur with planetary orbits, which Newton believed to be perfect and controlled in their paths through the universe. A crisis of gravitational pull can produce a feedback scenario, causing an effect of resonance that may result in a planet leaving its orbit and even wandering out of its solar system. Lars von Trier makes us experience and suffer this exquisitely in his film Melancholia.

A fixation on the instability of the world we live in is nothing new. In the 19th century, French physicist and mathematician Henri Poincaré was already laying the groundwork for chaos theory through the illusive concept of “non-linearity”, in which cause and effect can no longer be distinguished. The slightest disturbance at the start of a process can have completely unpredictable results. This is the so-called butterfly effect, which, according to writer James Gleick, can be summarised thus: “A butterfly stirring the air today in Peking can transform storm systems next month in New York.”

However, human beings have always had a partial view of the world and its problems, ignoring their own involvement and responsibility in the scenario they observe when the fact is that they are actively involved in its constant alteration. The Theory of Everything perceives the world as an organic, interconnected, fluid entity. If something goes wrong, we should not blame just one part of the whole but the entire system, since we are dealing with a unit.

Therefore, we should get rid of this obsession with interpreting chaos from the point of view of order and start thinking more generally, eliminating the boundaries between different disciplines and accepting that order and chaos are inseparable. From this perspective, chaos is a source of creativity that can lead to order, a process that might just as easily work in the opposite direction. Ancient civilisations alluded to this when they defined chaos as a type of implicit order.

Today we are facing a crisis of perception. Everything we once believed to be good or bad, positive or negative, up or down, has turned out to be totally unreliable. We have been taken in by the myth of order for centuries, when the truth is that most of the systems in which we live are immersed in and governed by chaos. Fortunately, chaotic systems can easily adjust to unexpected events and are therefore highly stable. The order that we attempt to impose is much more delicate and tends to crumble when any unforeseen element arises, while chaos adapts and prevails.

If we leave out the turbulences, irregularities and strange noises, we ignore the majority of the particles that make up our universe and overlook the fact that reality and truth might be contained within all these disturbances.

Through installations that combine multiple media—such as photographs, videos, drawings, texts, painting and sculpture—the artists of Generación 2014 attempt to find a new way of making sense of or simply bearing in mind these disturbances which have been disregarded by the established order, by “common sense”.

*The wo/man artist Nora Barón formulates her artistic appeal by playing with identity and gender, and it is within this framework that she presents the project **Significación cabal de Blituri** [Precise Signification of Blituri] in order to give meaning to a certain chaos. By conceptually arranging an academic lecture, a story, mathematical logic and the fractal landscape and situating them in imprecise, indeterminate locations, she creates a work that no one could possibly interpret as a failure.*

*With her project **The Relief under her Feet**, Belén Zabera attempts to establish another type of order in certain meanings, calling into question the conventional, established order by orchestrating collisions between “planes of meaning”, the ahistorical aspect of the archive and the materiality of language.*

*Mariona Moncunill's project **Text on Snow on the Botanical Garden** is based on a study of the Helsinki Botanical Garden in winter, taking advantage of the bizarre situation that occurs when the plants are hidden under a blanket of snow yet their identifying signs remain visible on the surface. The artist uses the evocative power of the signs' text, the speech delivered by a tour guide and maps of the garden itself to question the outward appearance and objective order of museographic language.*

*Eduardo Hurtado, who has worked for some time on the processes of categorising and collecting, presents **Tótem. Coincidencia. Bastión** [Totem. Coincidence. Bastion], a project whose frame of reference is the collection or art display as a space of representation for power and historical discourses. After exploring how the narratives of art collections are structured and presented in previous works, here he uses an existing situation as his starting point: the restoration works at the Oxford University Museum of Natural History/Pitt Rivers Museum.*

***Tierra de Campos** [Land of Fields], by artist Sara Manguá, somehow symbolises an interlude, a real place but one that pertains to other customs and another economic system, an existence that is familiar yet obsolete, habits and needs that are, in a word, foreign to our current way of life. It is with this in mind that she formulates a discourse on the social and ideological shift towards the unpredictable, identifying the architectural form as an expression of uncertainty about a near future, against the backdrop of coexisting meanings of memory and progress.*

*Leonor Serrano Rivas, in her project **Colección pública (Bien de Interés Cultural)** [Public Collection (Cultural Heritage Asset)] proposes a new way of collecting based on the*

diverse, seemingly unrelated stories that our imagination begins to fabricate when we recognise an everyday image. Using state-owned art collections—one of the propaganda tools wielded by those in power—and incorporating film into her work, the artist compares and undermines fictions, appropriating them to show how the systems that currently govern and arrange our collective spaces contain implicit authoritative norms and precepts to which we have always been subject.

*Greta Alfaro, in her project **A More Flimsy Device is Impossible to Imagine**, shows certain ruins from the past that question the concept of progress. Alfaro “forces the rats out of hiding”, making them emerge from the rubble that remains even today, and uses the rat's point of view to shed light on a paradigm and order that no longer work.*

***Select the Right Location**, a project by Anna Moreno, is a play presented as a video installation. The project's name is borrowed from the title of a chapter in the book *The Art of Money Getting* by Phineas Taylor Barnum. This instruction inspired the artist to devise a story about art, politics and economics that reveals the senselessness of today's cultural policy.*

*Tania Blanco's project deals with the current hegemony of the markets and the financial sector, and how the media caters for economic interests and the powers-that-be. **Unexpected Documents in a Waiting Room** is an attempt to reveal information that is not readily available or is pushed into the background. In this piece, a waiting room presents pieces of fired clay, arranged like a documentary archive, referring to news reports and events that have been consigned to oblivion.*

*In her project **Todas las calles del año** [All the Streets in the Year], Andrea Canepa seeks to challenge the underlying mechanisms involved in the construction of official historical memory and, by extension, the different national identities that exist today. By identifying places on a map of South America with names that commemorate the dates of specific events, regardless of the year, she travels from 1 January to 31 December, devising an itinerary that diverges from the official version of history.*

INVENTING ANOTHER ORDER

*At the last Venice Biennale, Massimiliano Gioni, with his curatorial project *El Palacio Enciclopédico* [The Encyclopaedic Palace], took a chance on the utopian, the fragile, dreams and the inevitable failure that all artistic praxis entails. In an attempt to depict the invisible and the chaotic stimuli of the imagination, a new order was celebrated by philosophers, visionaries, writers and shamans, together with great artists and contemporary art professionals. The cornerstones of this new order were the collection, the catalogue and taxonomy, reclaimed as tools for exploring, discovering and sheltering all things fantastical.*

*The degree of tension that exists between chaos and order is also a source of inspiration for many of the artists participating in this latest edition of *Generaciones*. It appears as though, at present,*

all established order is unstable and under question, creating a kind of chaos and revealing the need to find another way of organising this reality or, rather, of processing the chaos in which we live. This is achieved through fables and tales that present us with new visions and open our eyes to another dimension.

*The projects of **Greta Alfaro** (Pamplona, 1977) have always reflected her fascination with mythology in art history, religion and fairy tales as well as with fantasy and the sinister aspects of ordinary actions that often go unnoticed. Working with found images, such as the disturbing party scene in her piece Budapest y Viena [Budapest and Vienna] (2007) which came from a photographic negative discovered at the El Rastro flea market in Madrid, the artist offers us a new vision of the world around us, transforming the mundane into imagery for fairy tales or mythological stories where everything suddenly seems to be beyond our control. These visions are metaphors or archetypes which she uses to reveal tensions that are present yet concealed from view, the shadiest, most terrifying aspects lurking beneath the surface of our reality. The artist shows us that reality without tricks or artifice, but from a different perspective.*

As in many tales and fables, animals play a starring role in the works of this artist, whether they are vultures around a table or wild boars before a cake. In the project presented here, A More Flimsy Device is Impossible to Imagine, rats are the ones driving the action or, better said, what little action remains. The rodents appear to have taken over a chaotic office where the employees are depicted as sombre and sad, aware of the impending chaos; perhaps it is the same chaos in which we have always lived, something as contemporary as an inexplicable, uncontrollable future.

The title of this work is taken from the judicial proceedings that brought about the downfall of the railway company whose head office was in the very building where the project was carried out. The complete phrase states that it is impossible to imagine a weaker/more fragile/more phony device and also alludes to what the spectator is going to see, an office space as a metaphorical representation of the stratified, organised system on which our modern world is based: a more deceptive strategy is truly impossible to imagine!

The artist wants to capture the dark side of progress, drawing the rats out of their lairs to show us—from the rodents' point of view—an obsolete system. By way of a "beast", she forces us to face a reality that we always tend to gloss over: a world dominated by chaos, where we are the main characters. The artist claims to reflect this fact in her work because it is something she thinks about often. She asserts that we can be sure of our past and chart our course from the present, but ultimately the future is out of our hands.

The project stems from the video A Very Crafty and Tricky Contrivance, where the rat wears a video camera on its back and scurries freely amid the rubble of this chaotic office. Three artefacts are also shown that seem to recreate typical wooden rat traps but are actually stereo slide viewers which the artist uses to present old photographs of offices from the time period referenced in the project (1890-1910) as documentation. Such artefacts were also very popular during this historical era. According to the artist, the 3D images help to contextualise the work,

creating a three-dimensional illusion that allows us to somehow travel to another reality—a reality that is no longer accessible, but one from which our modern-day world is directly descended.

*The wo/man artist **Nora Barón** (Madrid, 1979) also tries to make sense of a certain chaos: namely, the unsettling abyss that opens up when we try to understand something which apparently is not what we believe we are seeing, but only a part of it. This desire to give meaning in order to understand a reality or, rather, the desire to approach a reality that is formed by constructing meaning, is what actually creates meaning and what links the four pieces that comprise her project Significación cabal de Blituri [Precise Signification of Blituri].*

According to the artist, the title contains a paradox, since blituri is a strange word, an empty container without any cargo or merchandise. The artist claims that this term, used by the Stoics, has no meaning; aware of its nonsensical nature, they used it in conjunction with other words, like some sort of dysfunctional epithet. Barón explains that the precise signification of a term that makes no sense—that is, the meaning of the meaninglessness—presents us with a paradox that cannot be resolved.

The relationship between meaning and meaninglessness, through the four pieces that form the project, gives rise to a search which in and of itself makes sense. The docufiction video entitled Dimensión desplazativa de la cognición: Fundamentos metodológicos [Displaceable Dimension of Cognition: Methodological Foundations] recreates part of the lecture Pascal Michelet gave in 1987 at the Collège de France in Paris, based on some handwritten notes that have been preserved. This piece lays out the methods used to acquire knowledge and the research methodology applied by an unknown group of researchers in the 1980s and 1990s, creating a series of different possibilities for understanding the world around us.

The story The Magic Carpet, which can be read starting on either of the two sides of a page, presents interrelated micro-stories that illustrate the attempt to understand the world, knowing full well that any dream of reality collides with a game of mirrors. It is a recursive story about a ten-year old amphibian boy who, thanks to his ability to adapt and change, goes about making sense of everything that happens to him and survives for more than two centuries.

Mathematical logic is represented by a copy of the book The Express Ready Reckoner, which provides lists of arithmetical calculations printed on paper that were used as an analogue calculator by accountants in the first half of the 20th century. The installation is rounded out by a series of three photographs of a fractal tree entitled El árbol de Julia [Julia's Tree], whose parts are identical to the form of the whole tree; the fact that it is so difficult to grasp makes it seem as though we have stepped into some kind of abyss, where we cannot be sure whether we are seeing a part or the whole.

Nora Barón presents these four seemingly unrelated pieces through a game of mirrors that invites the observer to take part. To quote the writer Alain Castro Riveros in his analysis of Cosmos, described by its author Witold Gombrowicz as "a novel about a reality that is shaping

itself”, the artist’s intention is to explain to us that “everything which comes from chaos has its chaotic origin—the enigmatic essence of the act that spawned it—engraved upon it. Thus, the inner darkness of things cannot unequivocally and completely appeal to the dream of reason, because in some sense this inner nature conceals an unfathomable bias.”

*For some time, artist **Tania Blanco** (Valencia, 1978) has been trying to make new sense of the reality around us, appropriating images from the supposedly objective order of medicine and science and altering them to turn them into artistic images. In this way, she mixes art and science, the human and the animal, creating a series of images that seem to come from fables or fantasy or even horror stories: mechanical eyes, cellular landscapes, secret laboratories and anthropomorphic robots that tell the tale of a silent, frozen world, where sometimes human beings seem to be mere accessories, made up of replaceable, mass-produced fragments of their own bodies.*

Her latest work is characterised by a preoccupation with the social and political present, which she explores through interdisciplinary projects from which painting is never absent. The project featured here, Unexpected Documents in a Waiting Room, is presented as a waiting room containing a series of ceramic sculptures, modelled in clay and painted to resemble original documents with a occasionally disturbing realism. These objects seem to be books or magazines that introduce a new meaning into the order of the information we access on a regular basis.

Some publications seem to have been saved from a fire, judging by the signs of charring. However, when we notice the headlines something unexpected occurs: we realise that, rather than conventional news reports, they appear to be pieces of information that have been omitted or pushed into the background. Titles of books like Orwell’s 1984 or Huxley’s Brave New World refer directly to themes of media manipulation, to the order imposed on the common people and the abuses committed by public authorities. One of the works on display is called Crash-Proof Passport, a replica of the passport used by one of the 9/11 terrorists that was apparently found virtually intact among the wreckage of the airplanes that crashed into the Twin Towers.

*Todas las calles del año [All the Streets in the Year] is presented by a Peruvian artist residing in Valencia, **Andrea Canepa** (Lima, 1980). In another effort to challenge the information relayed by “official history”, she takes a map of South America and identifies streets named after a specific commemorative date, alluding to an event or person considered worth remembering.*

The concepts of compilation, selection, classification and collection are present in the artist’s idea, and she follows a specific order that may seem coherent; she selects places named after the days from 1 January to 31 December of any given year and composes a linear sequence, portraying the chosen streets through imagery and text.

The resulting 365 drawings and their corresponding titles immerse us in many stories; they transport us to many places where historic events, battles, achievements, “cries” and uprisings, births of national celebrities or simple events in village life took place. Nevertheless, they have all been “frozen” in time, as if these events needed to be controlled and preserved for posterity.

This apparent order used to present the series of drawings, accentuated by the uniformity of the colours used—always red, black, blue and yellow—conceals information about a history that is chaotic and, perhaps fortunately, uneven.

*The project presented by **Eduardo Hurtado** (Valladolid, 1986) is, according to the artist, based on the concept of the collection as a space of representation for power and historicist discourses. Stemming from a series of previous works in which the artist explored the narratives of collecting and the display systems and structures used to present them, the project Tótem. Coincidencia. Bastión [Totem. Coincidence. Bastion] is inspired by a real-life situation: the restoration works at the Oxford University Museum of Natural History/Pitt Rivers Museum, a bicephalic museum where Darwin first presented his Theory of Evolution that houses the natural science collection of the University of Oxford and part of the cabinet of curiosities amassed by the archaeologist Pitt Rivers.*

The centre is currently undergoing restoration works and its collection is being reorganised, although it is still open to the public and visitors are welcome to view the rare objects found in the Pitt Rivers collection. However, the central court remains closed and the majority of the whale and dinosaur bones are under wraps, visible only as vaguely suggestive forms. To offer visitors a glimpse of some of the museum’s highlights, a special display was created that combines the restoration work with the museum’s exhibits and display cases.

The project of refurbishing a historical building, which in theory should not have any major repercussions on the contents of the museum, nevertheless triggers a reorganisation of those contents and an analysis of what should or should not be exhibited, what is important and what is secondary, what should remain accessible and what should not... Thus, in the midst of the chaos generated by this “neutral”, “logical” restoration project, the collection is submitted to an interrogation, and visitors are forced to move through the space in a different way and accept this new order.

The artist’s own description of the work reveals the intention behind it. He admits to having an interest in the various frictions generated between the processes of historicity of the space itself, the place, the elements that appear there, the figures in the shadows, hidden intentions and deliberate revelations. Hurtado is fascinated by the formal and discursive tension between the architecture and its restoration, between the discourses that are superimposed, overlap and intercept one another, and between the different processes that visually emerge. The artist explains that at one of the world’s most important centres of knowledge (positioning the museum, too, as a space of representation), and one connected to an entire system of orders, powers, forms and values, some things are emphasised and others try to remain shielded when the monumentality is shattered. The work presented here is an initial approach to this space through a series of photographs taken to create a record of a specific display system.

The result of the entire theoretical and formal journey on which Eduardo Hurtado’s project is based is presented as an installation, following his custom of using the museum’s common display models as a point of reference—in this case, the setup of the exhibition at La Casa Encendida—that alludes to the archival and cataloguing processes as symbolic artefacts.

The project devised by artist **Mariona Moncunill** (Tarragona, 1984) also questions the established order of museographic language, specifically that of the Helsinki Botanical Garden. This connects with one of the recurring themes in the artist's oeuvre: as the critic Manuel Segade has pointed out, Moncunill's primary interest is power and its forms of communication and infiltration, the way in which power becomes a social affair that organises society's stores of knowledge. According to Segade, the object of Moncunill's analysis is convention and the way it is constructed as a norm, as a law that is both legitimated and naturalised through utterance.

Her project, *Text on Snow on the Botanical Garden*, makes reference to all of this discursive textuality—in this case, on the surface of the snow—by analysing, reusing and visualising discursive, narrative and legitimising elements such as the identifying signs, guided tours and garden maps found in this “open-air museum”.

The project is materialised and presented in four parts. The first part is entitled *Every visible sign without visible plant*, and consists of an archive of 220 small photographs of the identifying signs that stood alone above the snow in the winter of 2013, giving the impression that they were the objects on display, without any visible reference to what they identified (the plants). According to the artist, the photographs were taken for documentary purposes and with the exhaustive intention of presenting the signs as if they were the main attractions of the botanical garden rather than texts referring to something else. She explains that the images have been classified, organised and treated as archive material, allowing for the creation of different organisational systems depending on the information one wishes to highlight (by the moment the photograph was taken, in alphabetical order based on the first word in the text, by plot, etc.).

Signs causing mental images causing oral descriptions causing mental images is a video resembling a guided tour, where an expert on botany and regular tour guide for this botanical garden offers a description of the plants hidden underneath the snow by reading the signs. Thus, the plants themselves only appear as three mental images: the one the tour guide imagines, the one the artist imagines while listening to the tour guide's description, and the one the viewer of the video imagines.

The third part, *Patterns to draw on the snow the supposed plants under the snow*, consists of a series of 98 drawings based on maps of the different plant beds in the botanical garden. By eliminating the text and the lines demarcating the plots, the artist shows only those lines that indicate or mark off the location of the plants, shrubs and trees. The resulting abstract drawings could be traced in the snow to indicate the presence of the plants beneath and complement the information on the signs (the text). The drawings are offered as patterns that could be used on any snowy surface to suggest, truthfully or not, the hidden existence of plants.

Finally, the project includes a small photograph that documents the act of switching two of the botanical garden signs to incorrectly identify a different plant, just as its title specifies: *Geranium macrorrhizum* wrongly indicated as *Geranium platypetalum* and vice versa only as long as snow covers both of them. The artist reveals that her goal was to underscore the evocative power of the sign texts, as well as the impression of objectivity and reliability

conveyed by the museographic, scientific language used and the faith and trust they inspire, both when the plants are hidden and when they are visible. The photograph, despite its purported status as a record of the action, does not help us to determine if the accurate information is what we read on the signs or what is revealed in the title of the work.

The rooftop terrace of a museum is the setting of the theatrical piece *Select the Right Location* by artist **Anna Moreno** (Barcelona, 1984). In the context of a city that is being flooded, five artists take refuge on the roof of the contemporary art museum, each with one object they have chosen to salvage from the disaster and chaos that engulfs the city.

Using the flood as a metaphor for the current situation of the arts, plagued by a loss of support and financing, Anna Moreno presents the museum, ironically, as the only hope of salvation. As the artists converse while they wait for the disaster to pass, their dialogue evolves into a thoughtful analysis, devoid of radical views, of the situation that art professionals currently face and their prospects for the future. In the end, the characters decide not to move and stay at the museum, taking a stance of violent “non-action”.

Chrome green is another protagonist in the play. This colour is used in film and television post-production as it offers the possibility of editing the colour out to replace it with a backdrop against which the action is played out. In the piece, the use of this element alludes to the title, which invites us to “select the right location”: it is the spectator who chooses and imagines the place where the action unfolds.

This project is part of a series of pieces based on the 1880 book *The Art of Money Getting*, by Phineas Taylor Barnum. As the first show-business millionaire, in his book Barnum reveals the twenty basic rules for making money. Anna Moreno has called the collection of pieces *The Barnum Effect*, and the different chapter titles that make up the book—instructions on how to attain the cherished dream of financial success—are used to name each of the pieces. The title of the collection, *The Barnum Effect*, is also an obvious reference to the meaning of this term in psychology, a principle that has often been applied in “market laws” to manipulate consumers and influence their tastes.

Sara Munguía (Santander, 1989) is interested in the relationship between technology and nature, and how new technologies influence our way of looking at things and transform landscapes and places, endowing them with a newfound importance and a new function and thereby drawing attention to spaces that would otherwise go unnoticed. The region of Castile-León referred to in the title of her project, *Tierra de Campos* [Land of Fields], is distinguished by a flat, arid landscape from which virtually every trace of its rural past has disappeared. Dovecotes, which have fallen into disuse since the 1960s and are gradually disappearing, are among the few remaining vestiges of that past, solitary visual markers in this inhospitable landscape.

Here the place is delimited as the nucleus of an idea, as a location that somehow represents an interlude between the past and present orders. The abandoned dovecote in the middle of a remote field thus becomes an object of the artist's reflections, a symbol and image linked to an outdated

mode of production that is nevertheless present. It is a decaying structure, waiting to be noticed and assigned a new “function”.

In the form of a visual essay, the project *Tierra de Campos* [Land of Fields] comes together as an installation consisting of three short videos in which three different dovecotes represent the essential nature of these structures, hinting at the paradigm shift towards a new and unpredictable order. In a conjunction of memory and progress, the videos of these architectural structures from the past are accompanied by presentations of new constructions: by scanning scale models of dovecotes that she fashioned from clay, the artist has printed structures in three dimensions made of durable material. The ambition of the tiny scale models seems to be to freeze time and change our concept of the observed object, interpreting and classifying it from a much more contemporary point of view.

Remote landscapes that seem to be part of a recent past are also featured in the project by **Leonor Serrano Rivas** (Málaga, 1986), photographs of familiar geographical settings that belong to a specific time period associated with the end of an era and a system that has become obsolete. They are unremarkable places on the fringe of civilisation, but their images may contain certain elements that could potentially be declared Bienes de Interés Cultural or cultural heritage assets, and consequently catalogued and “registered” according to the rules established by the public authorities. These images printed on a screen are accompanied by a projection of decontextualised fragments from different suspense films, generating images that have nothing to do with the original plot or script.

As Beatriz Alonso explained in her essay “Sometimes in the Desert”, written for this catalogue to accompany the project, the state-owned art collection has historically been one of the most widely used mechanisms for legitimising and proclaiming the ideals of the powers-that-be. In Colección pública (Bien de Interés Cultural) [Public Collection (Cultural Heritage Asset)], the artist questions the obsolete way of “ordering” these collections and proposes “another order” that is more attuned to the present moment.

The projected images allude to the story lines of suspense films, specifically scenes categorised as “cliffhangers”, a plot device used to keep the audience on tenterhooks, sparking curiosity through a strong sense of anticipation. Leonor Serrano Rivas is preoccupied with the use of suspenseful twists to create, through the sequence of frames, a state of tension over what might happen, impatience to know how the story will play out.

Suspense itself is divided among the different screens, establishing a relationship with the photographs and causing the scene to somehow be suspended as well. By confronting legendary film sequences that apparently contrast with the photographs, the artist seeks to reveal the underlying meanings in the images. This process not only aims to make the spectator’s imaginary speak out, thus establishing an ideological link with the image, but it also attempts to highlight the invisible borders of a politicised landscape, going above and beyond subjectivity. The artist notes that perhaps a more theoretical aspect is the relationship between the cognitive interest these unresolved film endings elicit in the spectator and the map of the landscape itself. She claims

that in the end, we are dealing with subordinate narratives, as Victor Burgin would say, similar to a dream state.

These dream states are also accompanied by sound, in which the act of humming the soundtrack creates an ambience that envelops the images. The resulting work is something halfway between fiction and historical documentary, where the fabricated environment attempts to forge a borderline link between the conscious and the subconscious—an apparent chaos in need of deciphering.

We as spectators must “produce our own film” based on the personal memories triggered by these images—the images stored in our cinematographic memory—and how those memories relate to the landscapes we are shown, turning them into just another sequence of the film so that, without realising it, we end up granting them the status of “cultural heritage assets”.

In this way, the artist invites us to come up with new stories, create new realities based on the images bequeathed to us by an obsolete system and a story we no longer believe to be true.

In geometry, an intersection is defined as the point, line or plane where two lines, two planes or two solids meet and overlap. In mathematics it is a set of elements that are common to two sets. It also means “between” or “in the middle”, and it is this no-man’s land that **Belén Zabera** (Madrid, 1985) alludes to in her project *The Relief under her Feet*, questioning systems of knowledge and the order they impose and referring to the indeterminate nature of concepts and meanings.

The point of departure chosen by Belén Zabera—a London-trained artist, like so many others of this “generation”—is a phrase found in Gombrich’s biography of the historian Aby Warburg, quoting a letter that Warburg wrote to André Jolles in connection with their ongoing debate about the mythological figure of the nymph. Warburg asks, “Who is the nymph? If you want to see her ancestors, look at the relief under her feet.” According to the artist, by drawing an analogy between the raised foot, which embodies the movement of the figure, and the moment of that action frozen in the image, this project aims to reflect on the dividing line between stillness and motion, the discontinuity of meaning and the reciprocal transformations derived from the suspended relationship between images, words and objects.

The Relief under her Feet is conceived as a heterogeneous series of different pieces that, through their presence, attempt to show connections of meaning, interrelating found objects, images from different archives, construction materials, and excerpts from different texts. The artist has given each piece a unique name, and each is materialised differently in terms of presentation, adopting the form of wall collages or floor installations.

In an interview, Belén Zabera mentioned her interest in arranging and rearranging different types of elements (objects, images, etc.) in order to create new relationships between them, relationships that are not permanent and can be interpreted in many different ways. She is interested in exploring how the meaning of things changes depending on the way they are organised and

relate to one another, and also on how they are presented. Her modus operandi bears a certain resemblance to the method that James Joyce used when writing—or, more accurately, constructing—the book Finnegans Wake, where the text is made up of lexical mixtures of English and multilingual plays on words, thus transforming both the visual appearance and significance of the written sign.

The relationships appear to be trifling details but, as Raimundas Malašauskas writes in his text about the artist's work, "Details do not sink because they are the keepers of memory. They just float insignificantly." And this "in-between" state of insignificant flotation is precisely what Belén Zabera makes visible in the project presented here.

Perhaps these seemingly unimportant details, which the artists of Generación 2014 have chosen to single out in their projects, are the moorings of an idea for a new order. Perhaps these very details are what enabled them to stay afloat in the midst of the chaos that inevitably ensues when one must choose a few from among the hundreds, just as all those turbulences, irregularities and strange noises that make up our universe, which we cannot afford to ignore, ultimately float to the surface.

1. José Saramago, The Double: "Chaos is merely order waiting to be deciphered."

2. Laura Cornejo Bruges, "El logro del fracaso: la Bienal de Venecia y su Palacio Enciclopédico", Artishock. Revista de Arte Contemporáneo, 1 July 2013 [<http://www.artishock.cl/2013/07/el-logro-del-fracaso-la-bienal-de-venecia-y-su-palacio-enciclopedico>] (retrieved on 1 December 2014).

3. Ibid.

4. The word "device" can refer to a tool in the sense of a piece of machinery or artefact, but it can also refer to a plan or scheme, and the title of this piece plays on that double meaning.

5. Carlos G. de Castro interviews Greta Alfaro in connection with the exhibition Elogio de la Bestia at the Centro de Arte Contemporáneo Huarte in Pamplona.

6. Project produced by the Genesis Foundation in London, presented at the Fish and Coal Building in that same city in September 2012, and curated by Flora Fairbairn.

7. Press release about the exhibition The Holy Bubble at Galería Alarcón Criado in Seville, January 2011.

8. Manuel Segade, "El marco de la convención", in Especializació de la Biblioteca, Barcelona: Obra Social Caja Madrid, 2011.

GRETA ALFARO
A More Flimsy Device is Impossible to Imagine

Pamplona, 1977
Vive y trabaja entre Londres y Valencia

Licenciada el año 2001 en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia, en 2011 se graduó mediante un Máster en Fotografía en el Royal College of Art de Londres.

Su trabajo ha recibido el apoyo de diferentes becas y premios, como los otorgados por la Colección CAM de Arte Contemporáneo, la Moving Image Contemporary Video Art Fair de Nueva York, la Genesis Foundation de Londres o el Premio de Fotografía para Artistas Jóvenes convocado por *El Cultural* de *El Mundo*.

En sus exposiciones individuales se incluyen, entre otras, *A Very Crafty and Tricky Contrivance*, celebrada en el edificio Fish and Coal de Londres, 2012; *Invencción*, comisariada por Andrea Paasch, en el Museo Ex Teresa Arte Actual, Ciudad de México, 2012; *Elogio de la Bestia*, en el Centro de Arte Contemporáneo Huarte, Pamplona, 2010; *In Ictu Oculi*, comisariada por Antonia Gaeta, en Carpe Diem Arte e Pesquisa, Lisboa, 2009, y *Ricorrenza*, comisariada por Alba Braza Boils, en Dryphoto Arte Contemporanea, Prato, Italia, 2008.

Destacan, entre las muestras colectivas en las que ha participado más recientemente, *New Order: British Art Today*, en Saatchi Gallery, Londres; *Whitechapel Open*, en Whitechapel Gallery, Londres; *Seres inanimados*, dentro del programa Inéditos, en La Casa Encendida, Madrid; *Drama, Baby, Drama*, en Kunsthauß Essen; *Bestes, Bestiaux, et Bestioles*, en La Conciergerie, París, o *Bloomberg New Contemporaries*, en el Institute of Contemporary Arts, Londres.

Su trabajo en vídeo se ha mostrado en el Centre Pompidou de París en el marco de los *Rencontres Internationales Paris/Berlin/Madrid* y formó parte de la sección oficial del Internacional Film Festival Rotterdam, así como del Festival Internacional de Cine Documental *Punto de Vista* celebrado en Pamplona.

Pamplona, 1977
Lives and works in London and Valencia

In 2001 Greta Alfaro earned a BFA from the Polytechnic University of Valencia, and in 2011 she obtained an MA in Photography from the Royal College of Art in London.

Her work has garnered several distinctions, including the CAM Contemporary Art Collection Visual Arts Grant, the James Prize at the Moving Image Contemporary Video Art Fair in New York, the Genesis RCA Photographer Scholarship from the Genesis Foundation in London, and the Young Artists' Photography Award granted by El Cultural, a supplement of the Spanish daily El Mundo.

Her solo exhibitions include A Very Crafty and Tricky Contrivance, held at the Fish and Coal Building, London, 2012; Invencción, curated by Andrea Paasch at the Museo Ex Teresa Arte Actual, Mexico City, 2012; Elogio de la Bestia at the Centro de Arte Contemporáneo Huarte, Pamplona, 2010; In Ictu Oculi, curated by Antonia Gaeta, at Carpe Diem Arte e Pesquisa, Lisbon, 2009; and Ricorrenza, curated by Alba Braza Boils, at Dryphoto Arte Contemporanea, Prato, Italy, 2008.

She has also participated in a number of group exhibitions, most recently New Order: British Art Today, at the Saatchi Gallery, London; Whitechapel Open at Whitechapel Gallery, London; Seres inanimados, as part of the Inéditos programme at La Casa Encendida; Drama, Baby, Drama at Kunsthauß Essen; Bestes, Bestiaux, et Bestioles, at La Conciergerie, Paris; and Bloomberg New Contemporaries at the Institute of Contemporary Arts, London.

Her work on video was recently shown at the Centre Pompidou, Paris, in the context of the Rencontres Internationales Paris/Berlin/Madrid, and was also featured in the official section of the International Film Festival Rotterdam and at the "Punto de Vista" International Documentary Film Festival in Pamplona.

Proyecto:

A More Flimsy Device is Impossible to Imagine, 2013
Instalación
Video (23 min), fotografías b/n (2 elementos de 71 x 96 cm c/u) y visores de diapositivas estereoscópicas (3 elementos)
Dimensiones variables

Imágenes originales de los visores de diapositivas estereoscópicas: cortesía de Minnesota Historical Society.

Project:

A More Flimsy Device is Impossible to Imagine, 2013
Installation
Video (23'), b/n photography (2 elements, 71 x 96 cm each) and stereoscopic slide viewers (3 elements)
Variable dimensions

Original images on the stereo slide viewers courtesy of the Minnesota Historical Society.

A More Flimsy Device is Impossible to Imagine

—Alba Braza Boils

Greta Alfaro trabaja a partir de imágenes que, integradas en la cultura occidental, provienen del mundo de las leyendas, los mitos, la religión, la magia, las fábulas y los cuentos tradicionales. En *A More Flimsy Device is Impossible to Imagine* se hace realidad una situación fantástica que invita a reflexionar acerca del mundo que nos rodea, situando al espectador en la base de una serie de problemas que surgen en la modernidad y que aún están sin resolver.

A Very Crafty and Tricky Contrivance nos transporta a plena época eduardiana; es el Londres de Eduardo VII, del hundimiento del Titanic y del inicio de la Primera Guerra Mundial. Alfaro nos muestra el imaginario de esa época, sus costumbres y su sistema de valores, la moda y el diseño, así como su atracción por personajes como Walter Potter y sus dioramas, que tanto entusiasmo despertaron en la Inglaterra de principios del siglo XX. Pero en su obra las imágenes son algo real y vivo; dejan de ser materia inerte y de estar limitadas a dos dimensiones, haciendo realidad el deseo cuyo cumplimiento tanto ansiara Pigmalión¹. Se trata de grabaciones que han sido realizadas con unas microcámaras colocadas a lomos de varias ratas del tipo que podemos encontrar en las alcantarillas; ratas que entrevemos en algunas secuencias entre largos bigotes moviendo de forma brusca y veloz la cámara.

El lugar donde se produjo la obra son las ruinas del edificio londinense de oficinas Fish and Coal, en King's Cross, y la sala que vemos es una de estas oficinas amueblada tal y como podría haberlo estado a principios del

A More Flimsy Device is Impossible to Imagine

—Alba Braza Boils

Greta Alfaro works with images drawn from the world of legends, myths, religion, magic, fables and fairytales of western culture. In A More Flimsy Device Is Impossible to Imagine, she turns a fantastic situation into a reality that invites us to reflect on the world around us, situating the audience at the root of a series of problems that have arisen in the modern era and have yet to be solved.

A Very Crafty and Tricky Contrivance takes us back to Edwardian times, to the England of King Edward VII, the sinking of the Titanic and the outbreak of World War I. Alfaro shows us the imagery of that era, its customs and values, its fashions and designs, and its fascination with characters like Walter Potter and his dioramas, which caused a huge sensation among the English in the early 20th century. But in Alfaro's work images are something real and alive; they cease to be inert matter limited to two dimensions, fulfilling Pygmalion's most cherished dream.¹ Her pieces are moving images recorded by mini cameras tied to the backs of several rats of the variety we might find in a sewer; in some sequences we catch glimpses of these rodents between their long whiskers as they scurry about, jolting the camera back and forth.

The place where this footage was shot are the derelict Fish and Coal office building in King's Cross, London, and the room we see is one of those offices, furnished just as it might have been at

siglo xx. Los trabajadores se encuentran en plena jornada laboral, teniendo entre manos la documentación que podría ser la misma que les llevó a juicio; un juicio de cuya sentencia están extraídos los títulos que forman parte de la exposición. Según las actas, fue un caso de estafa y corrupción relacionado con el comercio del carbón, hechos que el juez no dudó en calificar como “una artimaña muy astuta y peliaguda” (*A Very Crafty and Tricky Contrivance*), añadiendo que “es imposible imaginar una estrategia más endeble” (*A More Flimsy Device² is Impossible to Imagine*). La empresa vería su inminente fin ante la obsolescencia de sus servicios; se trataba ya un momento de crisis que aún no ha sido resuelto.

Estamos ante un romántico lamento por el mundo que (ya) se había perdido con el arremetimiento de la industrialización, la urbanización y la modernidad, lo que no hace sino demostrar cuán rápidas e intensas eran, desde 1800, las transformaciones hacia el futuro³. Es una realidad ya apta para que se produzcan encuentros transnacionales, ferias de muestras y exposiciones universales; y, entre los numerosos cambios que se suceden, están también las campañas de limpieza de los roedores que transitan por las calles y que ahora, por cuestiones de higiene, deben desaparecer del entorno urbano visible.

Tal y como Habermas define el concepto de modernización, es como una gavilla de procesos acumulativos que se refuerzan mutuamente: la formación del capital y la movilización de recursos; el desarrollo de las fuerzas productivas y el incremento de la productividad del trabajo; la implantación de los poderes políticos centralizados y el desarrollo de identidades nacionales; la difusión de los derechos de participa-

the dawn of the 20th century. The employees are going about their workaday duties, clutching documents which might be the very ones that landed them in the dock at a trial whose verdict provided the titles featured in this exhibition. According to court records, it was a case of fraud and corruption related to the coal industry, a scheme which the judge did not hesitate to describe as “a very crafty and tricky contrivance”, adding that “a more flimsy device is impossible to imagine”. The company must have sensed the end was coming soon as its services were becoming obsolete, in the early stages of a crisis that has endured to this day.

What we see is a romantic lament for the world that had (already) been lost in the onslaught of industrialisation, urbanisation and modernity, which merely proves how swift and intense the pace of future-oriented change has been since the year 1800.² This new reality was ripe for the emergence of cross-border encounters, trade fairs and world’s fairs, and one of the many changes that took place was the introduction of campaigns to eradicate the rodents that had hitherto run freely through the streets but now, for reasons of public health, had to disappear from the visible urban environment.

Habermas defined the concept of modernisation as a bundle of cumulative, mutually reinforcing processes: the formation of capital and the mobilisation of resources; the development of the forces of production and the increase in the productivity of labour; the establishment of centralised political power and the formation of national identities; the proliferation of rights of political

ción política, de las formas urbanas y de la educación⁴.

Pero a Alfaro no le interesa tanto mostrar-nos las ruinas del pasado como poner de manifiesto los escombros que aún hoy perduran. Se centra en la parte más pesimista y oscura de la definición de progreso y saca a las ratas de su escondrijo para enseñarnos, a través de su mirada —la de la rata—, un modelo que ya no funciona. Así, retoma toda la simbología y la connotación negativas que todavía concebimos sobre dicho roedor; sigue siendo el mismo animal inmundito del cual La Biblia cuenta que, en forma de plaga, causó un gran daño a los filisteos⁵. Oscuro, sucio y portador de enfermedades, sube sin pudor entre los documentos, trepando por los empleados que incesantemente teclean en sus máquinas de escribir. Aquí, la rata se identifica con la destrucción y con la creación al mismo tiempo.

Este profundo interés, admiración y preocupación que siente la artista por el pasado es, tal como Huyssen escribe, algo que hace peligrar nuestra imaginación hacia el futuro⁶. Nunca antes lo habíamos tenido tan cerca como ahora con las nuevas tecnologías. Las imágenes que vemos en los visores estereoscópicos han sido tomadas de colecciones y archivos históricos especializados que comparten su información *on line*; una inmediatez que Alfaro frena transformándolas en diapositivas para mostrarlas en tres dimensiones dentro de unos dispositivos imposibles de imaginar (trampas de ratones) y que tanto recuerdan a las antiguas atracciones de feria, a los viejos trucos de magia y al inicio del cine. Las fotografías en blanco y negro siguen una composición inspirada en los retratos de la época tomados en oficinas. Poses serias y expresiones tristes delatan las preocupaciones de los empleados

participation, of urban forms of life, and of formal schooling.³

However, rather than showing us the ruins of the past, Alfaro is more interested in revealing the rubble that remains to this day. She focuses on the darkest, most pessimistic aspect of the definition of progress and brings the rats out of hiding to show us a model that has outlived its usefulness from a rodent’s perspective. In doing so, she taps into the powerful symbolism and negative connotations we still associate with rats—the same filthy animals which, as the Bible tells us, descended upon the Philistines in the form of a devastating plague.⁴ These dark, dirty disease carriers brazenly surface among the documents, clambering over the office workers as they clatter away on their typewriters. Here, the rat is identified with both destruction and creation.

This artist’s keen interest, admiration and preoccupation with the past represents, as Huyssen wrote, a threat to our ability to imagine the future.⁵ Now, with our new technology, the future is closer than ever before. The images we see in the stereo viewers have been culled from specialised historical archives and collections that share information online. Alfaro freezes that immediacy by turning the images into slides to be shown in three dimensions using impossible-to-imagine devices (rat traps) that inevitably remind us of old funfair attractions, classic magic tricks and the early days of cinema. The composition of the black and white photographs is based on portraits of office workers from the period. Serious poses and forlorn expressions betray the employees’ concern about

ante un futuro poco prometedor; sus gestos se aferran a su mundo conocido en una oficina caótica, fuera de control, en la que las ratas han encontrado su lugar.

their unpromising future; their gestures cling to the familiar world in a chaotic, out-of-control office where the rats have found their place.

1. David Freedberg, *El poder de las imágenes*, Madrid, Cátedra, 2011, p. 396.
2. La palabra *device* puede traducirse tanto por “estrategia” como por “artefacto”. La artista juega con ambas acepciones refiriéndose tanto a la artimaña como a los visores estereoscópicos.
3. Andreas Huyssen, *Modernismo después de la posmodernidad*, Barcelona, Gedisa, 2011, p. 15.
4. Jürgen Habermas, *El discurso filosófico de la modernidad*, Madrid, Taurus, 1993, p. 12.
5. *La Biblia. Nueva versión internacional*, Libro 1 de Samuel, 6:4, 5, 11, 18.
6. Andreas Huyssen, *op. cit.*, p. 13.

1. David Freedberg, *El poder de las imágenes [English title: The Power of Images]*, Madrid, Cátedra, 2011, p. 396.
2. Andreas Huyssen, *Modernismo después de la posmodernidad*, Barcelona, Gedisa, 2011, p. 15.
3. Jürgen Habermas, *El discurso filosófico de la modernidad [English title: The Philosophical Discourse of Modernity]*, Madrid, Taurus, 1993, p. 12.
4. The Bible: New International Version, 1 Samuel 6:4, 5, 11, 18.
5. Andreas Huyssen, *op. cit.*, p. 13.



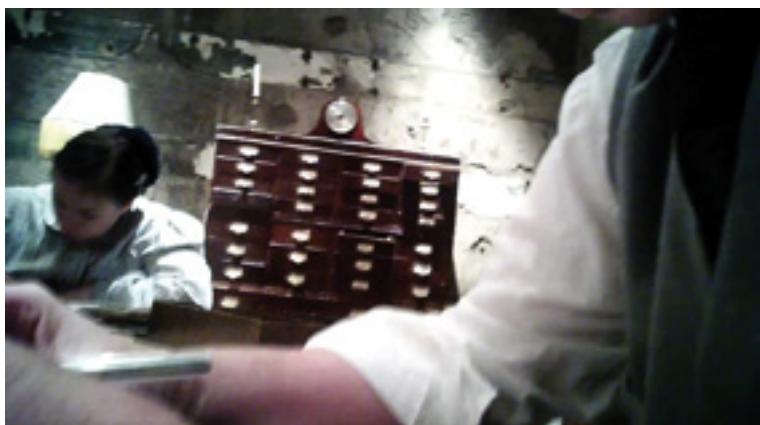
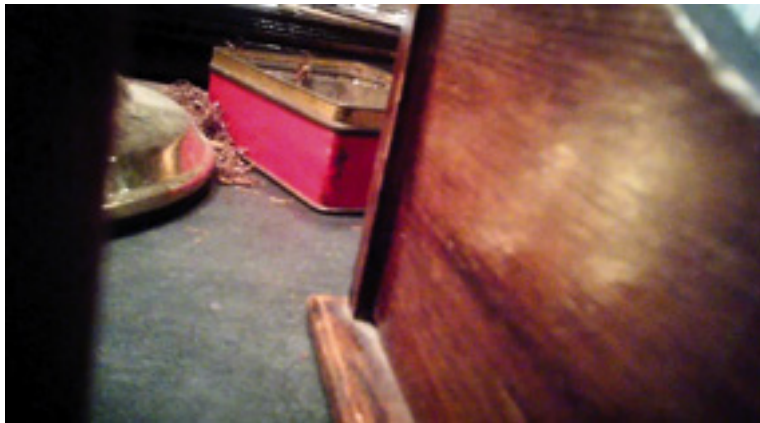
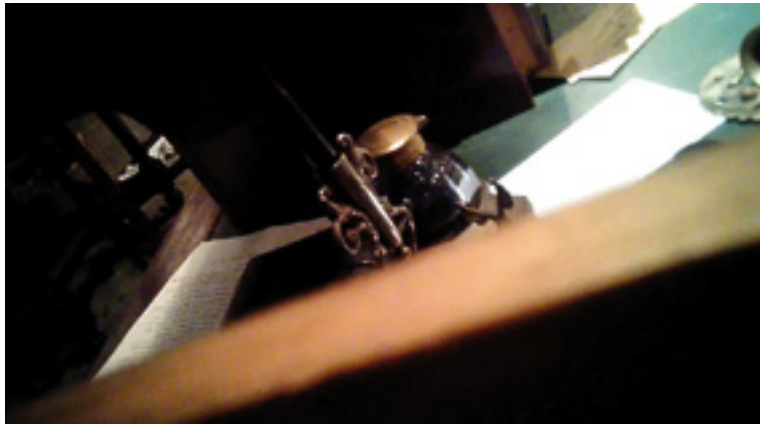
A More Flimsy Device is Impossible to Imagine 1 (detalle/detail), 2013
Visores de diapositivas estereoscópicas / Stereoscopic slide viewers
Dimensiones variables / Variable dimensions



A More Flimsy Device is Impossible to Imagine 2 (detalle/detail), 2013
 Visores de diapositivas estereoscópicas / Stereoscopic slide viewers
 Dimensiones variables / Variable dimensions



A More Flimsy Device is Impossible to Imagine 3 (detalle/detail), 2013
 Visores de diapositivas estereoscópicas / Stereoscopic slide viewers
 Dimensiones variables / Variable dimensions



A Very Crafty and Tricky Contrivance (captura/still), 2012
 Vídeo HD monocanal (color y sonido) / HD single channel video (color and sound)
 23 min



A Very Crafty and Tricky Contrivance 1, 2012
Fotografía b/n / b/n photography
71 x 96 cm



A Very Crafty and Tricky Contrivance 2, 2012
Fotografía b/n / b/n photography
71 x 96 cm

NORA BARÓN
Significación cabal de blituri

Madrid, 1979
Vive y trabaja entre Londres y Madrid

Tras licenciarse en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid se traslada a Londres, donde estudia Humanidades en la Birkbeck University y realiza estudios de posgrado en el Chelsea College of Art and Design. Su trabajo ha podido verse en los últimos años en Madrid, Londres, Estrasburgo, Viena, Nueva York y México D. F. Ha organizado y participado en numerosos programas de difícil definición, procesos de pensamiento ilusorio y seminarios en torno a la creación de una cosa y la comprensión de la idea de una cosa.

Sus proyectos –que proponen entramados desplazativos de tensión cognitiva desde principios de iridiscencia, copresencia, extrañeza y verosimilitud– se comprenden mejor en cuanto tejido, es decir, atendiendo a las relaciones que se pueden trazar entre las diferentes piezas que le dan forma. Una de las ideas en las que se sustenta su discurso es la noción de desplazamiento como simultaneidad interpretativa; se trataría de entender las diferentes posibilidades de sentido propias de las cosas del mundo como las fichas de un tablero de damas, donde todas tienen potencialmente la misma capacidad operacional. De este modo, sus propuestas provocan reflexiones a partir de, por un lado, una concepción evolutiva de la razón, donde las decisiones de asignación de valor responden, también, a los procesos de dilucidación mental producto del desarrollo de nuestra especie y, por otro, una desjerarquización de la valoración del mundo cognoscible en categorías de verdad.

Madrid, 1979
Lives and works in London and Madrid

After earning a BA in Art History from the Complutense University of Madrid, Nora Barón moved to London, where she enrolled at Birkbeck, University of London, to study Humanities and pursued post-graduate studies at the Chelsea College of Art and Design. In recent years, her work has been exhibited in Madrid, London, Strasbourg, Vienna, New York and Mexico City. She has organised and participated in a number of programmes that defy definition, illusory thought processes and seminars about creating a thing and understanding the idea of a thing.

Her projects, which present dislocating networks of cognitive tension built on the principles of iridescence, co-presence, bizarreness and plausibility, are easier to understand if we think of them as fabrics—in other words, if we try to trace the threads linking the different pieces of which they are made. A cornerstone of her discourse is the idea of displacement as interpretative simultaneity; essentially, this means understanding the different possibilities of meaning inherent to the things of the world as pieces on a draughtsboard, where all potentially have the same operational capacity. Consequently, her proposals elicit reflections in two ways: by positing an evolutionary conception of logic, in which value assignment decisions are also a result of the mental reasoning processes our species has developed over the aeons; and by removing our hierarchical system of evaluating and dividing the cognisable world into categories of truth.

Proyecto:

Significación cabal de blituri, 2013
Instalación
Video, relato, libro, espejos, piedra,
fotografías y *performance*
Dimensiones variables

Project:

Significación cabal de blituri, 2013
Installation
Video, story, book, mirror, stone,
photographs and performance
Variable dimensions

La luce diafana dell'eternità
— Olenka Lysenko

VII

Con motivo del catálogo de la exposición *Il est tombé de la sa place*¹ en octubre de 1959, el crítico y escritor Eugène Pascal recibió un encargo insólito: debía escribir una entrada para un catálogo sobre el trabajo de una artista a la que no conocía. El encargo imponía algunas condiciones: tendría que escribirse adaptándose al estilo literario de Frederick Kiesler y firmarse bajo el nombre de Theo van Doesburg². Toda la documentación que recibió al respecto fue un extracto del fragmento 400-427 escrito por Blaise Pascal alrededor del año 1660³, un fósil de coral de forma ovalada y un cheque por valor de 25 francos. El nombre que aparecía en el remite del paquete coincidía con el que firmaba el cheque: Karl Gilles.

IX

El fósil de coral era grisáceo, tenía forma ovalada y su superficie estaba formada por unas celdillas de apariencia irregular. Cuando Eugène Pascal recibió el paquete con el encargo, no sospechó que lo que en ese momento recibía era la copia más laboriosa jamás creada. El proceso por el que el coral se convierte en fósil se extiende millones de años. Al tratarse de un proceso tan lento, ni siquiera el propio coral advierte que sus moléculas son reemplazadas por otras. El proceso por el que este fenómeno se

La luce diafana dell'eternità
— Olenka Lysenko

VII

In connection with the publication of the catalogue for the exhibition Il est tombé de la sa place¹ in October 1959, the critic and writer Eugène Pascal received an unusual request: he was asked to write about the work of an artist he did not know. Furthermore, the commission came with two conditions: the piece had to be written in the literary style of Frederick Kiesler, and it had to be signed by Theo van Doesburg.² The only documentation he received to assist him in his task was an excerpt from fragment 400-427 written by Blaise Pascal circa 1660,³ an oval-shaped coral fossil, and a cheque for 25 francs. The sender's name on the package was the same as the signature on the cheque: Karl Gilles.

IX

The coral fossil was a greyish colour and oval-shaped, and its surface was composed of tiny irregular-looking cells. When Eugène Pascal received the package with the commission, he had no idea that he was about to open the most laborious copy every created. Coral takes millions of years to fossilise, and because it is such a slow process not even the coral is aware of the fact that its molecules are gradually being replaced by others. The process behind

produce es relativamente sencillo. El coral queda enterrado en el fondo marino y el sedimento que lo cubre penetra en todos los huecos y fisuras que el coral pueda tener. Con el paso del tiempo y el aumento de la temperatura, el sedimento se compacta y se adhiere al coral. A continuación se produce un largo proceso de diagénesis y metamorfosis⁴. Este es un proceso en continuo devenir en el que las partículas biológicas originales se transforman en partículas minerales que heredan parte de su carácter de las partículas a las que tratan de imitar.

IV

*El hombre no sabe en qué rango situarse. Está manifiestamente extraviado y caído de su verdadero lugar, sin poderlo encontrar. Lo busca por todas partes con inquietud y sin éxito en medio de tinieblas impenetrables.*⁵

II

Los fractales son objetos cuya forma o estructura se repite y autorreplica a diferentes escalas proponiendo un espacio difícil de comprender. Abdul T. Malíc explica en su *Compendio de geometría aplicada*⁶ que el comportamiento fractal puede encontrarse en numerosos fenómenos biológicos, sociales, económicos, tecnológicos y políticos. Pensemos, por ejemplo, en que el instinto de supervivencia consiste en la necesidad de autorreplicarse a través de la reproducción. Los virus informáticos funcionan

this phenomenon is relatively simple. The coral becomes buried in the seabed, and the sediment gradually penetrates every nook and cranny. As time goes by and the temperature rises, the sediment compacts and adheres to the coral. This is followed by a long and gradual process of diagenesis and metamorphosis,⁴ in which the original biological particles are transformed into mineral particles that inherit part of their nature from the particles they are trying to imitate.

IV

Man does not know in what rank to place himself. He has plainly gone astray and fallen from his true place without being able to find it again. He seeks it anxiously and unsuccessfully everywhere in impenetrable darkness.⁵

II

Fractals are objects whose form or structure is repeated or self-replicated on different scales, resulting in a space that is difficult to define. In his Compendio de geometría aplicada,⁶ Abdul T. Malíc explains that fractal behaviour can be found in numerous biological, social, economic, technological and political phenomena. For example, the survival instinct is all about the need to self-replicate through reproduction. Computer viruses behave in a similar way: the

de forma similar; el virus se copia en el disco duro de un ordenador, se transmite a través de Internet a otro ordenador, donde se autorreplica en el disco duro y se repite el proceso ad infinitum. Esta idea, desarrollada en 1940 por el matemático John von Neuman y la bióloga Silvie Bassin, fue prefigurada anteriormente por el escritor Karel Čapek en su novela *R.U.R.*^{7/8}

V

Angus Frederick Wilkinson pasaba largas horas en la biblioteca que su abuela materna tenía en la parte alta de la casa. Era esta una estancia pequeña forrada de arriba abajo por estanterías de madera de haya repletas de libros, fotos de familia, figuras de porcelana y objetos extraños. Angus Frederick descubrió un pequeño espejo enmarcado en madera labrada y cubierto por una fina lámina de pan de oro. El espejo se encontraba encajado entre dos de sus libros preferidos: un manual de aritmética para contables y la primera edición del cuaderno de notas de la escritora checa Perline Gismanek. En la estantería de enfrente, justo a la misma altura, había otro espejo de tamaño similar. En este caso el cristal estaba incrustado en una piedra volcánica que su abuela había traído de Nápoles. Angus Frederick observaba ambos espejos y suponía que, estando el uno frente al otro a la misma altura, se reflejarían abriendo una fisura al infinito, por donde planeaba adentrarse algún día. Sin embargo, cada vez que trataba de asomarse a ese abismo se enfrentaba a un problema: su cuerpo se interponía en la línea que unía a los

virus is copied to the hard drive of a computer and then transmitted via the internet to another computer where it self-replicates in the hard drive, and the same process is repeated again and again ad infinitum. This idea, developed by the mathematician John von Neumann and the biologist Silvie Bassin in 1940, was prefigured in Karel Čapek's earlier novel R.U.R.^{7/8}

V

Angus Frederick Wilkinson spent long hours in the library at the top of his maternal grandmother's house. It was a small room lined with floor-to-ceiling beech shelves packed with books, family photos, porcelain figures and bizarre objects. Among these objects was a little mirror set in a carved wooden frame covered with a fine layer of gold leaf. Angus Frederick discovered the mirror wedged between two of his favourite books: an arithmetic manual for accountants and the first edition of a notebook by the Czech writer Perline Gismanek. On the opposite shelf, at precisely the same height, was another mirror of similar size. In this case, the looking glass was embedded in a volcanic stone that his grandmother had brought back from Naples. Observing the position of the two mirrors, it occurred to Angus Frederick that as they were directly opposite and at the same height, they would reflect each other and open up a crack to infinity, which he planned to explore one day. However, every time he tried to peer into the abyss, he experienced the same problem: his body obstructed the line of

espejos. Durante algún tiempo, Angus pensó que esto le cerraba la posibilidad de adentrarse por esa grieta.

XII

El texto escrito por Eugène Pascal⁹ funcionaba como una serpiente que se come a sí misma hasta desaparecer por completo. Eugène comenzó por especular sobre el trabajo desconocido de una artista de la que nunca había oído hablar. Imaginó¹⁰ un texto que, como la serpiente, se engulliría a sí mismo hasta quedar anulado por completo. El texto versaría vagamente sobre el paquete recibido y las pistas que se pudiesen deducir. En cualquier caso, Eugène pensó que su pieza habría de sufrir la misma suerte que la serpiente. Para ello ideó una estrategia en la que las notas al pie de página funcionarían como los dientes de un sistema capaz de engullir al texto y a su autora¹¹. De este modo, el texto no necesitaba hablar de *blituri*, del abismo al que el trabajo se asomaba, de su intento por superarlo y del anhelo que esto producía¹². Sería suficiente escribir un texto que de forma paulatina dejara de ser lo que era, precisamente para desaparecer y poder seguir existiendo¹³. Este proceso podría durar miles de años. Las notas al pie de página, en vez de ofrecer una referencia, proporcionar una fuente o ampliar información, dirigirían al lector de vuelta al texto del que procedían¹⁴. El proceso de escritura se vería amenazado por las notas al pie de página ya que estas se referirían a lugares del texto cada vez más cercanos al lugar desde el que se escribía¹⁵. De igual forma que la serpiente acababa por devorarse a

sight between the mirrors. For a while he thought it was going to prevent him from entering the crack.

XII

The text written by Eugène Pascal⁹ was like a snake that devours itself until nothing is left. Eugène began by speculating about the unknown work of an artist he had never heard of. He imagined¹⁰ a text which, like a snake, would gobble itself up until no trace of it was left. The text would deal vaguely with the package he had received and the clues that could be deduced from it. In any case, Eugène thought that his piece should suffer the same fate as the snake, and he therefore devised a strategy in which the footnotes would be the teeth of a system capable of gobbling up the text and its author.¹¹ In this way, the text would not have to be about Blituri, about the abyss waiting to engulf the work, about his attempt to prevent it and the yearning that this provoked.¹² It would be enough to write a text which, little by little, would cease to be for the precise purpose of disappearing and therefore continue to exist.¹³ This process would go on for thousands of years, and instead of providing references, sources or additional information, the footnotes would direct the reader back to the text from which they came.¹⁴ The writing process would be threatened by the footnotes because they would refer to places closer and closer to the place where they were written.¹⁵ And just like the snake

sí misma, las notas al pie de página terminaron por dar alcance al texto y finalmente engulleron a quien escribía¹⁶.

finally devours itself, the footnotes would eventually reach the text and ultimately gobble up the writer.¹⁶

1. La exposición, organizada por Isabelle Morel, tuvo lugar entre octubre y diciembre de 1959 en la desaparecida Galerie de Chaudun, París.
2. Frederick Kiesler, Theo van Doesburg y Eugène Pascal intercambiaban frecuentemente sus identidades y acostumbraban a usar *funciones de alternativa teatral*.
3. Pascal no pudo terminar la gran *Apologetica* que tenía planeada. Dejó notas y fragmentos, alrededor de 1.000 papeles en unas 60 carpetas, que en 1970 fueron la base para la publicación de una edición titulada *Pensées sur la religion et sur quelques autres sujets*.
4. Los mecanismos por los que estos procesos se producen son el objeto de estudio de la tafonomía.
5. Blaise Pascal, fr. 400-427, [1660]. Fragmento incluido en el paquete recibido por Eugène Pascal en 1959.
6. Abdul T. Malic, *Compendio de geometría aplicada*, trad. B. Zamora de las Heras, Monterrey, México, Fundidora Monterrey, 1967.
7. Edward Morgan Forster escribió en 1909 un relato breve titulado *The Machine Stops* en el que identificaba un error en el trabajo de Karel Čapek; Čapek no había previsto la forma en la que las máquinas encargadas de reparar a las estropeadas serían reparadas.
8. Charles F. Prey y Jules Lacroix apuntan en su trabajo *Maniérisme et excoissance: études de biologie et de l'esthétique* la posibilidad de los fenómenos a los que alude Malic de desbordarse y salir de la deriva fractal por medio de la inflamación, la neurosis, la mimesis y la hipertelia.
9. Capítulo VII del presente texto. Con objeto del catálogo de la exposición *Il est tombé de la sa place* en octubre de 1959, el crítico y escritor Eugène Pascal recibió el encargo de escribir una entrada para un catálogo sobre el trabajo de una artista a la que no conocía.
10. Capítulo VII del presente texto, donde Angus Frederick Wilkinson se ve obligado a imaginar una solución al enigma que se le presenta.
11. Capítulo XII. Como se apunta al comienzo de este capítulo, el texto fue escrito por Eugène Pascal⁸.
12. *Ibid.* El anhelo sobre el trabajo desconocido de una artista de la que nunca había oído hablar.
13. *Ibid.* De este modo, el texto no necesitaba hablar de *blituri*.
14. *Ibid.* Precisamente para desaparecer y poder seguir existiendo¹³.
15. *Ibid.* Lugares del texto cada vez más cercanos.
16. *Ibid.* Finalmente engulleron a quien escribía¹⁶.

1. *The exhibition was organised by Isabelle Morel and was held in the now defunct Galerie de Chaudun, Paris, from October to December 1959.*
2. *Frederick Kiesler, Theo van Doesburg and Eugène Pascal frequently swapped identities and often used alternative theatrical devices.*
3. *Pascal never finished the great Apology he had planned to write, but he did leave notes and fragments (approximately 1,000 papers in 60 folders) that provided the basis for the publication in 1970 of a volume entitled Pensées sur la religion et sur quelques autres sujets.*
4. *Taphonomy is the discipline that studies how these processes occur.*
5. *Blaise Pascal, fr. 400-427, [1660]. Fragment included in the package received by Eugène Pascal in 1959.*
6. *Abdul T. Malic, Compendio de geometría aplicada, trans. B. Zamora de las Heras, Monterrey, Mexico, Fundidora Monterrey, 1967.*
7. *In 1909 Edward Morgan Forster wrote a short story entitled The Machine Stops that pointed out an error in Karel Čapek's work: Čapek had not foreseen how the machines responsible for repairing the broken ones would be repaired themselves.*
8. *In their essay Maniérisme et excoissance: études de biologie et de l'esthétique, Charles F. Prey and Jules Lacroix examine the possibility of the phenomena described by Malic overflowing and spilling out of the fractal through inflammation, neurosis, mimesis and hyperthelia.*
9. *Chapter VII of this text. In connection with the publication of the catalogue for the exhibition Il est tombé de la sa place in October 1959, the critic and writer was commissioned to write about the work of an artist he did not know.*
10. *Chapter VII of this text, in which Angus Frederick Wilkinson has to come up with a solution to his quandary.*
11. *Chapter XII. As indicated at the beginning of this chapter, the text was written by Eugène Pascal.⁸*
12. *Ibid. The yearning for the unknown work of an artist he had never heard of.*
13. *Ibid. In this way, the text did not need to be about Blituri.*
14. *Ibid. Precisely to disappear and be able to continue existing.¹²*
15. *Ibid. Places of the text ever closer.*
16. *Ibid. They finally gobbled up the writer.*



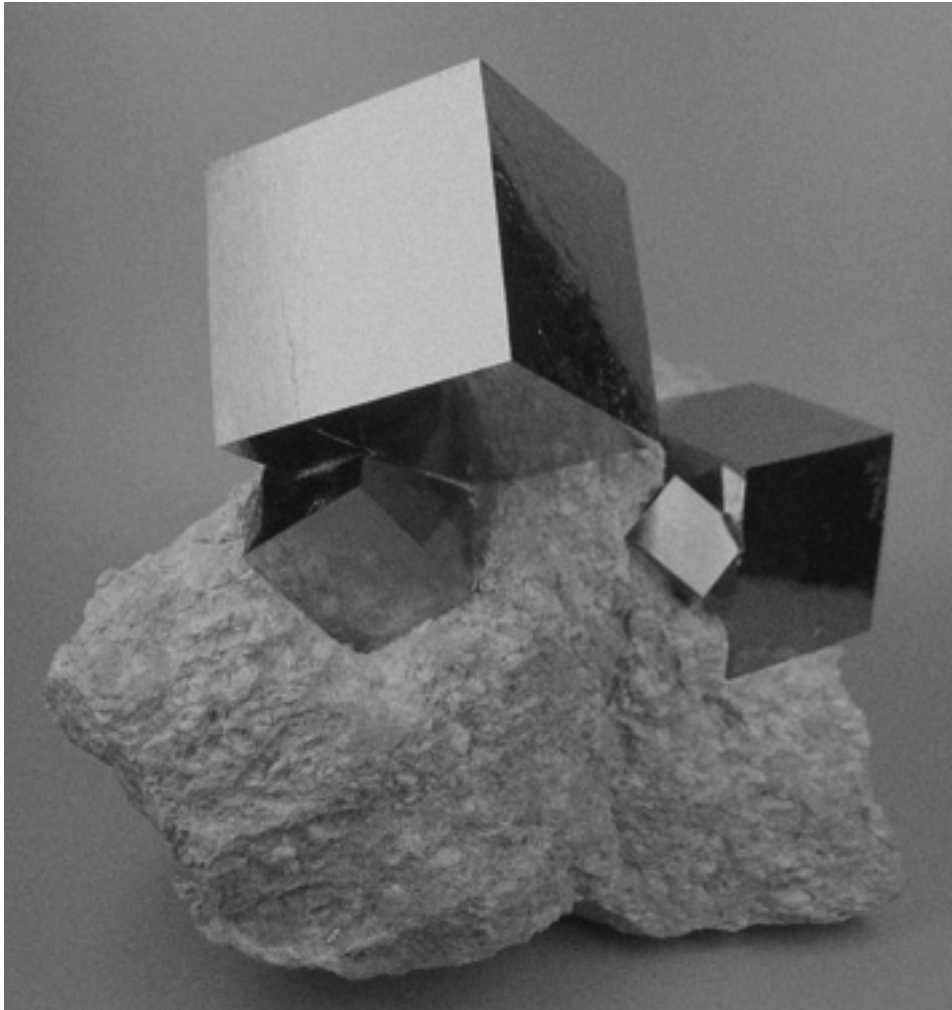
Significación cabal de blituri: Forrest of games



Significación cabal de blituri: La alfombra mágica: The express ready reckoner



Significación cabal de blituri: Corte por fractura de discontinuidad: Nautilus Salina



Significación cabal de blituri: Corte por fractura de discontinuidad: Anima Geometrica



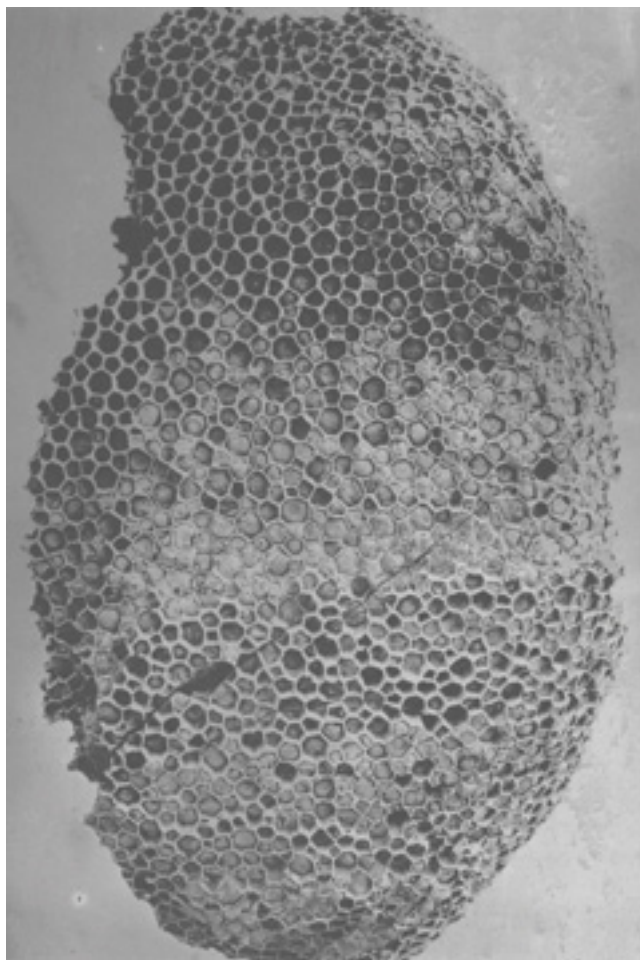
Significación cabal de blituri: Valor desconocido de la cuestión: Dimensión desplazativa de la cognición: Fundamentos metodológicos



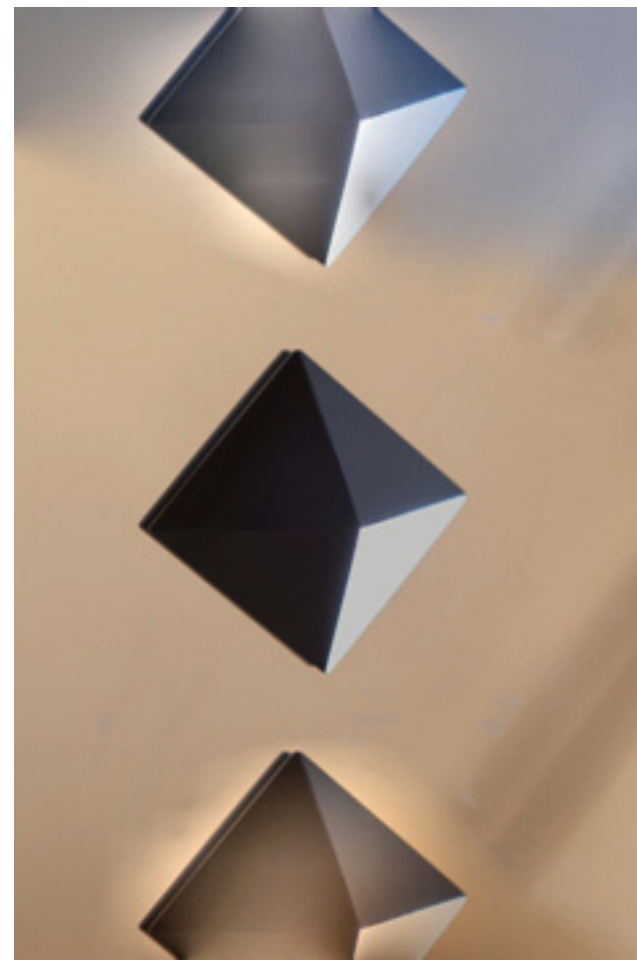
Significación cabal de blituri: La alfombra mágica: Angus Frederick Wilkinson



Significación cabal de blituri: Valor desconocido de la cuestión: La alfombra mágica: Saturnia Isis



Significación cabal de blituri: Corte por fractura de discontinuidad: Coralis Falsae



Significación cabal de blituri: Corte por fractura de discontinuidad: Obsidian Molaris

TANIA BLANCO
Unexpected Documents in a Waiting Room

Valencia, 1978
Vive y trabaja en Valencia

Se licenció en la Facultad de Bellas Artes de San Carlos, Universidad Politécnica de Valencia, en 2001 y completó sus estudios en la Middlesex University de Londres gracias a una Beca Erasmus.

Desde que terminó su formación ha sido becada por entidades como la Pollock-Krasner Foundation de Nueva York, la Bogliasco Foundation (Liguria Study Center, Génova), la Fundación Caixa Galicia (Beca de Artes Plásticas, I Convocatoria), la Diputación de Valencia (Beca Alfons Roig, XX Edición) o el Ministerio de Cultura (Beca de Artes Plásticas y Fotografía, Colegio de España en París), entre otras. Durante el año 2011 permaneció como artista residente en la Cité Internationale des Arts de París, donde comenzó la investigación y el desarrollo de *Strategies 101*, proyecto cuya fase inicial se expuso, dentro del programa Jeune Création 2011, en Centquatre-Paris. Asimismo, su trabajo se ha presentado en exposiciones individuales en diferentes galerías e instituciones como la Sala Pulpalló de Valencia, la Cité Internationale des Arts de París, el Centre d'Art Contemporain de Perpignan o la Galería Alarcón Criado de Sevilla. Entre los premios con los que ha sido distinguida recientemente figuran el LXXIV Premio de Artes Plásticas de Valdepeñas, el XLIII Premio de Pintura del Ateneo Mercantil de Valencia o el XXVIII Premio BMW de Pintura (medalla de honor). También ha participado en diversas muestras colectivas y ferias internacionales entre las que cabe destacar SUMA y JustMad (Madrid), KIAF (Seúl) o CIGE (Pekín).

Su obra tiene un carácter poliédrico donde confluyen diversos vectores, entre los que cabe destacar la preocupación por el clima sociopolítico más reciente y las relaciones entre individuo, tecnología y naturaleza. Desde el punto de vista formal, destaca la pintura como eje vertebrador de su discurso. Actualmente su trabajo se centra en documentar y sacar a la luz información que, debido a la manipulación y opacidad de los canales de comunicación oficiales, queda relegada a medios de difusión no masivos.

Valencia, 1978
Lives and works in Valencia

Tania Blanco earned her BFA at the San Carlos Faculty of Fine Art, Polytechnic University of Valencia, in 2001 and finished her education at Middlesex University in London thanks to an Erasmus grant.

Since finishing her studies, she has received grants from organisations such as the Pollock-Krasner Foundation in New York, the Bogliasco Foundation (Liguria Study Center, Genoa), Fundación Caixa Galicia (Visual Arts Grant, 1st call for proposals), the Provincial Council of Valencia (Alfons Roig Grant, 20th edition) and the Spanish Ministry of Culture (Visual Arts and Photography Grant, Colegio de España, Paris). She spent the year 2011 as an artist-in-residence at the Cité Internationale des Arts in Paris, where she began to research and develop Strategies 101. The first phase of this project was exhibited at Centquatre-Paris as part of the Jeune Création 2011 programme. Her work has also been featured in solo exhibitions at different galleries and institutions, including Sala Pulpalló in Valencia, the Cité Internationale des Arts in Paris, the Centre d'Art Contemporain in Perpignan and the Alarcón Criado Gallery in Seville. Her list of recent distinctions includes the 74th Valdepeñas Fine Arts Award, the 43rd Ateneo Mercantil de Valencia Painting Prize and the 28th BMW Painting Award (medal of honour). She has also participated in a variety of group shows and international fairs, most notably SUMA and JustMad (Madrid), KIAF (Seoul) and CIGE (Beijing).

Different vectors converge in Tania Blanco's polyhedral work, particularly her concern about today's socio-political climate and the relationships between the individual, technology and nature. From a formal point of view, one might say that painting is the backbone of her discourse. At present her creations focus on documenting and drawing attention to information which, thanks to the manipulative manoeuvres and opacity of official channels of communication, is relegated to the non-mainstream media.

Proyecto:

Unexpected Documents in a Waiting Room, 2013
Instalación
Acrílico sobre barro cocido
Dimensiones variables

Project:

Unexpected Documents in a Waiting Room, 2013
Installation
Acrylic on clay
Dimensions variable

Unexpected Documents in a Waiting Room —*Lourdes Lucía, Florent Marcellesi, Esther Vivas*

Conversación a tres bandas entre Lourdes Lucía (editora y activista, cofundadora de Attac España), Esther Vivas (activista e investigadora en movimientos sociales y políticas agrícolas y alimentarias) y Florent Marcellesi (activista ecologista, investigador, teórico de la ecología política y coautor de *Adiós al crecimiento. Vivir bien en un mundo solidario y sostenible*).

Lourdes Lucía: No creo que los medios de comunicación sean neutros ni inocentes. En realidad, responden a los intereses de sus propietarios, que son los grandes poderes económicos y financieros: grandes empresas y corporaciones, incluidos grandes fondos de inversión. En todas sus variantes (prensa escrita, radio, televisión), martillean a los/as lectores/as con los mismos titulares; se quedan en eso, en el titular, de forma que la gente se sienta “informada” cuando en realidad está siendo manipulada y privada de toda capacidad crítica. Por el contrario, las redes sociales, Internet, permiten un acceso —no total, pero bastante generalizado— horizontal, inmediato, participativo... Es muy útil para desenmascarar la información oficial, pero no hay que engañarse: el control de estos medios también lo tienen grandes empresas.

Esther Vivas: Sí, hay un discurso dominante construido no solo desde los medios de comunicación, sino desde el poder. Un discurso que intenta culpabilizarnos de la crisis, con argumentos como “habéis vivido por encima de vuestras posibilidades”, y que se basa en el miedo, la resignación, el “no se puede hacer nada”. Afortunadamente,

Unexpected Documents in a Waiting Room —*Lourdes Lucía, Florent Marcellesi, Esther Vivas*

Three-way conversation between Lourdes Lucía (publisher and activist, cofounder of ATTAC Spain), Esther Vivas (activist and researcher specialising in social and political movements related to agriculture and food) and Florent Marcellesi (environmental activist, researcher, essayist on the theory of political environmentalism and co-author of Adiós al crecimiento. Vivir bien en un mundo solidario y sostenible [Goodbye Growth: Living in a Supportable and Sustainable World]).

Lourdes Lucía: *I don't think the media are neutral or innocent. They cater for the interests of their owners, which are the leading players on the economic and financial stage: large companies and corporations, including major investment funds. All media, whether press, radio or television, bombard their audiences with the same headlines, but that's all they offer; the headline, so people think they are "informed" when they are actually being manipulated and denied any possibility of exercising their critical faculties. In contrast, the social media, the internet, provides horizontal, immediate, participatory access—it's not universal access, but the base is fairly broad. It's very useful for exposing the deceptiveness of official reports, but let's face it: these media are also in the hands of major corporations.*

Esther Vivas: *Yes, there's a dominant discourse that is constructed not only by the media but also by the powers-that-be. That discourse tries to blame us for the recession, saying things like "you people lived far above your means", and it feeds off of fear, resignation, the feeling that "nothing can be done". Fortunately, that has started to change. Today*

esto ha empezado a cambiar. Hoy vemos que no somos culpables de esta situación, sino víctimas, y exigimos responsabilidades. El lema que se impone es “Sí se puede”. La profundidad de la crisis y la emergencia de la marea indignada han permitido desenmascarar al capitalismo y las verdades absolutas sobre las que se sostiene. Ya no nos creemos sus mentiras. Consignas como “Esto no es una crisis, es una estafa” se extienden socialmente. Y se pone claramente de manifiesto que, frente a leyes y políticas injustas, no queda otra opción que desobedecer. La legalidad del sistema se confronta a la legitimidad de la calle. Se multiplican las acciones de desobediencia civil: se ocupan hospitales, viviendas vacías, supermercados, universidades... Y esa “mayoría silenciosa” a la que algunos apelan se siente —como han señalado varias encuestas de opinión— más representada por quienes se indignan, luchan y desobedecen en la calle que por quienes recortan. El miedo está empezando a cambiar de bando.

Florent Marcellesi: Desde luego, la crisis tiene, de forma paradójica, un lado positivo. Está propiciando un despertar ciudadano y un florecimiento de alternativas por doquier. Hemos pasado de una pasividad aparente a una indignación creativa que, poco a poco, cobra forma en compromiso social y político en pro de más justicia social, más ecología, más solidaridad. Tenemos poder en nuestras manos, mucho más del que nos habíamos imaginado, o nos dejaban imaginar, y lo tenemos que utilizar. No se trata de un “poder sobre”, ese “malpoder” para controlar a terceros e imponer lo propio. Hablamos de un “poder hacer”, el de la emancipación personal y colectiva desde abajo. El hombre que aprende a coser, la mujer que decide parir en casa, el

we are realising that we're not to blame for this situation; we are the victims, and we're starting to demand that the guilty parties be held accountable. The slogan of the hour is “Yes, we can”. The seriousness of the recession and the rising tide of openly indignant citizens have debunked capitalism and the absolute truths on which it is founded. We aren't willing to swallow the lies anymore. Catchphrases like “This isn't a recession, it's a rip-off” are on everyone's lips. And it is becoming patently obvious that, in the face of unjust policies and laws, we have no choice but to disobey. It's a case of the legality of the system versus the legitimacy of the street. Acts of civil disobedience are proliferating: people are taking over hospitals, empty houses, supermarkets, universities... And that “silent majority” for whom some claim to speak actually identifies more closely, according to various opinion polls, with the indignant, openly disobedient citizens who are taking this fight to the street than with those bent on paring down the welfare state. The tables are turning, and fear is shifting to the other side.

Florent Marcellesi: *There is certainly a positive side to the recession, paradoxical though it may seem. It is prodding once-complacent citizens to take action, and new alternatives seem to be popping up at every turn. We've gone from a state of apparent apathy to creative indignation, which is slowly morphing into a social and political activism that demands more social justice, more environmentalism and more solidarity. We have the power—much more than we ever imagined, or that they allowed us to imagine—and we must use it. It's not a power “over” something, the “evil power” to control others and impose our own will. What we have is the “power to do”, the power to instigate an individual and collective emancipation from the ground up. The man who learns to sew, the woman who opts*

barrio que recupera y cultiva un huerto en plena ciudad, una red que pone en marcha una moneda social, las personas trabajadoras que transforman su fábrica en cooperativa son ejemplos magníficos de estos nuevos tiempos. Si, además de esto, somos capaces de sumar fuerzas en un movimiento social y político amplio y heterogéneo, a nivel local y global, también cristalizaremos nuestros sueños y nuestra práctica en las instituciones y en la sociedad. Siendo realistas, este proceso ya está en marcha.

L. L.: Es verdad que ha habido y está habiendo un despertar de todas las personas que nos sentimos víctimas, oprimidas por este sistema. Pero lamentablemente no creo que lo que estamos haciendo sea todavía suficiente. Están surgiendo muchas ideas sobre el mundo nuevo que queremos construir: democrático, igualitario, en el que los seres humanos vivamos en armonía con la naturaleza, en el que se respete la dignidad de mujeres y hombres, pero todavía nos queda mucho. Digamos que queremos salir de este infierno pero aún no sabemos cómo construir el paraíso. No creo que sea una cuestión de bandos, somos el noventa y nueve (o, al menos, el noventa) por ciento de la población mundial las víctimas de este sistema injusto y opresor. Somos la inmensa mayoría, pero el poder de los que mandan en el mundo es muy fuerte. Combatirlo, darle la vuelta requiere muchas cosas que aún no tenemos: unidad, organización, resolución, vencer el miedo. Me hiere esa cantinela que se repite hasta la saciedad en cualquier medio radiofónico, artículo periodístico o debate televisivo: “Como no puede ser de otra manera...”. Eso va calando, dejando un rastro de resignación en muchísima gente. Todo puede ser de otra manera, todo puede cambiar. Eso, cambiar el mundo, es precisamente

for a home birth, the neighbourhood that gives itself a makeover and starts a city garden project, a network that puts social currency into circulation, workers who turn their factory into a cooperative... these are all splendid examples of these new times. And if, in addition to all this, we are able to join forces in a wide-ranging, heterogeneous social and political movement, at the local and global level, our dreams and our way of doing things will also permeate institutions and society. Realistically, this process is already underway.

L. L.: *It's true that all of us who feel victimised and oppressed by this system have experienced or are now experiencing an awakening. Unfortunately, I don't think that what we are doing right now is enough. Lots of ideas about the new world we want to build are floating around—we want it to be democratic, egalitarian, a place where human beings live in harmony with nature, where there is respect for the dignity of men and women—but we still have a long way to go. You might say that we are desperate to escape from this hell, but we haven't yet figured out how to create a heaven. I don't think it's a question of sides: the victims of this unjust, oppressive system account for 99 percent (or at least 90 percent) of the world population. We are the overwhelming majority, but those who hold the reins of power in this world are very strong. In order to fight them and seize that power for ourselves, we need several things that we still don't have: a united front, organisation, resolve, fearlessness. I cringe every time I see or hear that tired old phrase repeated ad nauseam on the radio, in the press and on televised debates: “Since it couldn't be any other way...” That message seeps into our brains over time, inspiring a sense of resignation or hopelessness in many people. Everything can be another way, anything can change. That is precisely what we want, to change the world,*

lo que queremos y por lo que estamos luchando. O esa otra: “Nuestro xxx (léase economista, sociólogo...) de cabecera”. En el fondo, lo que te están diciendo es: usted no sabe nada, haga caso de lo que dicen los que saben. Eso es terrible, porque esos “expertos” nunca son neutrales y sus opiniones siempre van encaminadas a meter en la gente la idea de que “este sistema quizás no sea el mejor, pero no hay otro”. Y eso cala.

E. V.: Evidentemente cambiar el actual orden de cosas no será fácil. Hoy hay una crisis de régimen sin precedentes, una profunda deslegitimación del sistema político, una pérdida de credibilidad del capitalismo... pero, también, el sistema tiene margen de maniobra y de recuperación. De todas formas, cambiar las cosas puede ser difícil pero no es imposible. Y es, precisamente, este discurso de la resignación y la apatía el que se debe romper. El tiempo no es lineal y la historia es imprevisible. ¿Quién hubiese esperado la Primavera Árabe, la emergencia del 15M u Occupy Wall Street? Antes se comentaba que están empezando a plantearse cambios en la vida cotidiana de las personas que apuntan a ese “otro mundo posible”. Desde mi punto de vista, esto es imprescindible, junto a la movilización social y la desobediencia; pero, asimismo, es necesario plantear alternativas políticas antagónicas a las actuales, desde abajo, leales con las luchas y con quienes sufren la crisis, para que los mismos de siempre no sigan enriqueciéndose a costa de nuestras vidas y nuestras necesidades.

F. M.: Para poner en marcha esta alternativa social y política con capacidad de influencia en las estructuras y en las mentalidades, hace falta un ideario compartido y adaptado al siglo XXI. Ante todo, reconocemos que no solo estamos ante una crisis

and that's what we are fighting for. And there's another one I can't stand: "Our expert xxx" (insert economist, sociologist or what have you). What they are really saying is, "You haven't got a clue, so take the advice of those who know what they're talking about." That is a terrible idea, because those "experts" are never unbiased and their opinions are always geared towards convincing people that "this may not be the best system, but it's the only one we've got". And that message sinks in.

E. V.: *Obviously, altering the current status quo will not be easy. Right now we are in the middle of an unprecedented regime crisis; the legitimacy of the political system is being seriously questioned, and capitalism has lost credibility. However, the system still has room to manoeuvre and bounce back. In any event, changing things may be difficult but it's not impossible, and our first order of business is to break out of that pattern of apathy and resignation. Time is not linear and history is unpredictable. Who could have foreseen the Arab Spring or the appearance of the 15 May Movement and Occupy Wall Street? Earlier something was said about the fact that people are starting to make changes in their daily lives which are paving the way to that "other possible world". In my view, those changes are absolutely necessary, along with social mobilisation and disobedience; but we also have to come up with political alternatives that are radically different from the ones in place now, grassroots systems that will remain loyal to those who are struggling and suffering the effects of the recession, so we don't keep sacrificing our lives and our needs to help the same old fat cats grow fatter.*

F. M.: *In order to launch that kind of social and political alternative with the ability to influence structures and mindsets, we need a shared ideology tailored to the circumstances*

económica sino ante una verdadera crisis de civilización. La sociedad industrial se agota y la humanidad —principalmente los países del norte y las élites del sur— vivimos como si tuviéramos “1,5 planetas”. Sin embargo, no tenemos planeta B. Necesitamos salir de la “sociedad del crecimiento” y apostar por una “sociedad del vivir bien”. Para ello, estoy convencido de que muchos movimientos y personas podemos compartir las grandes líneas básicas siguientes: redefinir de forma colectiva lo que llamamos riqueza y necesidades; reducir nuestra huella ecológica hasta que sea compatible con la capacidad del planeta; redistribuir el trabajo, las riquezas económicas, los cuidados, la tierra y los recursos naturales basándonos en la justicia social y ambiental; relocalizar la economía en circuitos cortos de consumo y producción, y desmercantilizar gran parte de nuestras actividades. La transición ecológica, social y democrática de nuestras sociedades se puede convertir, a nivel local, estatal, europeo y global, en el eje de una visión y lucha compartidas con un inmenso potencial transformador.

L. L.: Creo que es verdad: vivimos un tiempo muy difícil para la humanidad y para el planeta. Por un lado, la riqueza se concentra en muy pocas manos. Son los amos del mundo: los grandes poderes financieros (bancos, fondos de inversión, fondos buitre, transnacionales) que han acumulado el capital y un gran poder; poder que ejercen a través de gobiernos cómplices, de tal forma que la democracia parlamentaria (votar cada cuatro años) se ha convertido en una pura formalidad que no puede ser llamada democracia. Quienes dictan las normas que afectan a millones de personas son organismos como el FMI, la Comisión Europea, el Banco Central Europeo, que no han sido elegidos

of the 21st century. First of all, we must admit that this is more than just a financial crisis; it is a full-blown civilisation crisis. Industrial society has run its course, and we humans—primarily the northern hemisphere and the southern elites—are living as if we had one-and-a-half planets at our disposal. But we don't have a Planet B. We need to stop being a "growing society" and become a "good living society". I'm convinced that many movements and people agree on the general course of action such a change would require: we need to collectively redefine our concepts of wealth and needs; we need to reduce our ecological footprint and bring it in line with the planet's capacity; we need to redistribute work, economic wealth, benefits, land and natural resources according to principles of social and environmental justice; we need to restructure the economy into short consumption and production cycles; and we need to de-commercialise a large part of our activities. The environmental, social and democratic transition of our societies can become, at the local, national, European and global level, the beacon of a shared vision and struggle with tremendous transformative potential.

L. L.: *I think that's true: these are very tough times for humanity and for the planet. For starters, wealth is concentrated in the hands of a very few, the lords and masters of the world, by which I mean the major financial actors (banks, investment funds, vulture funds, multinationals) that have accumulated capital as well as enormous power. And they wield that power in collusion with friendly governments, so that parliamentary democracy (voting every four years) has become a mere formality that can hardly be called democratic. Those who make the rules that affect millions of people are organisations like the IMF, the European Commission and the European Central Bank, which no one voted into power.*

por nadie. Ellos son los que han impuesto medidas como la reforma constitucional en España, que antepone el pago de la deuda —una deuda ilegítima— a medidas que deberían contribuir a un mayor bienestar de la población. Del paro, el recorte de las pensiones, la precariedad, la inseguridad, la incertidumbre, los desahucios, los intentos por eliminar la educación o la sanidad pública..., los responsables son ellos. Apoyados en las nuevas tecnologías, han instaurado un sistema en el que la economía especulativa se ha impuesto, permitiendo un movimiento de capitales que no está sometido a ningún control, fomentando los paraísos fiscales, desmantelando los servicios públicos... Han convertido el planeta en un gran casino financiero. Su codicia les ha llevado también a destruir el planeta; no podemos vivir produciendo y produciendo para consumir y consumir, y tirar y tirar.

El bienestar está en otra parte: hay que buscar la justicia social y ambiental. La dignidad no está en pisar al vecino, en el individualismo, en la negación de lo social, en el “sálvese quien pueda”. La dignidad está en el respeto: en el reconocimiento del otro, en poner lo público por encima de lo privado, lo social antes que el egoísmo individual, la solidaridad y la fraternidad por encima de la competitividad. Esas son las bases de un mundo nuevo, distinto, más justo e igualitario. Y estoy segura de que lo podemos conseguir. Porque si algo nos está demostrando la práctica de la lucha diaria es que sí que podemos.

E. V.: Podemos decir que hemos pasado del “No somos mercancías en manos de políticos ni banqueros”, una de las principales consignas del 15M, al “Sí se puede”, el grito de la Plataforma de Afectados por la Hipoteca (PAH). La PAH ha conseguido

They are the ones who have imposed measures like the constitutional reform in Spain, which prioritises repayment of the debt—which, by the way, was contracted illegitimately—over other measures that would improve the welfare of citizens. Unemployment, pension cuts, job insecurity, lack of safety, uncertainty, evictions, attempts to eliminate public education and health care... it can all be traced back to them.

With the help of new technologies, they have established a system dominated by speculative economics that allows capital to flow unchecked and unsupervised, supports tax havens and dismantles public services. They've turned the planet into one huge financial casino. Their greed has also led them to destroy the planet; we simply can't go on producing and producing to consume and consume, and waste and waste. The way to wellbeing lies down a different path: we need to seek social and environmental justice. Dignity is about not running roughshod over your neighbour, individualism, denying the social aspect of human existence or adopting an “every man for himself” mentality. Dignity is about respect: acknowledging others and putting the public good before private interests, social welfare before individual egotism, and solidarity and fraternity before competitiveness. These are the cornerstones of a new and different world, a more just and egalitarian world. And I'm certain that we have the ability to create such a world, because if there's one thing we have learned in the heat of these daily battles, it's that yes, we can.

E. V.: I suppose you could say that we've gone from “We are not commodities in the hands of politicians or bankers”, one of the principal slogans of the 15 May Movement, to “Yes, we can”, the war cry of the Spanish Association of Mortgage Victims (Plataforma

algo tan difícil como importante: victorias concretas. Y, precisamente, esto empuja a continuar y demuestra que luchar sirve. Se han parado desahucios, se han ocupado viviendas vacías en manos de bancos para dárselas a familias desalojadas... En el contexto actual vemos cómo, a pesar de que la movilización social, la indignación y la desobediencia van a más, la ofensiva por recortar derechos sociales, laborales, democráticos también se intensifica. De ahí que estas “victorias” sean tan importantes. Y es necesario, y urgente, conseguir más.

F. M.: El tiempo va a ser un factor clave en la victoria del “Sí se puede”. De hecho, el ecologismo de los años setenta solía predecir un futuro negro para las próximas generaciones si no se hacía nada para remediar la crisis ecológica. Hoy, cuarenta años más tarde, ya somos nosotros/as esas generaciones futuras. Las crisis económicas y ecológicas se han reforzado mutuamente. Hay aún menos tiempo que antes para detener la “bomba de relojería productivista” y dar la vuelta al sistema. El cambio no es solo un profundo deseo de justicia local y global, es también un imperativo de supervivencia civilizada. Otros mundos son posibles, deseables, necesarios y, además, muchos de aquellos “otros mundos” caben en este planeta, incluso ya están aquí. En este sentido, somos muchas más las personas y los colectivos que tenemos algo que ganar en una gran transformación social y ecológica de la sociedad que las que tienen algo que perder. Es cierto que tenemos poco tiempo, pero desde luego tenemos algo que nadie nos puede arrancar: la esperanza.

de Afectados por la Hipoteca or PAH). The PAH has achieved something that is very difficult yet absolutely vital: specific victories. And those triumphs inspire people to carry on, proving that the struggle is not in vain. Evictions have been halted, empty houses owned by banks have been taken over and given to evicted families... Today we are seeing that, despite the growing momentum of social mobilisation, indignation and disobedience, the offensive campaign to strip us of our social, labour and democratic rights is also picking up speed. That is why these “victories” are so important, and why more are urgently needed.

F. M.: Time is going to be a key factor in the victory of “Yes, we can”. In fact, the environmentalists of the 1970s often predicted a bleak future for coming generations if nothing was done to remedy the ecological crisis. Today, 40 years later, we are those future generations. The financial and environmental crises have fed off each other, and the window of opportunity for defusing the “productivist time bomb” and turning the system around is even smaller than before. Change is not just a strong desire for local and global justice; it is also an imperative of civilised survival. Other worlds are possible, desirable and necessary, and there is room for many of those “other worlds” on this planet—in fact, some of them are already here. The individuals and collectives who stand to gain from a major social and ecological transformation of society far outnumber those who stand to lose. And while it's true that time is running out, we undoubtedly have something that no one can take away from us: hope.



CASA, 2013
Acrílico sobre barro cocido / Acrylic on clay
27 x 11 x 2 cm



Terrorismo de Estado, 2013
Acrílico sobre barro cocido / Acrylic on clay
23,2 x 29,5 x 1,4 cm



Teint Éclat, 2013
Acrílico sobre barro cocido / Acrylic on clay
27 x 21,5 x 2 cm



Crash-Proof Passport, 2011
Acrílico sobre barro cocido / Acrylic on clay
8,5 x 12 x 1 cm



Daily Mail, 2013
Acrílico sobre barro cocido / Acrylic on clay
22 x 28 x 1,5 cm



The New York Times, 2011
Acrílico sobre barro cocido / Acrylic on clay
23,5 x 31 x 1,5 cm



The Times, 2012
Acrílico sobre barro cocido / Acrylic on clay
23 x 30,5 x 1,5 cm



ABC 1977, 2013
Acrílico sobre barro cocido / Acrylic on clay
28 x 38 x 3 cm



Daily News Nanothermite, 2013
Acrílico sobre barro cocido / Acrylic on clay
28 x 21 x 3 cm



9/11 Omission Report, 2013
Acrílico sobre barro cocido / Acrylic on clay
12,5 x 19,5 x 3 cm

ANDREA CANEPA
Todas las calles del año

Lima, Perú, 1980
Vive y trabaja en Valencia

Estudió Bellas Artes en la Universidad Politécnica de Valencia, donde también se graduó con un máster en Artes Visuales y Multimedia.

En 2010 fue ganadora de la tercera edición del premio de dibujo Swab, Feria Internacional de Arte Contemporáneo de Barcelona, y al año siguiente obtuvo la beca Pilar Juncosa & Sotheby's para una estancia como residente en la Slade School of Fine Art (UCL) de Londres. En 2012 fue galardonada en Lima con el segundo premio en el concurso francoperuano de artes visuales "Pasaporte para un artista". Asimismo, ha participado como artista en residencia en la Cité Internationale des Arts de París durante 2013.

Está representada por las galerías Rosa Santos de Valencia y WU Galería de Lima, en las que ha realizado exposiciones individuales en 2009 y 2013 respectivamente.

*Lima, Peru, 1980
Lives and works in Valencia*

Andrea Canepa studied Fine Art at the Polytechnic University of Valencia, where she also obtained an MA in Visual Art and Multimedia.

In 2010 she won the third drawing prize at Swab, the International Contemporary Art Fair of Barcelona, and the following year she was awarded the Pilar Juncosa & Sotheby's Grant to complete a residency at the Slade School of Fine Art, University College London. In 2012, she took second prize in the Franco-Peruvian Visual Arts Competition "Pasaporte para un artista" in Lima. During 2013, she was also an artist-in-residence at the Cité Internationale des Arts in Paris.

She is represented by the Rosa Santos Gallery in Valencia and WU Gallery in Lima, where she held solo exhibitions in 2009 and 2013 respectively.

Proyecto:

Todas las calles del año, 2013
Dibujo
Tinta, acuarela y rotulador sobre papel
90 elementos de 41 x 31 cm c/u

Project:

Todas las calles del año, 2013
Drawing
Ink, watercolor and marker on paper
90 elements, 41 x 31 each

Todas las calles del año

—Álvaro de los Ángeles

El título de un dibujo o de una serie de dibujos tiende a definir la generalidad de aquello que nombra; incluso podría pretender alcanzar la totalidad de su interpretación, cerrando vías a otras posibles lecturas. Puesto que el dibujo es la síntesis del tema tratado, una elección de entre la infinidad de opciones posibles, el título vendría a certificar la vinculación entre significativo y significado. Sin embargo, el sentido es otra cosa bien distinta, pues ni lo mostrado, ni el título que lo nombra, ni siquiera el texto que puede aparecer convertido en imagen tal vez acierten a deslindar la magnitud de su capacidad cognoscitiva. Un dibujo es una acción sincrética entre aquello que se ve y aquello que se quiere contar de lo visto: el relato convertido en trazo, línea, mancha, documento sensible.

Todas las calles del año es un proyecto de Andrea Canepa (Lima, 1980) cuyo planteamiento implica una decidida apuesta por la compilación, por la selección, por la clasificación y por el coleccionismo. Los trescientos sesenta y cinco dibujos de la serie completan un año natural, certifican el paso del tiempo, a la vez que consiguen detenerlo y convertirlo en título; salvo que aquí los títulos son, además, elementos cargados de simbología que articulan un sinfín de relatos particulares dentro del principal relato que los agrupa. Los títulos particulares de cada dibujo, formando como forman una cadena preestablecida y conocida por todos, nos transportan a rincones repartidos por la mayoría de los países de Latinoamérica y relatan episodios épicos o experiencias mínimas de algunos de los habitantes, pueblos, naciones o frentes políticos comunes. Por otro lado, estas obras reflejan cómo la cultura y

All the Streets in the Year

—Álvaro de los Ángeles

The title of a drawing or a series of drawings tends to define the generality of that which it names; it might even attempt to encompass its entire significance, thus closing off other possible avenues of interpretation. Since a drawing is the synthesis of the theme it explores, a choice of one among infinite possible options, the title presumably certifies the nexus between signifier and signified. Meaning, however, is another thing altogether: neither what is shown, nor the title that names it, nor even the text that has become image seems able to define the magnitude of its cognitive capacity. A drawing is a syncretic action which reconciles what is seen with what is conveyed about what is seen: a short story transformed into a stroke, a line, a spot, a sensitive document.

Todas las calles del año is a project by Andrea Canepa (Lima, 1980) whose very approach implies a precise *modus operandi* based on compiling, selecting, classifying and collecting. The 365 drawings in the series represent the calendar year. They certify the passage of time and yet manage to detain it and turn it into a title—but in this case the titles are also symbolic elements that articulate countless individual tales within the main, parent tale. The individual titles of each drawing—forming as they do a predefined chain that everyone recognises—transport us to far-flung corners in the majority of the countries of Latin America, recounting epic episodes or trifling experiences in the lives of some of their inhabitants, peoples, nations or common political fronts. However, at the same time these works also reflect how

la sociedad se han conformado a partir de patrones-guía que controlan, aunque sea de manera circunstancial, nuestro paso por el mundo en abierta lucha contra la naturaleza, a la que hemos acabando domesticando.

El proyecto se relaciona con otros donde la seriación de sus contenidos determina la complejidad de su todo. Sin duda, esta serie de dibujos plantea cuestiones respecto de la noción de imagen, sobre la definición de documento, a propósito de la subjetividad y la autoría, aspectos todos ellos que relacionan *Todas las calles del año* con series fotográficas donde el propio medio adquiere la cualidad de una herramienta de contención selectiva y catalogación de un motivo o una clase de variaciones sobre un motivo (*100 Years*, de Hans Peter-Feldmann, por ejemplo). Respecto a esta afirmación no queda exento el proceso de elaboración de cada escena. Andrea Canepa busca el día del año correspondiente en la aplicación Google Maps, que recorre el globo en apenas un segundo, y rebusca entre las numerosas poblaciones aquellas que incluyen una calle cuyo nombre responde a esa fecha concreta. De la calle en cuestión se selecciona una fotografía que deriva bien de esa misma aplicación cartográfica (Google View) o de cualquier otra en la cual los usuarios comparten imágenes. Posteriormente, la autora investiga el hecho que celebra cada una de las calles, atendiendo a si es una fecha conmemorativa de una batalla, el día de la independencia de un pueblo, el nacimiento de un personaje histórico nativo de esa población o si, por el contrario, lo que reivindica es una acción nimia o incluso semidesconocida.

El texto que acompaña la imagen superior del dibujo relata esa efeméride y cada una de las letras que conforma el texto a dos columnas está milimétrica y pulcramente dibujada. Ambos elementos del dibujo, la escena visual

culture and society have been forged from standard models that control, albeit only circumstantially, our time on this earth, in open conflict with the nature we have finally tamed.

The project has parallels with others in which the serialised contents define the complexity of the whole. This particular series of drawings clearly explores issues associated with the notion of the image, its definition as a document and the role of subjectivity and authorship. All of these aspects in Todas las calles del año recall photographic series in which the medium itself becomes a tool for selectively containing and classifying a motif or variations on a motif (100 Years by Hans Peter-Feldmann, for example). This is also true of the process involved in creating every scene. Andrea Canepa looks up the day of the year on Google Maps, which zips across the globe in a matter of seconds, and searches the countless towns to find one with a street named after the date in question. Having located the street, she then selects a photograph from the map app itself (Google View) or any other app where users share images. Next, she researches the event commemorated by each of the streets, which might be the date of a battle, the day a country declared independence, the birth of a historical figure from the town in question or, on the contrary, an insignificant or obscure action making a bid for public attention.

The text beneath the drawing describes the event that happened on the day in question, and each of the letters in the neat, two-column description is drawn with painstaking precision. Both elements of the drawing—the visual scene of the named street and the written explana-

de la calle nombrada y la explicación escrita, son por completo subjetivos en cuanto a la elección de los fragmentos y la disposición del contenido. Sin embargo, existe suficiente *valor documental* en todo el conjunto como para que nos permita detenernos en cada uno y aprender algo más de esa pequeña porción de la Tierra. Pese a esta cualidad de índice subjetivo, la serie de la peruana no responde al mismo planteamiento de “análisis mimético” que propone su compatriota Fernando Bryce (Lima, 1965), donde se cuenta la historia moderna a partir no solo de los acontecimientos, sino del modo en que estos fueron contados en los medios de comunicación. Con todo, la vinculación con el dibujo se torna efectiva.

La particularidad de esta serie viene determinada asimismo por la limitada paleta de colores con los que Andrea Canepa refleja el mundo. El azul, el rojo, el negro de la tinta china, en ocasiones un bermellón anaranjado, cada cual en múltiples variaciones cromáticas más o menos diluidas, multiplican los efectos, respaldados por recursos estilísticos muy diversos. La vegetación muestra sus hojas, ramas y troncos perfilados, rebosantes, de la misma forma que las montañas lejanas de los fondos o los cielos con nubes surgen desde el interior de la textura del papel para recordarnos que son simples gestos fantasmales; certeros, pero fantasmales al fin y al cabo. Por otro lado, las esquinas redondeadas de los dibujos de las calles evocan una cierta forma de mirar las escenas de viajes en diapositivas o en película de Super-8. En cualquier caso, la imagen puede entenderse como la proyección sobre una pantalla, salvo por el hecho trascendental de haber podido, en este caso, fijarla tenue pero firmemente a través del dibujo.

tion—are entirely subjective in terms of which fragments are included and how they are arranged in the composition. Nevertheless, as a whole they have sufficient documentary value to make us stop at each one and learn something more about that tiny portion of the globe. In spite of this resemblance to a subjective index, the Peruvian artist's series does not imitate the “mimetic analysis” adopted by her compatriot Fernando Bryce (Lima, 1965), whose account of modern history is based not only on specific events but on the way in which they were covered in the media. Even so, there is an effective connection with the drawings.

Another unique aspect of this series is the limited palette of colours that Andrea Canepa uses to reflect the world. Blue, red, black Indian ink and occasionally burgundy tinged with orange, all in countless variations of chromatic intensity, multiply the effects, coupled with very diverse stylistic devices. The leaves, branches and trunks of the vegetation are outlined in lush exuberance, while the distant mountains in the backgrounds and the clouds in the skies emerge from the very fibres of the paper, reminding us that they are simply eerie gestures: accurate, but eerie nonetheless. By contrast, the rounded corners of the streets in the drawings give the impression of travel scenes viewed on slides or Super-8 films. At any rate, the image can be understood as a projection on a screen, except for the highly significant fact that in this case it has been possible to anchor it, gently but firmly, through drawing.



Calle 1 de Enero
Reperto Siboney, Bayamo, Granma - Cuba

El 1 de enero de 1959 es la fecha oficial del triunfo de la revolución cubana sobre el gobierno de Fulgencio Batista, quien en marzo de 1952 había dado un golpe de Estado para evitar la previsible victoria democrática de la oposición. La revolución, encabezada por Fidel Castro, comenzó el 26 de julio de 1953 con un fallido asalto al Cuartel de

Moncada por parte de este y un grupo de estallantes, y terminaría en la fecha señalada con la proclamación del primer estado socialista de América Latina. Castro encabezaría el gobierno cubano desde entonces hasta febrero de 2008, cuando dejó los puestos de presidente y comandante en manos de su hermano Raúl.



Calle 22 de Enero
Balneario Municipal, San Carlos de Bariloche, Río Negro - Argentina

Aunque la ciudad de Bariloche fue oficialmente fundada en mayo de 1902 por decreto del Poder Ejecutivo de la Nación, la fecha del 22 de enero de 1876 es recordada por ser el día en el que llegó a la región el primer hombre blanco desde el Atlántico, el Dr. Francisco Pascasio Moreno. San Carlos de Bariloche está ubicada en el Parque Nacional Nahuel Huapi,

el cual fue creado en tierras donadas por el Dr. Pascasio Moreno. Moreno había recibido estos terrenos en homenaje por sus trabajos periciales en la frontera con Chile. El principal atractivo y sustento económico de esta ciudad son sus reservas naturales, que incluyen lagos, bosques y montañas, y sus destacados centros de esquí.



Calle 28 de Febrero
Mercedes, Soriano - Uruguay

Se conoce como "Grito de Asencio" o la "Admirable Alarma" a la decisión tomada por criollos de la Banda Oriental del Virreinato del Río de la Plata de emprender las primeras acciones revolucionarias contra las autoridades realistas españolas de Montevideo.

La rebelión de los criollos se vio principalmente desencadenada por las medidas fiscales implantadas por el virrey español del Río de la Plata, el cual necesitaba hacerse con recursos para combatir a la

independentista Junta de Buenos Aires.

Esta decisión, tomada el 28 de febrero de 1811 a orillas del arroyo Asencio, se materializaría en un primer momento con la captura de las vecinas localidades de Mercedes y Santo Domingo de Soriano. Esta fue la primera de una serie de contiendas que culminarían con la proclamación de la independencia y creación de la Provincia Oriental del Río de la Plata en 1813.



Calle 9 de Marzo
Ciudad Nueva, Asunción - Paraguay

La Batalla de Tacuarí, acontecida el 9 de marzo de 1811, fue un combate ocurrido en la actual ciudad de Carmen del Paraná, al sur del Paraguay, entre fuerzas revolucionarias al mando de Manuel Belgrano, miembro de la Primera Junta argentina de Gobierno, y las tropas paraguayas del Coronel Manuel Atanasio Cabezas, quien en esa época estaba al servicio del Reino de España.

La batalla es conocida por la exitosa

defensa de Belgrano y su mayor Celestino Vidal quien, casi ciego por un cañonazo, logró derrotar a los atacantes usando como lanzalluz a un niño, tambor del ejército. Este siguió tocando, animando a los soldados y transmitiendo las órdenes de su jefe, hasta que fue alcanzado por el fuego enemigo y cayó muerto. El niño correntino llamado "Tambor de Tacuarí", de nombre Pedro Ríos, se convirtió con el tiempo en leyenda militar de la Argentina.



Calle 4 de Abril
Tandil, Buenos Aires - Argentina

A finales de 1820 comenzó una violenta reacción de los pueblos aborígenes contra el avance de la frontera hacia el sur. El Pacto de Miraflores, que había logrado una paz relativa con los llamados indios amigos, fue roto cuando nuevos ataques indígenas comenzaron a sucederse en toda la frontera. El gobernador de Buenos Aires Martín Rodríguez, convencido de que lo único que se podía hacer era vencer a los indígenas, decidió iniciar una campaña con este objetivo.

La campaña consiguió importantes avances en la frontera y culminó con la fundación del Fuerte Independencia el día 4 de abril de 1825, con el fin de hacer efectiva la soberanía de la provincia y expandir la zona de explotación ganadera. Fuerte Independencia dio origen al núcleo urbano de la ciudad de Tandil, la cual recibió casi constantes contraataques de parte de los indios pampas y ranqueles entre 1825 y 1875.



Calle 19 de Abril
Carmelo, Colonia - Uruguay

Los Treinta y Tres Orientales es el nombre con el que históricamente se conoce a los hombres liderados por Juan Antonio Lavalleja que, en 1825, emprendieron una insurrección desde lo que hoy es la Argentina, para recuperar la independencia de la Provincia Oriental. Lavalleja organizó desde la Provincia de Buenos Aires una expedición militar con el objetivo de expulsar a

los brasileños del territorio que hoy ocupa Uruguay y parte del actual estado de Río Grande del Sur. Durante la noche, Lavalleja y sus hombres embarcaron y avanzaron sin ser vistos. Aprovechando la oscuridad, cruzaron el río Uruguay en dos lanchas y desembarcaron en la Playa de la Agradada, o "Arenal Grande", en la madrugada del día 19 de abril de 1825.



Calle 25 de Julio
Guánica, Guánica - Puerto Rico

La ofensiva de la Guerra Hispano-Estadounidense en Puerto Rico comenzó en mayo de 1898, cuando la Armada de los Estados Unidos bombardeó San Juan, capital de Puerto Rico. Aunque los daños infligidos a la ciudad fueron mínimos, los estadounidenses fueron capaces de establecer un bloqueo sobre la bahía de San Juan. Dos barcos españoles contraatacaron días más tarde, pero fracasaron en su intento de romper el bloqueo.

El 25 de julio de 1898, el General Nelson A. Miles desembarcó con 3300 soldados en Guánica, comenzando la ofensiva terrestre. La primera escaramuza se produjo en Guánica, y la primera resistencia armada se produjo en Yauco en lo que se conoce como el Combate de Yauco. La guerra concluyó el 13 de agosto del mismo año, cuando España renunció a su soberanía sobre los territorios de Cuba, Puerto Rico y Filipinas.



Calle 24 de Octubre
Oriente, Acajutla, Sonsonate, El Salvador

Rafael Campo nació en Sonsonate el 24 de octubre de 1813, y murió en el Puerto de Acajutla el 1 de marzo de 1890. Fue Presidente de la República de El Salvador del 12 de febrero al 12 de mayo de 1856 y del 19 de julio de 1856 al 1 de febrero de 1858. El partido Republicano postuló a don Rafael Campo (aún contra su voluntad) como Presidente de El Salvador.

Salid victorioso en los comicios y con fecha 30 de enero de 1856 fue declarado presidente electo. Durante su mandato le dio un gran empuje a la reconstrucción de la destruida ciudad de San Salvador y se iniciaron negociaciones con los demás países centroamericanos para contrarrestar la invasión filibustera.

EDUARDO HURTADO
Tótem. Coincidencia. Bastión

Valladolid, 1986
Vive y trabaja en Bilbao

Licenciado en Bellas Artes y posgraduado en Historia Contemporánea por la Universidad del País Vasco (UPV/EHU), está integrado como Doctorando Investigador en el departamento de Historia Contemporánea de dicha universidad, formando parte del grupo de investigación en Experiencia Moderna, dentro del cual desarrolla su tesis doctoral; es también miembro de AHOA/Archivo de la Memoria.

Ha recibido diferentes premios y becas dentro del ámbito del análisis cultural y el comisariado, entre los que destacan Inéditos de Caja Madrid en 2010 y la beca de investigación del Centro Cultural Montehermoso en 2009. Así mismo, ha expuesto su trabajo como artista en diferentes espacios, ferias y centros de arte, como el Instituto Cervantes de Berlín, el Centro Párraga de Murcia, Windsor Kulturgintza de Bilbao, la Galería Nuble de Santander o el Museo Guggenheim de Bilbao. Se ha formado de manera paralela en talleres con Virginia Villaplana, Jon Mikel Euba, Valentín Roma o Esther Ferrer. Actualmente trabaja como entrenador de waterpolo.

Su ámbito de acción se sitúa en el análisis de los procesos de conformación de la imagen, en relación al aprendizaje de los gestos técnicos, la experiencia corporal y las narrativas de la instrucción partiendo de una perspectiva de género. Su tesis doctoral versa sobre la evolución de los discursos y las experiencias del cuerpo en la práctica deportiva, a través del análisis de relatos de vida.

Valladolid, 1986
Lives and works in Bilbao

After earning a BFA and a post-graduate degree in Contemporary History from the University of the Basque Country (UPV/EHU), Eduardo Hurtado is now a research fellow in the Contemporary History Department of his alma mater and is working on his doctoral thesis as part of the department's Modern Experience Research Team. He is also a member of AHOA/Archivo de la Memoria.

He has received various distinctions and grants in the field of cultural analysis and curatorial work, most notably being selected for Caja Madrid's Inéditos programme in 2010 and a research grant from the Centro Cultural Montehermoso in 2009. He has also exhibited as an artist at various venues, fairs and art centres, such as the Instituto Cervantes in Berlin, Centro Párraga in Murcia, Windsor Kulturgintza in Bilbao, Nuble Gallery in Santander and the Guggenheim Museum Bilbao. In the meantime, he has continued his education by participating in workshops led by Virginia Villaplana, Jon Mikel Euba, Valentín Roma and Esther Ferrer. He currently works as a water polo coach.

Eduardo Hurtado's primary interest is the analysis of image-shaping processes in connection with the learning of technical gestures, bodily experience and instruction narratives from a gender perspective. His doctoral thesis is about the evolution of discourses and experiences of the body in the practice of sport, based on the analysis of real-life stories.

Proyecto:

Tótem. Coincidencia. Bastión, 2013
Instalación / Display
Dimensiones variables

Project:

Tótem. Coincidencia. Bastión, 2013
Installation / Display
Variable dimensions

Las leyes del *display*¹

— Manuel Segade

“Las representaciones serían, por ejemplo, Linternas Mágicas, vuelos, meteoritos falsificados, toda suerte de maravillas ópticas; una representación del cielo y de los astros. Cometas. Un globo; fuegos de artificio, chorros de agua, vasos de forma extraña; mandrágoras y otras plantas raras. Animales extraordinarios y raros. El Círculo Real. Figuras de animales. La máquina real de carreras con caballos artificiales. Tiro al blanco. Representaciones de acciones de guerra. Fortificaciones elevadas, de madera, sobre el teatro, una zanja abierta, etc. Un maestro explicará el uso de todo. El teatro de la naturaleza y el arte. Un teatro de todas las cosas imaginables. Zoológico. Jardín de los simples, laboratorio, teatro anatómico. Gabinete de curiosidades. Academia de Representaciones. Esto será algo muy importante para el estado. Una especie de confesional político.”

Gottfried Wilhelm Leibniz, *Un pensamiento curioso, con respecto a una nueva suerte de representaciones*, 1695

X. ABSTRACCIÓN. El *display* coloca el objeto en un doble entre paréntesis: en el muro dentro de un museo, en la vitrina dentro del museo contenedor, etc. La única manera de salvar esa condición de inserto, de acotación, es recuperar su conciencia extensiva con el público, saliendo de la invisibilidad supuesta del discurso científico naturalizado y neutral que el museo ofrece de sí mismo.

IX. ESTRUCTURAS CONMEMORATIVAS. Si los museos son el espacio de proliferación del homenaje, las estructuras conmemorativas constituyen el marco de lectura oficial de sus colecciones, como un apéndice de la relación entre figura y fondo. El *display* es la forma de control de los objetos significativos y el vehículo de transmisión la conmemoración victoriosa de exhibirlos públicamente.

The Laws of Display¹

— Manuel Segade

“The exhibitions would include Magic Lanterns, flights, artificial meteors, all sorts of optical wonders; a representation of the heavens and stars and of comets; a globe; fire-works, water fountains, strangely shaped boats; mandragoras and other rare plants. Unusual and rare animals. A Royal Circle. Figures of animals. Royal Machine with races between artificial horses. Prize for Archery. Exhibitions of battle scenes. Fortifications built of wood. On an elevated stage, representations of charity, cruelty [...] An instructor in fortification would explain the use of all war games. Theatre of nature and of art. A theatre of all imaginable things. A zoo. Anatomical theatre followed by garden of medicinal herbs, laboratory... Cabinet of curiosities. Academy of Exhibitions. This would be something tremendously important for the state. A kind of political confessional.”

Gottfried Wilhelm Leibniz, *An Odd Thought Concerning a New Sort of Exhibition*, 1695

X. ABSTRACTION. The display element situates the object in double brackets: set into the wall inside a museum, in the display case inside the larger case of the museum, etc. The only way to escape from these parenthetical constraints is for the piece to restore the audience's awareness of its existence, emerging from the supposed invisibility of the naturalised, neutral scientific discourse that the museum has to offer.

IX. COMMEMORATIVE STRUCTURES. If the museum is the space for the proliferation of tributes, then commemorative structures are the officially sanctioned context in which its collections must be read, as an appendix to the figure-ground relationship. Display elements are a way of controlling meaningful objects and conveying the triumphant commemoration of their public exhibition.

VIII. MISMIADAD. En el museo se produjo el paso del racismo científico al racismo popular: la cultura de la mirada colonial y la maquinaria de teatralización de lo salvaje como origen (y origen es lo contrario a genealogía). En el nacimiento de los museos, lo primitivo —como el progreso, la evolución, o la tradición— son programas marco para la emulación pero también para el ejercicio de extrañamiento.

VII. ANATOMÍA. Lo nombrado es lo administrado. El archivo de todos los nombres, repetitivos e intercambiables, incluye un proceso de indiferenciación. En la tradición de la museología, del nombrar, se ha producido una gran discontinuidad: la eliminación de la visión del hombre por dentro. La recuperación de lo anatómico es una forma de devolver a los nombres su especificidad material y de recuperar para el museo aquello que se ha dejado de lado: el defecto, el adefesio, el monstruo, la maravilla, lo informe.

VI. METONIMIA. Si los mecanismos de la retórica —la familiaridad, la analogía, la adyacencia, la subordinación— han organizado el sistema expositivo, la metonimia es la figura que aporta el mayor grado de significación política a su análisis. La sucesión cosmogónica de las cosas ordenadas en el espacio para el disfrute y la formación del espectador está en relación metonímica con la ciudad, con el gobierno y con el mundo.

V. HISTORIA NATURAL. Los objetos que representan la historia natural se llamaron en el origen de las colecciones Materia Médica: su historia es en realidad una proyección antropocéntrica, ya que se ordenaban por sus modos de aplicación directa, por su uso sobre el cuerpo. Los primeros museos fueron los de curiosidades del mundo natural, muy relacionados con la paleontología: al salvaguardar

VIII. SAMENESS. *The transition from scientific racism to popular racism took place in the museum: the culture of colonial perspectives and the machinery used to stage the untamed as origin (and origin is the opposite of genealogy). In the early days of museums, the primitive—like progress, evolution and tradition—was a framework programme for emulation but also for indulging in defamiliarisation.*

VII. ANATOMY. *To be named is to be administered. The archive of all names, repetitive and interchangeable, includes a process of removing all distinctions. In the tradition of museology, of naming, a great rift has opened up: the elimination of man's vision from within. Recovering the anatomical is a way of reinstating the material specificity of names and restoring something that the museum has lost: the flaw, the eyesore, the monster, the marvel, the shapeless.*

VI. METONYMY. *While the mechanisms of rhetoric—familiarity, analogy, adjacency, subordination—have organised the display system, metonymy is the most powerful tool for incorporating political significance in analysis. The cosmogonic succession of things arranged in space for the viewer's enjoyment and instruction is metonymically related to the city, to government and to the world.*

V. NATURAL HISTORY. *Objects that represent natural history were, in the early days of collecting, called Medical Material: their history is actually an anthropocentric projection, as they were classified according to their methods of direct application, how they were used on the body. The first museums were cabinets of curiosities from the natural world, closely related to palaeontology: by ensuring the safekeeping of origins, the*

los orígenes, el fin puede ser alcanzado y el presente puede volverse trascendente.

IV. REALISMO. Cómo mostrar hoy un objeto y la forma en que se ha hecho: igualar la técnica al producto final, hacer de su producción misma parte inseparable de la significación expositiva de cada objeto. El realismo teatral invadió los *displays* de los museos de historia natural de forma paulatina, comenzando por las taxidermias para ir penetrando en las vitrinas hasta alcanzar sus fondos pintados y volverse, finalmente, diorama, mundo: instalación.

III. ESCOPOFILIA. La tradición expositiva occidental, heredera de la perspectiva, es un régimen de eufemización sistemática que sustituye el cuerpo entero por el ojo, como órgano intelectual. El régimen escopofílico, de la pasión por mirar o el amor a ver, es también un régimen económico de naturaleza recíproca. En el *Sermón corto a los turistas* en la Exposición Panamericana de 1901, se decía: “Por favor, recuerde que en cuanto atraviese sus puertas usted es parte del espectáculo”.

II. TRANSPARENCIA. La sala de exposiciones es el paradigma de una sociedad que quiere hacerse transparente a sí misma.

I. TAXONOMÍA. “La clasificación es una condición del conocimiento, no el conocimiento mismo, y el conocimiento vuelve a disolver la clasificación” (Adorno y Horkheimer). “Las formas de clasificación son formas de dominación” (Pierre Bourdieu).

1. Este texto es el avance del un posible índice para un libro futuro, *Las infinitas especies*, editado en fascículos durante los próximos años por Save As... Publications (Barcelona).

end can be achieved and the present can become transcendent.

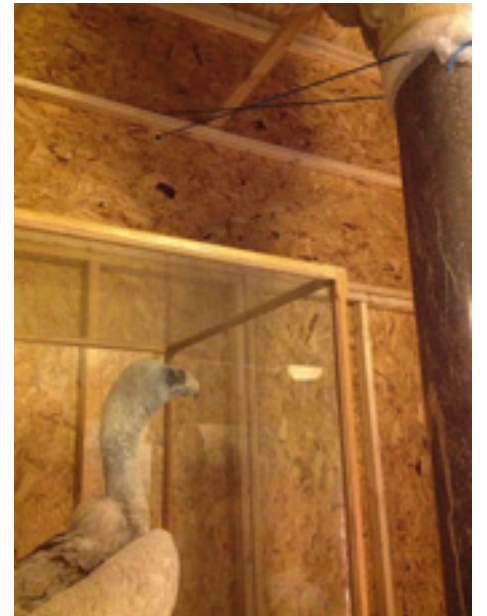
IV. REALISM. *In today's context, how should we display an object and the way it was made? By equating the technique with the end product, making its production process an inseparable part of each object's presentational signification. The invasion of theatrical realism in the display elements of natural history museums has been a gradual process: it began with taxidermy, worked its way into the painted backdrops of display cases, and finally became a diorama, a world within a world: the installation.*

III. SCOPOPHILIA. *The traditional western approach to exhibition, a legacy of perspective, is a regime of systematic euphemisation that substitutes the eye, as an intellectual organ, for the entire body. The scopophilic regime, dominated by the passion for looking or love of seeing, is also a reciprocal economic regime. As the Short Sermon for Sight-Seers written for the Pan-American Exposition of 1901 put it, “Please remember that when you get inside the gates you are part of the show.”*

II. TRANSPARENCY. *The exhibition hall is the paradigm of a society that wants to make itself transparent.*

I. TAXONOMY. *“Classification is a condition of knowledge, not knowledge itself, and knowledge in turn dissolves classification” (Adorno and Horkheimer). “Forms of classification are forms of domination” (Pierre Bourdieu).*

1. This text is the early release of a possible outline for a future book, *Las infinitas especies* [The Infinite Species], to be published in instalments over the next few years by Save As... Publications (Barcelona).









MARIONA MONCUNILL
Text on Snow on the Botanical Garden

Tarragona, 1984
Vive y trabaja en Barcelona

Es licenciada en Bellas Artes y Máster en Gestión Cultural por la Universidad de Barcelona.

Entre sus exposiciones individuales destacan *Un statement / Una visita d'estudi*, sis galeria, Sabadell, 2012-2013; *Habrà que acceptar, además, que es lo que tenemos*, Sala de Exposiciones de la Diputación de Huesca, Huesca, 2012; *Menjadors*, Espai 13, Fundació Joan Miró, Barcelona, 2012; *Especialització de la Biblioteca*, Espai Cultural Caja Madrid, Barcelona, 2010, y *Requalificació del cub*, Espai Cub, La Capella, Barcelona, 2009.

Ha participado en exposiciones colectivas como *Still Light*, Gallery Augusta, Helsinki, 2013; *Relat de belles coses falses*, Centre d'Art Lo Pati, Amposta, Tarragona, 2013, o *La qüestió del paradigma*, Centre d'Art La Panera, Lérida, 2011. Así mismo, ha recibido premios y becas como la Beca Ramón Acín de Artes Plásticas (2011), la beca para la creación artística de la Fundació Guasch Coranty (2010), el Premio Miquel Casablanca (2008) o las becas de residencia en HIAP (Helsinki, 2013) y Rupert (Vilna, 2013).

La base de su trabajo es el análisis de la creación y gestión de significado y valor simbólico a través de la construcción discursiva y las convenciones narrativas y de representación, y lo hace partiendo a menudo de las mismas artes visuales para analizar también distintos ámbitos sociales. Los procesos de negociación y diálogo con los agentes que forman parte de los contextos estudiados, la colaboración con otros profesionales, la representatividad, el mimetismo, la infiltración, la especulación y la especificidad contextual son algunos de los rasgos característicos de su obra.

Tarragona, 1984
Lives and works in Barcelona

Mariona Moncunill is a graduate of the University of Barcelona, where she obtained a BFA and an MA in Cultural Management.

Among her most important solo shows are *Un statement / Una visita d'estudi*, sis galeria, Sabadell, 2012-2013; *Habrà que acceptar, además, que es lo que tenemos*, Exhibition Hall of the Provincial Council of Huesca, Huesca, 2012; *Menjadors*, Espai 13, Fundació Joan Miró, Barcelona, 2012; *Especialització de la Biblioteca*, Espai Cultural Caja Madrid, Barcelona, 2010; and *Requalificació del cub*, Espai Cub, La Capella, Barcelona, 2009.

She has participated in group exhibitions such as *Still Light*, Gallery Augusta, Helsinki, 2013; *Relat de belles coses falses*, Centre d'Art Lo Pati, Amposta, Tarragona, 2013; and *La qüestió del paradigma*, Centre d'Art La Panera, Lérida, 2011. She has also received several prizes and awards, including the Ramón Acín Visual Arts Grant (2011), an artistic production grant from Fundació Guasch Coranty (2010), the Miquel Casablanca Award (2008) and residences at HIAP (Helsinki, 2013) and Rupert (Vilna, 2013).

The basis of her work is analysing how meaning and symbolic value are created and manipulated through the construction of discourses and narrative and representational conventions, and she often does this by using the visual arts to examine other areas of society. The processes of negotiation and dialogue with the agents involved in the contexts she analyses, collaboration with other professionals, representativeness, mimesis, infiltration, speculation and site specificity are some of the hallmarks of her oeuvre.

Proyecto:

Text on Snow on the Botanical Garden, 2013
Instalación
Video (18 min 45 s), fotografías (220
elementos de 10 x 7 cm c/u) y dibujos
(98 elementos de 27,9 x 21 cm c/u)

Project:

Text on Snow on the Botanical Garden, 2013
Installation
Video (18'45"), photography (220 elements,
10 x 7 cm each) and drawings (98 elements,
27,9 x 21 cm each)

Crear conciencia

— Moritz Küng

Si el arte persigue algún objetivo o cumple alguna función, estos son hacer que tomemos conciencia de algo: la belleza (el arte por el arte), los conflictos (personales o políticos), las contradicciones (formales o ideológicas), las circunstancias (espaciales o sociales), las interconexiones (culturales o históricas) y, en definitiva, quizá, la universalidad. Un artista puede formular esto con gestos grandilocuentes o con una voz humilde. No obstante, si el arte persigue un objetivo —y admito que esto no es necesariamente una condición previa— o tiene un significado —y hay, sin duda, mucho arte que no tiene ninguno en absoluto—, entonces puede que no seamos conscientes de su existencia, al menos inicialmente. Habiendo llegado hasta este punto a pasos agigantados, mediante un sinfín de atajos, uno podría llegar incluso hasta a preguntarse por qué existe el arte. Pues bien, la respuesta está en el título: para crear conciencia.

Al tomar conciencia de algo —a menudo, aparentemente insignificante—, adquirimos una mayor conciencia de un todo más grande. El arte, la obra de arte o la forma de arte son, por así decirlo, un instrumento dentro de un proceso de percepción, visión, aprendizaje, comprensión, interpretación, contextualización... en resumen, de producción de significado. Pero esto no significa que instantáneamente comprendamos el arte o lo reconozcamos como tal. Al contrario, tomar conciencia (de una obra de arte o de una forma de arte) implica principalmente algo más fundamental: comprometerse. Pero, ¿cómo se compromete uno con el arte?

Raising Awareness

— Moritz Küng

If art has an aim or function, then it is to make us aware of something: beauty (l'art pour l'art), conflicts (personal or political), contradictions (formal or ideological), circumstances (spatial or social), interconnections (cultural or historical) and ultimately, perhaps, universality. An artist might formulate this with grand gestures or a humble voice. However, if art has an aim—and I admit this isn't necessarily a precondition—or a meaning—and there is undoubtedly quite a bit of art that has none at all—then we might not be aware of its existence, at least initially. Having arrived at this point, by leaps and bounds and shortcuts galore, one might ask why such a thing as art even exists. Well, the answer is in the title: to raise awareness.

By becoming aware of something (often seemingly insignificant), we become more aware of a greater whole. Art, the artwork or the art form is, so to speak, a vehicle within a process of perceiving, seeing, learning, understanding, interpreting, contextualising... in short, the production of meaning. But this doesn't mean that we instantly understand art, or recognise art as such. On the contrary, becoming aware of (an artwork or an art form) primarily implies something more fundamental: becoming engaged. So, how does one become engaged with art?

One might think that this is a draining and wearisome process, and it certainly is, for nothing is given. But allow me to posit a teasing, generous and illustrative case study that may shed light on

Se podría pensar que se trata de un proceso agotador y tedioso; y sin duda lo es, porque nada se regala. Pero permítanme plantear un caso burlón, generoso e ilustrativo que podría arrojar luz sobre las intenciones subyacentes de la obra aún temprana de Mariona Moncunill. Hace algunos años, en Amberes, el artista galés Cerith Wyn Evans —conocido, entre otras cosas, por sus textos de luces de neón— presentó, en un estrecho pasadizo recubierto de cristal, una frase de nueve metros de largo escrita con letras especulares que solo se volvían legibles cuando se reflejaban en la superficie de cristal. Esta frase, extraída de un ensayo escrito por Stephen Pfohl sobre la obra del teórico y cineasta francés Guy Debord, rezaba: “Déjate distraer de lo que estás leyendo en este mismo instante y llevar a otra situación... Imagina una situación en la que lo más probable es que no hayas estado nunca”.

Aquí encontramos tres tácticas relacionadas con la conciencia y con el compromiso: a) la frase per se actúa como una amable invitación a despojarse de ciertas convenciones y abrirle la puerta a códigos o territorios imaginativos nuevos y desconocidos hasta ese momento; b) el significado de la obra se revela solo a través de un tercer componente, la transparencia del cristal, y c) el artista da a entender su propia conciencia mediante el uso de un texto de otro autor. Pues bien, las obras y la metodología de Mariona Moncunill parecen seguir un camino similar.

Hasta ahora, de una forma discreta pero coherente, ha mostrado y señalado repetidamente “incidentes” que están relacionados con las circunstancias cotidianas en contextos espaciales específicos. Sus últimas obras son la prueba fehaciente de su propia conciencia, como vemos en varios casos:

the underlying intentions of Mariona Moncunill's still-young oeuvre. Some years ago in Antwerp, the Welsh artist Cerith Wyn Evans—known, among other things, for his neon light texts—presented a nine-meter-long sentence in a narrow glass-covered passageway, set in mirrored letters which only became legible when reflected on the glass surface. This sentence, taken from an essay written by Stephen Pfohl on the works of French theoretician and filmmaker Guy Debord, read, “Permit yourself to drift from what you are reading at this very moment into another situation... Imagine a situation that, in all likelihood, you’ve never been in.”

Here we find three tactics related to awareness and engagement: a) the sentence itself functions as a polite request to shake off certain conventions in order to open the door to new and as-yet-unknown codes or imaginative territories; b) the meaning of the work is revealed only through a third component, the transparency of the glass; and c) the artist implies his own awareness by using a text by another author. The works and methodology of Mariona Moncunill seem to follow a similar path.

So far she has, in an unspectacular yet consistent way, repeatedly shown and pointed out “incidents” that are related to everyday circumstances in specific spatial contexts. Lately, her works offer direct proof of her own awareness, as we see in several cases:

— A documentary film by way of being an “institutional critique”, featuring the disassembly of an existing white cube spatial display for so-called emerging

— Un documental a modo de “crítica institucional” que muestra el desmontaje de un espacio expositivo en forma de cubo blanco destinado a los llamados artistas emergentes y su transformación temporal en una escultura (Requalificació del cub [Recalificación del cubo], Espai Cub, La Capella, Barcelona, 2009).

— Un recortable de cartulina para hacer una maqueta tridimensional del edificio histórico principal del parque temático Pirenarium, en un intento de crear conciencia acerca del patrimonio local (La reducció de las dimensiones físicas resulta en una multiplicación de las propiedades ideológicas, Diputació Provincial de Huesca, 2012).

— Una serie de fotografías y un catálogo de los comedores, las cocinas o las salas para los trabajadores de siete instituciones culturales de Barcelona, que incluye un plano, textos e imágenes dispuestos de un modo muy similar al de las típicas revistas de diseño de interior, con el objetivo de averiguar la política de los empleadores (Menjadors [Comedores], Espai 13, Fundación Miró, Barcelona, 2012).

— Un conjunto de intervenciones museísticas que muestran cartelas de obras de arte, audioguías, visitas guiadas, catálogos, invitaciones, hojas informativas y elementos de señalización, los cuales, en conjunto, articulan ciertas narrativas al explicar aspectos de la postura de la artista sobre su propia actividad (Un statement [Una declaración], sis galeria, Sabadell, 2012).

En contraste con estas intervenciones comedidas y, sin embargo, eficientes, el resultado de su última producción, *Text on Snow on the Botanical Garden* [Texto sobre nieve sobre el Jardín Botánico], parece bastante prolífico: 220 fotografías, 98 dibujos, una acción performativa y un documental de vídeo. No obstante,

artists and its temporary conversion into a sculpture (Requalificació del cub [Reclassification of the Cube], Espai Cub – La Capella, Barcelona, 2009);

— A cardboard construction kit for assembling a three-dimensional model of the Pirenarium theme park’s historic main building, as an attempt to raise awareness of local heritage (La reducció de las dimensiones físicas resulta en una multiplicación de las propiedades ideológicas, [The reduction of physical dimensions results in a multiplication of ideological properties], Provincial Council of Huesca, 2012);

— A series of photographs and a catalogue on the subject of employee canteens, kitchens or lounges at seven cultural institutions in Barcelona, with a layout, texts and images arranged to closely resemble a typical interior design magazine, in order to work out the employer’s policy (Menjadors [Dining Rooms], Miró Foundation – Espai 13, Barcelona, 2012);

— A set of museological interventions showing artwork labels, audio guides, guided tours, catalogues, invitations, information sheets and signage elements, all of which articulate certain narratives by explaining aspects of the artist’s position on her own practice (Un statement [A Statement], sis galeria, Sabadell, 2012);

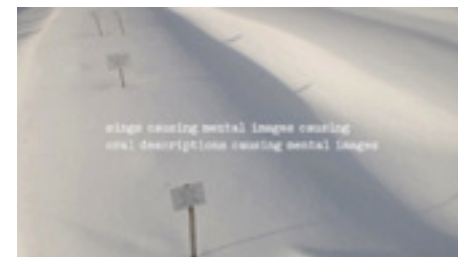
In contrast to these restrained yet efficient interventions, the result of her latest production, Text on Snow on the Botanical Garden, seems quite prolific: 220 photographs, 98 drawings, a performative act and a video documentary. However, the work remains true

la obra se mantiene fiel al objetivo del *modus operandi* de la artista: crear conciencia. El título —como suele suceder en su obra— explica claramente sobre qué trata la pieza: la artista ha fotografiado, cubiertas por la nieve y, por tanto, temporalmente invisibles, las pequeñas etiquetas que recogen la información sobre las plantas de un jardín botánico.

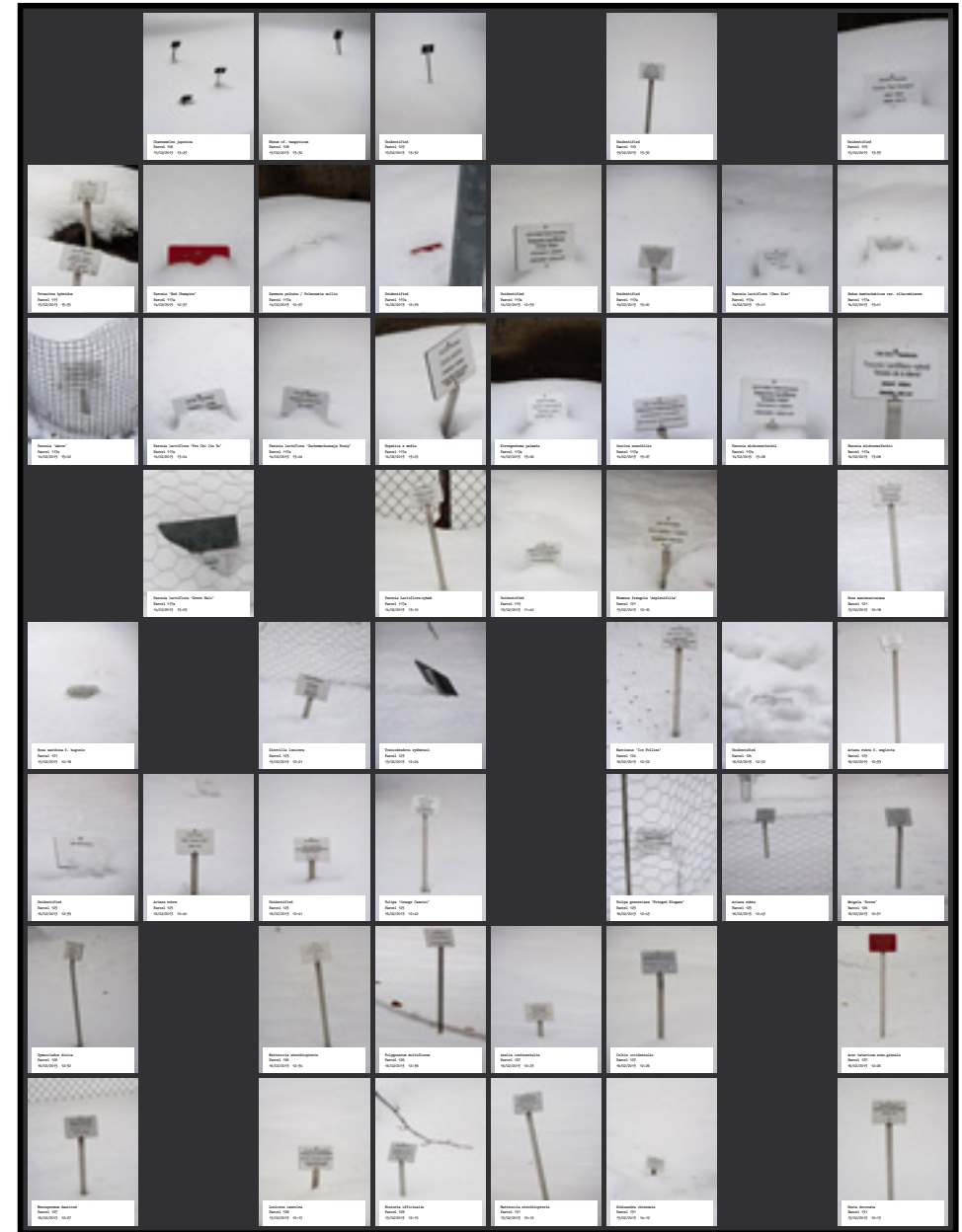
Con sus observaciones inimitables sobre el medio ambiente, sus investigaciones pertinentes y sus estrategias plásticas, Mariona Moncunill se ha convertido en una agente significativa de un prominente grupo de artistas conceptuales españolas —Lara Almarcegui, Luz Broto, Esther Ferrer, Dora García, Mainer López, Itziar Okariz, Alex Reynolds, Montserrat Soto— que, en los últimos años, han enriquecido y ampliado admirablemente el panorama del arte contemporáneo de este país.

to the artist's modus operandi: raising awareness. What the piece is about—as often happens in her work—is clearly explained in the title: the small labels displaying information about the collected flora in a botanical garden are photographed when covered with snow and therefore temporarily invisible.

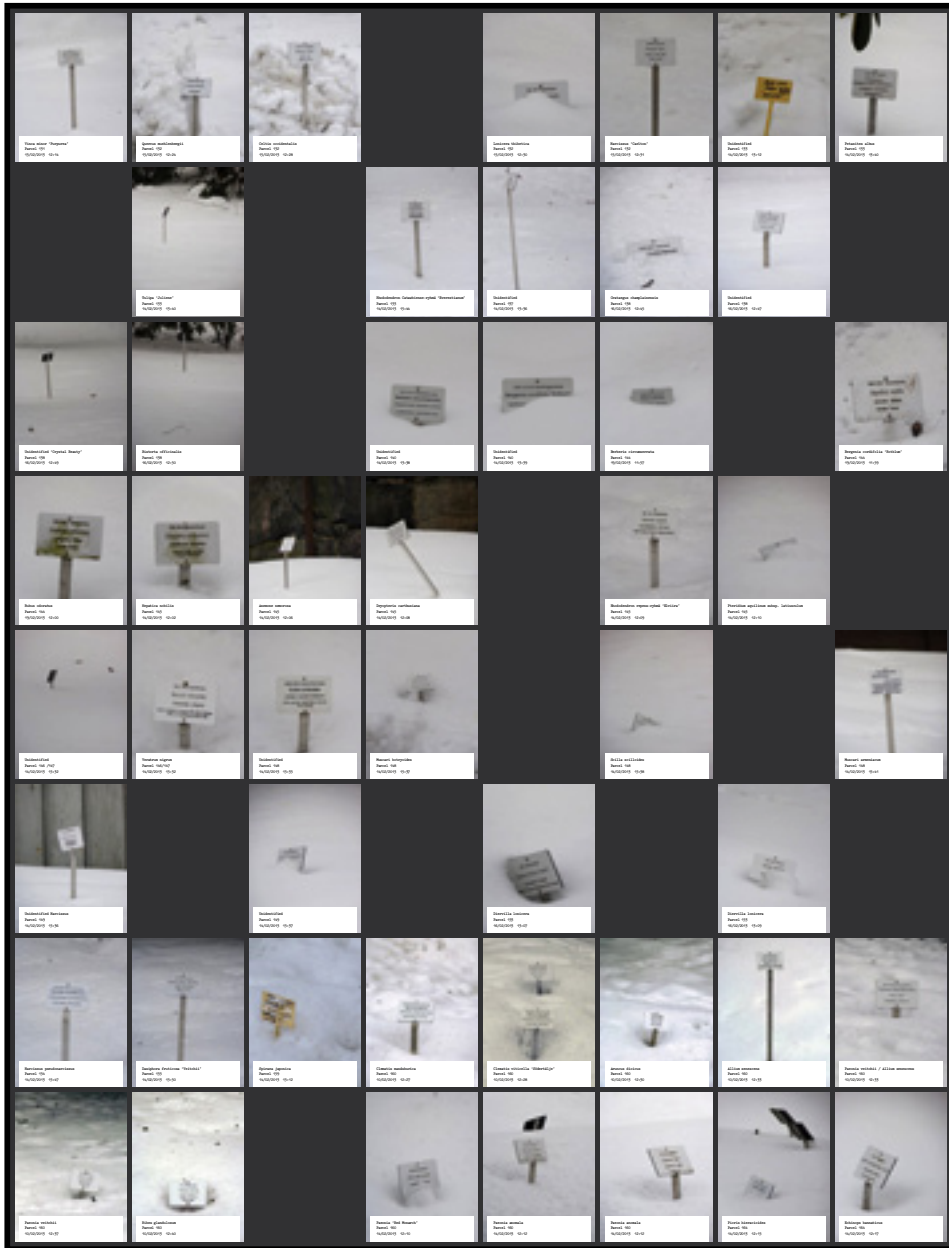
With her inimitable observations of the environment, her pertinent investigations and her visual strategies, Mariona Moncunill has become a significant agent in a prominent group of Spanish conceptual woman artists—Lara Almarcegui, Luz Broto, Esther Ferrer, Dora García, Mainer López, Itziar Okariz, Alex Reynolds, Montserrat Soto—who in recent years have impressively enriched and broadened the contemporary art landscape of this country.

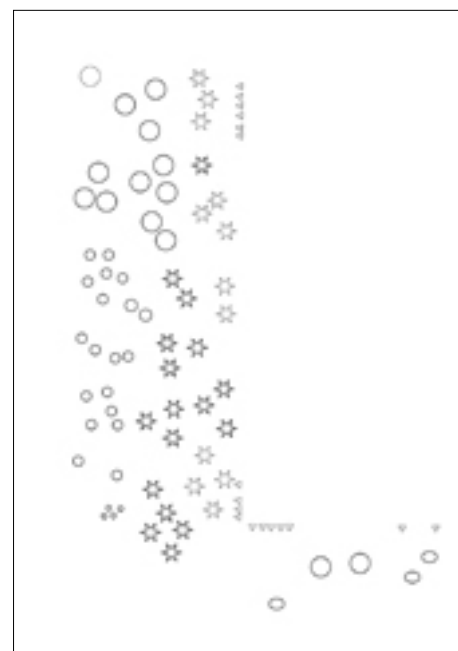
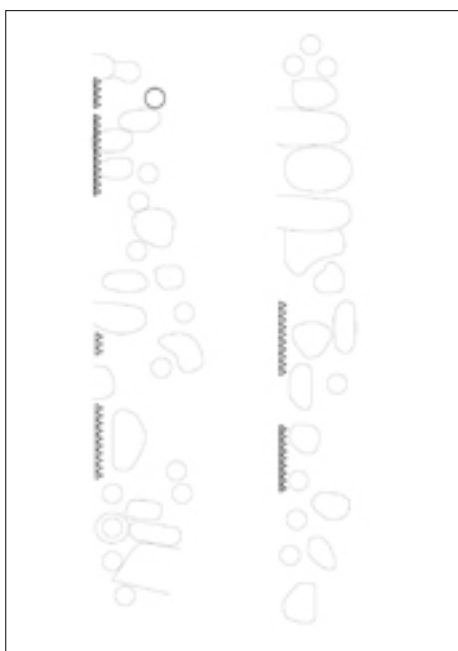


Signs causing mental images causing oral descriptions causing mental images (captura/still), 2013
Videó monocanal (color y sonido) / Single channel video (color and sound)
18 min 45 s



Every visible sign without visible plant, 2013
 Fotografías y etiquetas / Photography and labels
 220 elementos de 10 x 7 cm c/u / 220 elements, 10 x 7 cm each





Patterns to draw on the snow the supposed plants under the snow (detalle/detail), 2013
Impresión Xerox / Xerox Print
98 elementos de 27,9 x 21 cm c/u / 98 elements, 27,9 x 21 cm each

ANNA MORENO
Select the Right Location

Barcelona, 1984
Vive y trabaja entre Barcelona y La Haya,
Países Bajos

Graduada en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona en 2007, su trabajo explora las capacidades de lo performativo tanto en vídeo como en instalaciones o en series de eventos –*Radical Colophon*, SASG, Seúl, y W139, Ámsterdam–, e igualmente en *performances* –*The Art of Money Getting*, BINK36 y Stroom den Haag, La Haya; *The Anatomy of Disgust*, El Graner, Barcelona, y *Whatever you do, do it with all your might*, NauEstruch, Sabadell.

Recientemente ha expuesto su trabajo internacionalmente en muestras tanto individuales –*The Barnum Effect*, NauEstruch, Sabadell, y *Learn Something Useful*, bb15 Raum für Gegenwartskunst, Linz, Austria–, como colectivas –*¿Qué hay de nuevo, viejo?*, Can Felipa, Barcelona; *The Inner Perimeter*, Instituto Francés, Barcelona; *Ouverture IV*, Sala d’Art Jove, Barcelona; *Continuous Art, Impossible Community*, SASG, Seúl; *Façade Videofestival*, Plovdiv, Bulgaria; *ArteCittà*, Cittadellarte-Fondazione Pistoletto, Biella, Italia, y *Jour de Fête*, The Private Space Gallery, Barcelona, entre otras.

Ha sido artista residente en Wander, La Haya; Hangar, Barcelona; Seoul Art Space Geumcheon, Seúl; Atelierhaus Salzamt, Linz, Austria; “The Stateless Pavilion”, Pirate Camp, LIV Bienal de Venecia, y Cittadellarte-Fondazione Pistoletto, Biella, Italia.

En su investigación, que gira en torno a los conceptos de ideología y comportamiento, la tensión espectador-artista juega un papel central; cuestionando el posicionamiento de ambos, su trabajo se inscribe en el momento específico en que la subjetividad accede al ámbito de lo político.

Barcelona, 1984
Lives and works in Barcelona and The Hague, Netherlands

Anna Moreno obtained a BFA from the University of Barcelona in 2007. Her work explores the capacities of the performative in videos, installations and events, such as Radical Colophon at the Seoul Art Space Geumcheon (SASG) and W139, Amsterdam, as well as in performances (The Art of Money Getting, BINK36 and Stroom den Haag, The Hague; The Anatomy of Disgust, El Graner, Barcelona; and Whatever You Do, Do It with All Your Might, NauEstruch, Sabadell).

Her work has been exhibited internationally in both solo shows – The Barnum Effect, NauEstruch, Sabadell, and Learn Something Useful, bb15 Raum für Gegenwartskunst, Linz, Austria – and group exhibitions–¿Qué hay de nuevo, viejo?, Can Felipa, Barcelona; The Inner Perimeter, Instituto Francés, Barcelona; Ouverture IV, Sala d’Art Jove, Barcelona; Continuous Art, Impossible Community, SASG, Seoul; Façade Video Festival, Plovdiv, Bulgaria; ArteCittà, Cittadellarte-Fondazione Pistoletto, Biella, Italy; and Jour de Fête, The Private Space Gallery, Barcelona, among others.

Anna Moreno has been an artist-in-residence at Wander (The Hague), Hangar (Barcelona), Seoul Art Space Geumcheon (Seoul), Atelierhaus Salzamt (Linz, Austria), “The Stateless Pavilion”, Pirate Camp (54th Venice Biennale) and Cittadellarte-Fondazione Pistoletto (Biella, Italy).

In her research, which revolves around the concepts of ideology and behaviour, the tension between artist and audience plays a pivotal role. By questioning the positions of both, her work explores the precise moment at which subjectivity enters the political realm.

Proyecto:

Select the Right Location, 2013
(de la serie *The Barnum Effect*)
Videoinstalación / Pieza teatral
Dimensiones variables

Filmado en octubre de 2013 en Zaal 3
(Theater aan het Spui, La Haya, Países Bajos)

Guión y dirección: Anna Moreno
Producción: Sharelly Emmanuelson
Cámara: Tomek Sakowski
Luz y sonido: Sharelly Emmanuelson
Dirección de arte: Anna Moreno
Edición: Anna Moreno
Casting: Sharelly Emmanuelson & Anna Moreno
Vestuario y maquillaje: Mai-Marie Choon Dijkma
Catering: Kosta Tonev
Banda sonora: Stephanie Pan

Con: Anne Gehring (0.), Esther Mugambi (2),
Michael Schnörr (4), Stephanie Pan (1) y
Tycho Plooyer (Vladimir)

Project:

Select the Right Location, 2013
(*The Barnum Effect* series)
Video-installation / Theatrical piece
Variables dimensions

Was shot in October 2013 at Zaal 3 (Theater
aan Het Spui, The Hague, The Netherlands).

Writer and director: Anna Moreno
Production: Sharelly Emmanuelson
Camera: Tomek Sakowski
Light and Sound: Sharelly Emmanuelson
Art director: Anna Moreno
Editing: Anna Moreno
Casting: Sharelly Emmanuelson & Anna Moreno
Costumes and Make-up: Mai-Marie Choon Dijkma
Catering: Kosta Tonev
Soundtrack: Stephanie Pan

With: Anne Gehring (0.), Esther Mugambi (2),
Michael Schnörr (4), Stephanie Pan (1) and
Tycho Plooyer (Vladimir)

Select the Right Location

—Katerina Gregos

A lo largo de los años, la artista multidisciplinar Anna Moreno ha explorado sistemáticamente la relación del arte con la política, el activismo, la democracia y los derechos civiles, y el papel del arte como instrumento de cambio social. La ideología y el comportamiento humano están entre sus intereses fundamentales. Su obra —que asume diferentes formas, como la *performance*, el vídeo, la fotografía y la instalación— despliega diversas prácticas colaborativas o colectivas, y explora tanto la ética como la estética del compromiso social del arte, así como sus mecanismos y su eficacia. *Select the Right Location*, su trabajo más reciente, consiste en una obra teatral rodada en vídeo. Forma parte de un proyecto en curso más amplio titulado *The Barnum Effect* en referencia a P. T. Barnum, el rey del circo estadounidense, artista y primer empresario millonario del *show business*. Barnum escribió varios libros, entre ellos *The Art of Money Getting* (1880), donde expone sus reglas de oro para ganar dinero. Cada pieza de *The Barnum Effect* toma su título de uno de los capítulos de este libro (entre ellos figuran, por ejemplo, *Don't Mistake Your Vocation*, *Don't Get Above Your Business* o *Learn Something Useful*).

En el campo de la psicología, el efecto Barnum designa la credulidad de los individuos cuando leen descripciones de sí mismos, es decir, el hecho de que atribuyen altos índices de acierto a descripciones de su personalidad que supuestamente han sido realizadas específicamente para ellos pero que, en realidad, son vagas y podrían aplicarse también a muchos otros individuos. El término surgió por el famoso aforismo de Barnum: “a cada minuto nace un idiota”.

Select the Right Location

—Katerina Gregos

Over the years, the multi-disciplinary practice of Anna Moreno has consistently explored the relationship of art to politics, activism, democracy and civil rights and the role of art as a vehicle of social change. Central to her concerns are the questions of ideology and human behaviour. Her work - which assumes different forms such as performance, video, photography, and installation - deploys various collaborative or collective practices - probes both the ethics and aesthetics of artistic social engagement, as well as its mechanisms and efficacy. Select the Right Location is a new project consisting of a play (shot in video) that is part of a wider project-in-progress called The Barnum Effect, whose title is inspired by P. T. Barnum, the American circus king, entertainer, and first show business entrepreneur millionaire. Barnum authored several books including The Art of Money Getting (1880) where he outlines his golden rules for making money. Each work in The Barnum Effect borrows a title from one of the chapters of this book (these, indicatively, include The Art of Money Getting, Don't Mistake Your Vocation, Don't Get Above Your Business, and Learn Something Useful, among others).

Select the Right Location is the most recent one. In psychology, the term 'Barnum Effect' refers to the gullibility of people when reading descriptions of themselves, i.e. the fact that they will give high accuracy ratings to descriptions of their personality that are supposedly construed specifically for them, but are in fact vague and could apply, equally, to many other people. The

Por extensión, esta credulidad ha sido explotada por muchos empresarios capitalistas. En su proyecto, Moreno despliega afirmaciones de Barnum trasladándolas del ámbito económico al contexto artístico y, explorando, posteriormente, el vínculo entre el arte y su economía, el papel del artista en la sociedad y el sistema económico, y la cuestión del trabajo inmaterial —considerando el hecho de que la artista es una de las trabajadoras cognitivas posfordistas arquetípicas.

La trama de *Select the Right Location* gira en torno a cinco personajes —todos ellos artistas que representan diferentes posturas en el mundo del arte— que, ante las inundaciones sufridas en su ciudad, buscan refugio en el tejado de un museo de arte contemporáneo. Cada uno de ellos rescata de la catástrofe un objeto valioso. Mientras esperan a que la inundación remita, hablan sobre su pasado y sobre su dilema actual, y reflexionan sobre el lugar que ocupa el arte en la sociedad y sobre sus propias posturas. Tres de los personajes de la obra están identificados con números (1, 2 y 4) y los otros dos, con nombres propios (Vladimir y O.). Los nombres de los primeros representan estereotipos, mientras que las denominaciones de los segundos remiten, específicamente, a la transcripción de la conferencia de Stephan Dillemoth *The Hard Way to Enlightenment*, que considera las opciones de un artista plástico con respecto a una esfera pública cambiante, y a *Esperando a Godot*, de Samuel Beckett, en una referencia al clima reinante en la obra, donde, si bien es poco lo que sucede, se sacan a colación y se debaten numerosos temas y problemas pertinentes. Como en la obra de Beckett, en *Select the Right Location* también se aborda la simbiosis y la dinámica de la coexistencia en circunstancias absurdas o extrañas.

term transpired due to Barnum's famous dictum "there's a sucker born every minute" and, by extent, this gullibility is exploited by many a capitalist ventures. Moreno's project deploys Barnum's statements, shifting them from an economic context into an artistic one, and subsequently exploring the link between art and its economy, the role of the artist in society and the economic system, the question of immaterial labour (considering the fact that the artist is one of the archetypal post-Fordist, cognitive labourers).

The plot of Select the Right Location revolves around five characters, all artists representing different positions in the art world, who seek refuge on the rooftop of a contemporary art museum after a city has flooded. Each one of them saves a valuable object from the disaster. While they wait for the flood to subside, they speak about their past and present predicament, and reflect both on art's (and their own) position in society. Three of characters in the play are identified by numbers (1, 2 and 4), and two have names (Vladimir and O.). The former represent stereotypes while the latter's names are culled from specific references including Stephan Dillemoth's lecture transcript A Hard Way to Enlightenment, which considers the options of a fine artist with regard to a changing public sphere, and Samuel Beckett's Waiting for Godot which also hints to the general mood of the whole play, where not much happens, but a lot of pertinent subjects and issues are raised and discussed. As in Beckett's play Select the Right Location is also about symbiosis, and the dynamics of co-existence under absurd or bizarre circumstances.

Como es característico, el museo está emplazado en un área urbana anteriormente degradada y se ha construido para regenerar la zona y fomentar la *creatividad* entre las clases más bajas, una contradicción intencionada. Nosotros, sin embargo, no vemos nunca el museo. El vídeo de la obra está rodado sobre un fondo croma verde, por lo que los espectadores deben hacer un ejercicio activo de imaginación para concebir el emplazamiento y el diluvio circundante. La obra final tiene forma de videoinstalación e incluye la versión filmada de la pieza, el guión y un grupo de objetos: una reproducción de un ídolo pagano (que representa un fetiche, un objeto de veneración, una encarnación del “otro”), una emisora de radio *amateur* (el único objeto realmente útil en la obra, en alusión al problema de la eficacia social), un pequeño péndulo de Foucault de fabricación casera (que simboliza el hecho de que, por muy difíciles que sean las cosas, la vida continúa), un disco de The Smiths que contiene la canción *Ask* (que defiende abiertamente el uso de la violencia como motor del cambio) y una colección de elementos promocionales de los Juegos Olímpicos de Barcelona 92 (que alude a la comercialización y al *marketing*, así como a una nostalgia mercantilizada del pasado). Estos objetos se muestran y se utilizan durante la película, así como en el espacio expositivo.

Una gran parte de la acción se centra en el estado de espera. Mientras los artistas aguardan a que amaine la tormenta, cavilan sobre su situación presente y futura, y especulan sobre diversos planes de acción que reflejan sus respectivos rasgos de carácter, en algunos casos contradictorios. Al final, dándose cuenta de que están en un *impasse* artístico y social, la ocupación del museo resulta ser la única alternativa, y

Characteristically, the museum occupies the site of a formerly degraded urban area, and was built in order to regenerate the area and promote 'creativity' among the lower classes, an intentional contradiction. We however, never really see this museum. The video of the play is shot in front of a green Chroma background, thus requiring the active imagination of the viewers who have to conceive of the location and the surrounding deluge in their minds. The final piece takes the form of a video installation: a film version of the play, the script and the objects. These include a reproduction of a pagan idol (indicating a fetish – object to be venerated, an embodiment of the 'Other'), an amateur radio station (the only really useful object in the play, alluding to the issue of social efficacy), a small DIY Foucault's pendulum (symbolizing the fact that no matter how bad the situation, the world keeps turning), a record by The Smiths featuring the song Ask (which blatantly advocates violence to further change), and a collection of merchandising from the '92 Olympic games of Barcelona (which suggest commercialization and marketing as well as a commodified nostalgia for the past). These objects are displayed and used during the film, as well as displayed in the exhibition space.

Much of the action is focused on the state of waiting. As the artists wait for the storm to pass, they ponder on their present and future situation and speculate on several plans of action, each of which is in tandem with the characters' personality traits, and some of which contradict each other. In the end, sensing both an artistic and social impasse, it transpires that the occupation of the mu-

los artistas deciden quedarse. No obstante, esta ocupación no es ni activa ni violenta, sino más bien pasiva, representativa de una neutralidad benigna, acomodaticia, o de una incapacidad para actuar que también podría interpretarse como un caso de *interpasividad*. Acuñado por el filósofo austriaco Robert Pfaller por oposición a “interactividad”, el término “interpasividad” lleva aparejado “un placer o un consumo delegados” y es un síntoma de nuestra sociedad tecnológica en red, en la que experimentamos las cosas a través de otros o por mediación de dispositivos tecnológicos. Designa la renuncia a la responsabilidad del compromiso y el recurso a otras cosas o a “otros” para que hagan las cosas por nosotros. Un ejemplo son las audioguías de los museos, que supuestamente median entre la exposición y los visitantes pero que, muy a menudo, nos llevan a pasar por alto las propias obras de arte y a limitarnos a escuchar el texto; un texto que, de hecho, nos dice lo que tenemos que pensar, eliminando la posibilidad de que nos formemos nuestras propias ideas o extraigamos nuestras propias conclusiones. En la actualidad, el compromiso político también se desarrolla cada vez más en estas condiciones, a través de peticiones *online* y en las redes sociales que no siempre producen un cambio directo pero que, sin embargo, nos procuran un sentimiento de implicación. A mi modo de ver, la interpasividad encaja a la perfección con el orden neoliberal, puesto que contiene un elemento de renuncia y evita la interacción directa y el conflicto.

Esta es solo una de las complejas cuestiones que plantea la obra. ¿Es la interpasividad, por ejemplo, la única postura radical posible en la actualidad, como sostiene Slavoj Žižek, o se limita a reforzar el *impasse* en el que nos encontramos actualmente? En general, la cuestión de la pasividad y, por extensión, la

seum becomes the only alternative, and the artists decide to stay. However this occupation is neither active nor violent but, rather, passive, representative of a benign or compromising neutrality or an inability to act, what could also be seen as a case of interpassivity. Interpassivity is a term coined by Austrian philosopher Robert Pfaller which is considered as the opposite to “interactivity”. It entails “a delegated pleasure or consumption” and is a symptom of our networked, technology-driven society, where we experience things second hand or mediated through technological apparatus. It refers to withdrawing from the responsibility of engaging and relying on something else or ‘Other’ to do it for us. One example is, for example, the museum talking head sets, which are supposed to mediate the exhibition, but very often one tends to gloss over the artworks, listening only to the text which in effect tells you what to think, thus removing the possibility of forming one’s own thoughts or drawing one’s own conclusions. Political engagement today, also increasingly takes place under these conditions, through on-line petitions and social networks, which do not always result in direct change but offer a sense of ‘involvement’. In this writer’s view, interpassivity suits the neo-liberal order perfectly since it contains an element of withdrawal and avoids direct interaction or conflict.

This is but one of the complex questions raised in the play. Is interpassivity, for example, the only radical position to adopt today, as Slavoj Žižek argues, or is it does it simply reinforce the current impasse? In general, the question of passivity and, by extent, the passive critique engaged by the art world is another

crítica pasiva que plantea el mundo del arte es otro tema recurrente, junto con otras cuestiones que recientemente suscitan un gran debate, a saber: ¿tiene el arte una responsabilidad para con la sociedad? ¿Puede o debe contribuir el arte al cambio social?; y, de ser así, ¿de qué manera? ¿Puede o debe el arte cambiar el mundo? ¿Puede el arte ser útil?; y, en caso afirmativo, ¿cuál es su utilidad precisa? ¿Es posible adoptar una postura radical hoy en día, teniendo en cuenta que prácticamente todo está institucionalizado o comercializado? ¿Qué pasa con la ética del mercado del arte y con la complicidad del mundo del arte con el poder económico? La obra esboza simultáneamente varias posturas y contradicciones, y critica el “ombliguismo” interesado del mundo del arte, que predica ideales altruistas que no necesariamente practica. También aborda y critica la necesidad incesante de justificar la cultura desde un punto de vista económico, y los criterios económicos a los que cada vez está todo más sujeto, así como la naturaleza precaria del trabajo artístico. Alude a la desilusión actual respecto a la noción de democracia, a la pasividad sistémica de los ciudadanos, a las posibilidades o los límites de la resistencia y a la creciente renuncia a la responsabilidad cívica y el compromiso político, que se canjean por comodidades consumistas —las cuales encubren los recortes de las libertades civiles y otras libertades—. Por último, cuestiona el papel del museo: ¿es el museo un puerto seguro real, o es redundante, está desconectado de la sociedad y de sus problemas? Aunque la obra refleja el malestar socioeconómico e ideológico predominante en nuestra era neoliberal globalizada, no toma postura —dejando que sea el espectador quien la tome—, sino que, más bien, expone los enredos entre el arte, el dinero y la política, y el doble rasero y la hipocresía que a menudo subyacen a esta

recurrent theme as are other questions that are being much debated of late such as: Does art have a responsibility towards society? Can and should art contribute to social change and if so how? Can or should art ‘change the world? Can it be ‘useful’ and if so what precisely is its ‘use’. Is it possible to adopt a radical position today, given the institutionalization and commercialization of practically everything? What of the ethics of the art market and the complicity of the art world with financial power? The play outlines several positions and contradictions simultaneously and contains a critique on the self-serving navel-gazing of the art world, which preaches but does not necessarily practice high-minded ideals. It also talks about and critiques the incessant need for economic justification of culture and the economic criteria towards which everything is increasingly subjected, as well the precarious nature of artistic labour. It alludes to the current disillusionment with the notion of democracy, the systemic passivity of citizens, the possibilities or limits of resistance, and the increasing abdication of civic responsibility and political engagement which are traded for consumerist comforts (substitutes for the curtailment of civil liberties and other freedoms). Finally, it puts into the question the role of the museum. Is the museum a real safe haven or is it redundant, cut off from society and its problems? Though they play reflects the general socio-economic and ideological malaise of our neo-liberal age of globalization, it does not take a position – that is up to the viewer to adopt – rather, it exposes the entanglements between art, money and politics and the often double standards and hypocrisy underlying this

relación, al tiempo que esboza las distintas posturas ideológicas que existen en este sistema.

En *Select the Right Location*, Moreno ahonda en su preocupación constante por la forma en la que el arte trata con la política, el activismo y la acción directa; una preocupación que la artista ya había manifestado recientemente en proyectos como *Radical Colophon*, un discurso en directo, que tiene lugar en un espacio que cambia constantemente, celebrado en la sala W139 de Ámsterdam a principios de año, así como en otros capítulos de *The Barnum Effect*. Su obra es representativa del actual y creciente debate en torno a los conceptos del uso y el valor del arte en la actualidad, su postura y su papel en la sociedad contemporánea, y las cuestiones anexas del dinero y el mercado, por contraposición al contenido y a los propósitos políticos y sociales. ¿Qué valor tiene el arte en la actualidad en términos no monetarios? ¿Por qué lo necesitamos y qué esperamos de él? ¿Es posible desligar el arte de las fuerzas dominantes del mercado y de su creciente comercialización y profesionalización burocrática? ¿Tiene el arte aún un poder revolucionario capaz de contrarrestar las fuerzas del capital y del statu quo político? En ese sentido, la obra de Moreno se acerca sensiblemente a un buen número de prácticas críticas y performativas que abordan problemas de economía, colectividad e ideología similares, como las de Chto Delat, Wendelien van Oldenborgh, Nicoline van Harskamp, Marinella Senatore y Goldin+Senneby, por mencionar algunos ejemplos.

Al final, *Select the Right Location* trasciende las problemáticas del campo de la cultura y traduce de manera latente pero elocuente la incomodidad que sienten tantos individuos en el mundo tras el optimismo del movimiento

relationship as well as outlining the different ideological positions that exist within this system.

Select the Right Location is a deepening of Moreno's ongoing preoccupation the way art deals politics, activism and direct action which already manifested itself in projects such as, more recently, Radical Colophon, a live discursive held in a constantly changing space at W139, Amsterdam earlier this year as well as other chapters in The Barnum Effect". Her work is representative of an increasing current preoccupation with the concepts of the 'use' and 'value' of art today, its position and role in contemporary society and related questions of money and market, versus political and social content and intent. What is the value of art today, in non-monetary terms? Why do we need it and what do we expect from it? Is it possible to disentangle art from the dominant forces of the market and its increasing commercialization and bureaucratic professionalization? Can art still have a revolutionary power able to counteract the forces of capital and the political status quo? In that sense, Moreno's oeuvre is very close to a host of critical – performative practices which deal with similar issues of economy, collectivity and ideology such as Chto Delat, Wendelien Van Oldenborgh, Nicoline Van Harskamp, Marinella Senatore, and Goldin+Senneby, to mention a few examples.

In the end, Select the Right Location transcends the problematics of the culture field and latently but eloquently translates the unease which so many people around the world are feeling, in the

Occupy y la Primavera Árabe; expresa la desilusión que ha calado en el campo de la cultura en Europa como consecuencia de los recortes presupuestarios; manifiesta la frustración de ciudadanos preocupados y enfadados con la pérdida de libertades civiles y derechos sociales pero que no saben cómo reaccionar frente al statu quo económico y político. Y señala la dicotomía del mundo del arte, que está dividido entre una facción que se pliega al mercado y otra que sigue proclamando sus ideales izquierdistas a los cuatro vientos mientras ignora una cierta complicidad con las estructuras comerciales o institucionales que garantizan su supervivencia. En definitiva, la cuestión última que se expone es la de cómo redefinir el papel del arte en tiempos de incertidumbre y crisis. Porque una cosa es segura: ni plegarse a los designios del mercado ni criticar pasivamente los males de la sociedad parecen bastar en este momento.

aftermath of the optimism of Occupy and the Arab Spring; it expresses the disillusionment that has permeated the field of culture in Europe with the budget cuts; it expresses the frustration of concerned citizens who are angry at the loss of civil liberties and social rights but who do not know how to react against the economic and political status quo. And it points to the dichotomy of the art world which is split between that faction that subscribes to the market, and that which still blows the trumpet of leftist ideals, while ignoring a certain complicity with commercial or institutional structures that ensure its survival. Ultimately, the final question that is raised is how do we re-define the role of art in times of uncertainty and crisis? Because one thing is certain: neither playing handmaiden to the market, nor passively critiquing the ills of society seems to be enough right now.







SARA MUNGUÍA
Tierra de Campos

Santander, 1989
Vive y trabaja en Bilbao

Licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Salamanca, recibe becas para cursar los dos últimos años en la Aalto University School of Arts, Design and Architecture de Helsinki y en la Universidad de Barcelona. Su obra ha sido expuesta en muestras colectivas celebradas en lugares como el DA2 de Salamanca, la galería Demolden Video Project de Santander o el festival Deptford X de Londres, así como, individualmente, en el espacio MeBas del Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander. En 2012 recibió el Premio Artes Plásticas otorgado por Gobierno de Cantabria.

*Santander, 1989
Lives and works in Bilbao*

Sara Munguía has a BFA from the University of Salamanca. Thanks to various grants, she was able to spend the last two years of her degree course at the Aalto University School of Arts, Design and Architecture in Helsinki and at the University of Barcelona. Her work has been exhibited in group shows at venues like DA2 in Salamanca, the Demolden Video Project Gallery in Santander and the Deptford X Festival in London, and was featured in a solo show at MeBas, a venue managed by the Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander. In 2012 she received the Visual Arts Award from the Regional Government of Cantabria.

Proyecto:

Tierra de Campos, 2013
Instalación
Video HD (12 min, loop) y maquetas
(16 x 16 x 13 cm c/u)

Project:

Tierra de Campos, 2013
Installation
Video HD (12' loop) and mock-ups
(16 x 16 x 13 cm each)

Tierra de Campos: un argumento

—Alberto Santamaría

“Aquí ya no hay otra majestad que el dolor.
Sí, buen amigo, ya no hay más en la tierra.”

Antonio Gamoneda, *Blues castellano*

Parece como si el tiempo se hubiera detenido y, sin embargo, sigue atravesando como un fantasma todo lo que tiene forma. Esa es la sensación que uno tiene cuando observa, con una mirada lenta, los espacios del paisaje que suelen quedar desatendidos. En este sentido, la propuesta de Sara Manguía en *Tierra de Campos* supone una forma de reflexionar acerca de ese tiempo que modula y moldea lentamente la realidad, sin olvidar que esa realidad tiene su propia historia. A través de este transitar de imágenes pretende que nos situemos como una figura más del paisaje provocando en nosotros una *transferencia*. ¿Somos nosotros también parte de ese paisaje? “En el campo / soy la ausencia / de campo”, escribía el poeta Mark Strand, y, en cierto sentido, esa sensación de ausencia de tiempo (y de nosotros) nos es transmitida por la obra de Sara Manguía. Esos palomares se dibujan como *espacios de inquietud* (he aquí un lejano y extraño ascendente dechiriquiano) pero, al mismo tiempo, como preguntas que no podemos responder. Es Tierra de Campos un territorio periférico. Un lento desierto (cuál no lo es) donde la tierra parece no avanzar y donde esos abandonados gestos minimalistas que son los palomares se muestran como los únicos personajes posibles para una representación que nadie verá. Frente a los paisajes evidentes y saturados del Far West, o ante el obsesivo sentido sublime de Los Alpes, o frente al frenético movimiento de la Quinta Avenida, la artista opta por lo que apenas capta nuestra atención, por una realidad castellana atrapada en su propio devenir

Tierra de Campos: An Argument

—Alberto Santamaría

“Here there is no longer any majesty but pain.
Yes, my friend, there is nothing else left on earth.”

Antonio Gamoneda, *Blues castellano*

It is as if time has come to a halt and yet still manages to pass, ghostlike, through everything that has form. That is the overriding sensation we have when we look long and hard at parts of the landscape we tend to ignore. In this respect, Sara Manguía's project Tierra de campos [Land of Fields] is a way of reflecting on that time which modulates and gradually moulds reality, never forgetting that that reality has its own history. By inviting us to peruse her images, she is effectively asking us to become another figure in the landscape, engaging us in a kind of transfer. Are we really part of that landscape? “In a field / I am the absence / of field,” wrote the poet Mark Strand, and to a certain extent that sensation of the absence of time (and of ourselves) is what Sara Manguía's work conveys. Her dovecotes emerge as spaces of anguish (a distant, eerie echo of De Chirico) but at the same time as questions we are unable to answer. The “land of fields” in Tierra de Campos is a peripheral territory, a slow desert (like every desert) where the land seems to stand still and where those abandoned minimalist gestures, the dovecotes, are the only possible characters in a performance no one will see. Rather than the obvious, saturated landscapes of the Far West, the obsessive sublime meaning of the Alps or the hustle and bustle of Fifth Avenue, the artist chooses something that barely catches our attention, the reality of a part of Castile

hacia la nada. Es la entropía, al fin y al cabo, también un territorio.

Hacia finales del siglo XVIII, William Gilpin, muy alejado del paisaje castellano, escribía: “Pero, entre los objetos de arte, quizá lo que más curiosidad despierte en el ojo pintoresco sean las elegantes reliquias de la arquitectura antigua, la torre en ruinas [...] El tiempo los ha consagrado y merecen casi la misma veneración que rendimos a las obras de la propia naturaleza”. A modo de viajera del siglo XVIII, Sara Munguía traza un mapa del paisaje que nos habita pero que suele quedar fuera de los límites de lo que el paisaje nos reen-vía. El arte del paisaje no suele interrogar de este modo. Y he ahí lo atractivo del proyecto: hace hablar a esos elementos del paisaje y lo hace sin olvidar el aspecto crítico que late bajo estos palomares. ¿Cuál fue su sentido? ¿Cuál es su destino? ¿Quién o qué está detrás de ellos? No hacen falta palabras: ellos son su propio lenguaje. Podrían incluso *leerse* esos palomares como letras que el paso del tiempo deja sobre la tierra o como fantasmas que regresan de otro tiempo con el fin de recordarnos su lenguaje y su nueva gramática: el abandono.

Dicho esto, la interesante propuesta de la artista no se sitúa en un marco esteticista destinado a una visión figurativa/poética de esos palomares, sino que puede recoger las estrategias fotográficas/seriales de los Becher y, al mismo tiempo, buscar el pliegue de esas referencias a través de un marcado sentido de investigación. La pregunta abierta por Sara Munguía interroga sobre la mutación del paisaje y, por lo tanto, sobre el pasado y el presente de ese territorio. El palomar escenifica la imposibilidad de un lugar definido por su uso, para ser trasladado a un territorio

trapped on its own path to nothingness. After all, entropy is also a territory.

In the late 18th century, many, many miles from the fields of Castile, William Gilpin wrote: “But among all the objects of art, the picturesque eye is perhaps most inquisitive after the elegant relics of ancient architecture: the ruined tower, the Gothic arch [...] They are consecrated by time, and almost deserve the veneration we pay to the works of nature itself.” Like an 18th-century traveller, Sara Munguía draws a map of the landscape that is part of us yet usually falls outside the boundaries of what landscape gives back to us. Landscape art does not usually pose these questions, which is precisely what makes this project so appealing: it coaxes those elements of the landscape to speak without forgetting the critical current flowing under those dovecotes. What was their purpose? What is their fate? Who or what is behind them? There is no need for words: they are their own language. Those dovecotes might even be read as letters that the passage of time leaves on the earth, or as ghosts from another time that come back to remind us of their language and their new grammar: abandonment.

That said, the interesting part of the artist’s proposal is not that it provides an aesthetic frame for a figurative/poetic vision of those dovecotes, but that it simultaneously recalls the photographic/serial strategies of the Bechers and looks for the creases in those references in a keenly investigative sense. Sara Munguía raises questions about the mutation of the landscape and, by extension, about its past and its present. The dovecote embodies the impossibility of transferring a place defined by its use to another place with different mean-

de significaciones diferentes. Desde los años sesenta, esos palomares carecen de la función para la cual fueron diseñados y, sin embargo, han trasladado ese *uso* hacia un sentido visual. En el proyecto de la artista, esto no apunta a una posible visión alegórica de dichos palomares; al contrario, se trata de una escenificación del paisaje atada a su territorio. No pretende ver el paisaje y los palomares como imágenes de otra cosa (como escenas alegóricas), sino como realidades firmemente asentadas en su contexto material castellano. Así, no hablamos de apropiacionismo, sino de contextualismo. No hay, por lo tanto, una forma *trascendental* en la obra, sino pura inmanencia; una inmanencia que atiende a la semántica propia del paisaje castellano. No se trata, en efecto, de poesía, sino de realidad; lo que no quiere decir que la obra no irradie múltiples significados, sino que esos significados tienen el cuerpo de *Tierra de Campos* como señal y destino.

El lugar, en definitiva, es quien habla y ofrece el argumento.

ings. Since the 1960s, these dovecotes have gradually lost the function for which they were designed, and yet they have managed to transfer that use to a visual sense. This is not to say that the artist’s project offers an allegorical vision of the dovecotes. On the contrary, it offers a staging of the landscape anchored to its territory. It is not about seeing the landscape and dovecotes as images of something else (as allegorical scenes), but as realities firmly entrenched in the material context of Castile. So we not talking about appropriation, but contextualisation. Consequently, the work does not have a transcendental form: what it has is a pure immanence founded on the semantics inherent to the Castilian landscape. Indeed, this is not poetry but reality, which is not to say that the work does not radiate multiple meanings. However, the identity and fate of those meanings are embodied in Tierra de Campos.

After all, it is the place that speaks and offers the argument.



Tierra de Campos (captura/still), 2013
Vídeo HD / Video HD
12 min (loop)



Tierra de Campos (captura/still), 2013
Vídeo HD / Video HD
12 min (loop)



Tierra de Campos (captura/still), 2013
Vídeo HD / Video HD
12 min (loop)



Tierra de Campos, 2013
Maqueta / Mock-up
16 x 16 x 13 cm

LEONOR SERRANO RIVAS
Colección pública (Bien de Interés Cultural)

Málaga, 1986
Vive y trabaja entre Londres y Madrid

Arquitecta por la Escuela de Arquitectura y licenciada en Bellas Artes por la Facultad de Arte y Comunicación de la Universidad Europea de Madrid, está cursando su primer año de MFA Fine Arts, Goldsmiths, Londres. Ha trabajado y expuesto en contextos como Tabacalera / Injuve (Madrid), Sala de Arte Joven (Madrid), LAB Laboratorio de Arte Joven (Murcia), Sant Andreu Contemporani (Barcelona), Can Felipa (Barcelona), CAC Málaga, COAM (Madrid), Galería Mutante (Valencia), Museo ABC (Madrid), Galería Rotor (Gotemburgo, Suecia), La Casa Encendida (Madrid) o la XI Bienal de Arquitectura de Venecia. Actualmente prepara su segunda exposición individual en la Sala Muncunill (Tarrasa, Barcelona).

Además de su actividad como arquitecta y artista, ha realizado el proyecto específico *Licencias* en Espacio Trapézio (Madrid), una exposición coral que explora el espacio y su contexto a partir de la normativa. El proyecto cuenta con una publicación específica.

Málaga, 1986
Lives and works in London and Madrid

A graduate of the School of Architecture with a BFA from the Faculty of Art and Communications of the European University of Madrid, Leonor Serrano is currently a first-year student in the MFA programme at Goldsmiths College, London. She has worked and exhibited at a number of venues, including Tabacalera / Injuve (Madrid), Sala de Arte Joven (Madrid), LAB Laboratorio de Arte Joven (Murcia), Sant Andreu Contemporani (Barcelona), Can Felipa (Barcelona), Centro de Arte Contemporáneo (Málaga), the Madrid Architects' Association (COAM), Mutante Gallery (Valencia), Museo ABC (Madrid), Rotor Gallery (Gothenburg, Sweden), La Casa Encendida (Madrid) and the 11th Venice Architecture Biennale. She is currently preparing her second individual exhibition at Sala Muncunill in Tarrasa, Barcelona.

*In addition to her activity as an architect and artist, Leonor Serrano has produced the site-specific project *Licencias* at Espacio Trapézio, Madrid, a collective exhibition that uses the venue's building codes and licences to explore this space and its context. A catalogue was published to accompany this project.*

Proyecto:

Colección pública (Bien de Interés Cultural), 2013
Instalación
Fotografía impresa sobre tela, soporte de pantalla de proyección, proyección sobre muro y audio
Dimensiones variables

Project:

Colección pública (Bien de Interés Cultural), 2013
Installation
Photography printed on fabric, stand projection screen, wall projection and audio
Variables dimensions

A veces en el desierto

— Beatriz Alonso

“Rechazo totalmente las historias porque para mí solo representan mentiras, nada más que mentiras, y la mayor mentira reside en que crean un contexto donde no lo hay. Pero, por otra parte, tenemos tanta necesidad de todas esas mentiras que es totalmente absurdo ir en contra y componer una serie de imágenes sin mentira, sin las mentiras de una historia. Las historias son imposibles, pero sin ellas no nos sería posible vivir. [...] Y ese es el lío.”

Wim Wenders

“Poner a cubierto todas las imágenes del lenguaje y utilizarlas, pues están en el desierto, adonde hay que ir a buscarlas.”

Jean Genet

Vemos una secuencia que se detiene en algún momento de la historia; una porción de espacio y tiempo suspendidos cuyas coordenadas exactas poco importan en este caso. Como en los sueños, las atmósferas familiares y aquellas desconocidas se mezclan en una maravillosa contradicción que permite escapar de las rutinas, agitando los cimientos de lo cierto. Puede que sea un anhelo de lo vivido —o de lo que está por venir—, o una escapada necesaria hacia un estado marginal de la consciencia donde se multipliquen los desenlaces posibles.

No muy distintos son los viajes en dos direcciones que nos provocan las experiencias surgidas de nuestro contacto casi permanente con el cine. Las vivencias personales condicionan las emociones y reflexiones que nos suscita, al tiempo que sus imágenes, diálogos y melodías conviven con el resto de recuerdos dispersos en el archivo de la memoria. Esta gran influencia en los imaginarios individuales y comunes

Sometimes in the Desert

— Beatriz Alonso

“I totally reject stories, because for me they only bring out lies, nothing but lies, and the biggest lie is that they show coherence where there is none. Then again, our need for these lies is so consuming that it’s completely pointless to fight them and to put together a sequence of images without a story—without the lie of a story. Stories are impossible, but it’s impossible to live without them. [...] That’s the mess I’m in.”

Wim Wenders

“To shelter all the images of language and make use of them, for they are in the desert, where they have to be sought out.”

Jean Genet

We see a sequence that comes to halt at a given point in the story: a portion of suspended space and time whose precise coordinates are of little importance in this case. As in dreams, familiar and strange atmospheres fuse in a marvellous contradiction that allows us to escape routine, shaking the very foundations of truth. Perhaps it is a yearning for what we have already lived—or for what is yet to come—or perhaps it is a necessary flight to a marginal state of consciousness where anything might happen.

The two-way journeys provoked by the experiences derived from our almost constant contact with film are not all that different. Personal experiences condition the emotions and thoughts that cinema stirs in us, while its images, dialogues and melodies happily mingle with the scattered recollections in the archives of our memory. This enormous influence on individual and collective imaginaries has—especially in recent dec-

ha posibilitado, sobre todo en las últimas décadas, un acercamiento al mundo más imaginativo y libre a través del cine, dejando que otras subjetividades pudieran verse reflejadas en esos contextos inventados a los que se refiere Wim Wenders. Sin embargo, estos relatos fragmentados han tenido que librar una ardua batalla en medio de la producción cinematográfica hegemónica, de la que se ha apropiado el poder para modelar a capricho las estructuras sociales e ideológicas. Su proyección casi epidémica ha hecho asimismo del cine una de las herramientas más eficaces del siglo XX en la construcción y difusión de la historia oficial, la configuración de los entornos cotidianos y la delimitación de los comportamientos esperados en sus márgenes.

Incorporando el cine a su trabajo, Leonor Serrano Rivas equipara y subvierte ficciones, apropiándose de ellas para evidenciar cómo los sistemas que actualmente rigen y ordenan nuestros espacios compartidos son producto de los mismos principios de autoridad que consolidaron las grandes narrativas modernas. Y lo hace partiendo de uno de los medios más utilizados históricamente por el poder para la sustentación y ostentación de sus ideales: las colecciones artísticas estatales. Al contrario de lo que sucede con la mayoría de estas, que a día de hoy siguen postergando la revisión y actualización de sus discursos, en *Colección pública* la artista nos propone un proceso de composición fragmentario y subjetivo más acorde con el momento presente. Una nueva forma de coleccionar que no se interesa tanto por la acumulación de objetos como por las múltiples historias discontinuas que pueden desatarse a partir del reconocimiento de una instantánea cotidiana.

Para ello, captura algunos de los parajes suburbanos deshabitados en los que nada pa-

ades—engineered an unprecedented proximity to a more imaginative, less constrained world through film, allowing other subjectivities to be reflected in those invented contexts Wim Wenders was talking about. However, these fragmented stories have had to fight a fierce battle in the midst of hegemonic film production, from which they have appropriated the power to shape social and ideological structures at will and whose quasi-epidemic screening around the globe has turned filmmaking into one of the most effective tools of the 20th century for constructing and disseminating the official version of history, creating ordinary environments and establishing the boundaries of expected behaviour.

By incorporating film in her work, Leonor Serrano Rivas compares and subverts fictions, appropriating them to demonstrate how the systems that currently govern and order our shared spaces are the product of the same principles of authority that shaped the great modern narratives. She does this by resorting to a device which the powers-that-be have often used in the past to legitimise and proclaim their ideals: state-owned art collections. But unlike the majority of these collections, which even today are still postponing the necessary revision and modernisation of their discourses, in Colección pública [Public Collection] the artist offers us a fragmentary, subjective process of composition more attuned to the present moment: a new way of collecting that is less about amassing objects and more about accumulating the multiple disjointed stories that can unfold from the recognition of an ordinary snapshot.

She does this by capturing abandoned suburban areas where nothing seems to happen

rece acontecer y los acompaña de extractos fílmicos descontextualizados. Uniéndolos, genera composiciones imposibles en las que el primer plano ya no lo ocupan las grandes estrellas o los guiones impuestos, sino los recuerdos que, a través de sus localizaciones y sonidos de fondo, somos capaces de recomponer. Así, convierte el extrarradio en una metáfora de las atmósferas míticas creadas por el cine; esas construcciones mentales que hemos recorrido una y otra vez, y que ya son parte indisoluble de nuestro imaginario cultural compartido. Su pertenencia a lo colectivo es imprescindible desde un punto de vista legislativo para, tal y como nos propone la artista, declarar como Bienes de Interés Cultural (BIC) algunos de sus elementos más anodinos. Mediante este procedimiento, el mismo aire se convierte en protagonista de una periferia que, al no hacerse explícita, nos traslada a cualquiera de los entramados arquitectónicos que se intercalan día a día en nuestra existencia. Se apela así a una relación más creativa con los aspectos menos visibles de nuestra cotidianidad y se resignifica el patrimonio de lo común que debe acoger una colección pública.

No existe ninguna certeza sobre la procedencia de estos escenarios fantasmagóricos, ni sobre la trama que albergan y, sin embargo, somos capaces de reconocer en ellos la decadencia de una época. Son símbolos de lugares (des)conocidos que representan la pérdida y el vacío por los que atraviesa una sociedad que necesita ser contestada por esta generación y las venideras. Sin duda, el principal reto de estas residirá en rebelarse contra una organización patriarcal que, pese a asistir al derrumbe de sus estratos fundacionales, sigue intentando aferrarse a verdades que nunca lo fueron. Leonor Serrano Rivas nos propone aprovechar esas

and combining them with decontextualised film footage. Together they generate impossible compositions in which the foreground is no longer occupied by movie stars or imposed scripts but by the memories we reconstruct based on clues provided by the set location and background noises. In this way, she turns the city outskirts into a metaphor for the legendary invented atmospheres of the silver screen, those mental constructs which we have visited time and time again and are now an inextricable part of our shared cultural imaginary. Their collective ownership is crucial from a legislative point of view if, as the artist proposes, some of their most nondescript elements are to be designated Bienes de Interés Cultural, cultural heritage assets. Through this procedure, the air itself becomes the protagonist of a suburb which, thanks to the lack of explicit detail, can remind us of any of the countless architectural fabrics that weave themselves into our daily lives. Leonor Serrano's work therefore seems to call for a more creative relationship with the less visible aspects of our daily existence and to redefine the notion of a public collection as common heritage.

Although we do not know for sure where these phantasmagorical scenarios come from or what plots they weave, we do recognise them as signs of the decline of an era. They are symbols of (un)known places that represent the loss and void at the heart of a society which demands a response from this generation and from those to come. Undoubtedly, the principal challenge for future generations will be to rebel against a patriarchal organisation which, even in the face of incontrovertible evidence that its foundations are crumbling, still stubbornly clings to truths that were never true. Leonor Serrano Rivas invites us to

verdades a medias para inventarnos otras, dejando que explote la habitabilidad de estos nuevos barrios en los que la ruina no procede del derribo, sino de las cenizas de un modelo que agoniza. Al fin y al cabo, será responsabilidad de los ciudadanos devolver la vida a estos desiertos en los que a veces también es posible encontrar las imágenes, las conexiones mentales, las idas y venidas, y los pensamientos.

use these half truths to invent new ones, to stand back and gaze upon the destruction of habitability in those new neighbourhoods where ruin is the product not of demolition but of the ashes of a dying paradigm. In the end, it is the citizens who will be responsible for reviving those deserts which occasionally furnish us with images, mental connections, comings and goings, and thoughts.









BELÉN ZAHERA
The Relief under her Feet

Madrid, 1985
Vive y trabaja en Madrid

Licenciada en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid y Máster en Bellas Artes por la Slade School of Fine Art (University College London), Londres. Ha trabajado en colaboración con Silvia Cuenca Sanz (zahera+cuenca) y actualmente es integrante de Proyecto Rampa, Madrid, y cofundadora de Salon Flux, Londres.

Reflexiona en su trabajo sobre las inconsistencias de los sistemas de conocimiento y regulación, y sobre los modos en que el lenguaje es usado como material actualizando aspectos latentes y transformando su propio sentido. A través de diferentes recursos y medios como la escritura, el archivo, la instalación o el vídeo, sus proyectos proponen situaciones que aluden a la indeterminación de los conceptos, la multiplicidad de sus relaciones y la discontinuidad de sus significados.

Madrid, 1985
Lives and works in Madrid

Belén Zahera has a BFA from the Complutense University of Madrid and an MFA from the Slade School of Fine Art, University College London. She has worked in collaboration with Silvia Cuenca Sanz (zahera+Cuenca) and is currently a member of Proyecto Rampa, Madrid, and co-founder of Salon Flux, London.

In her work, she examines the inconsistencies of systems of knowledge and regulation and the ways in which language is used as a material, reactivating dormant aspects and transforming its very meaning. Using different resources and media such as writing, archives, installations and videos, her projects propose situations that refer to the indeterminate nature of concepts, the multiplicity of their interconnections and the discontinuity of their meanings.

Proyecto:

The Relief under her Feet, 2013
Instalación
Dimensiones variables

Project:

The Relief under her Feet, 2013
Installation
Variables dimensions

The Relief under her Feet
— Raimundas Malašauskas

Querida Belén:

Estoy de acuerdo: las ideas están sobrevaloradas. Uno no puede actuar sobre las ideas, sino sobre sus efectos y sus relaciones. No suelo descartar ideas, pero a menudo me pasa que no sé qué hacer con ellas o que, sencillamente, las olvido y dejo que se hundan en la salsa. Luego, me como las ondas aparte.

Como tú, veo mi vida pasar en un diccionario en el que todo está relacionado y, de alguna manera, presente en todo lo demás. Por tanto, lo que podría interpretarse como olvidado simplemente se ha movido a otra página o a los separadores. Es en estos, en las páginas en blanco intercaladas, donde encuentro la mayor parte de mis definiciones. Lo mismo ocurre con las identidades y las subjetividades: viajan de cuerpo en cuerpo, de un sujeto/tema a otro, como en oblicuo, como gelatina, a veces. Las palabras tienen más de gelatina de lo que pensamos. La gelatina tiene más de gelatina que de orificio.

La palabra de hoy es claramente *slice* (trozo), que aparentemente deriva de *slit* (corte) y *splinter* (astilla), aunque un trozo no es ni un corte ni una astilla, sino que se encuentra exactamente a medio camino entre las dos (el corte y sus restos). Además, leo lo siguiente: “En el golf, un *slice* es un golpe que hace que la bola se desplace accidentalmente hacia la derecha”. Me gustaría pensar que esta desviación se debe a algún obstáculo invisible cuyo contorno es secretamente dibujado por la trayectoria de la bola.

Otra palabra es “mutación”, pero aún no le ha llegado su día.

The Relief under her Feet
— Raimundas Malašauskas

Dear Belen,

I agree: ideas are overrated. One cannot act on ideas, only on their effects and relations. I don't usually discard ideas, but it often happens that I don't know what to do with them or simply forget about them and let them sink in gravy. Later on, I eat their ripples apart.

Like you, I see my life as passing by in a dictionary where everything is related and somehow present in everything else. Therefore, what could be seen as forgotten is merely moved to another page or to its interleaves. Interleaves are where I find most of my definitions. The same goes for identities and subjectivities: they travel from body to body, from one subject to another, in some oblique way, sometimes like jelly. There is more jelly in words than we think. There is more jelly in jelly than there is orifice.

Today's word is clearly “slice”, which apparently has its roots in “slit” and “splinter”, though it is neither slit nor splinter but exactly halfway between the two (the cut and its remnant). Besides, I read: “In golf, a slice is a stroke that makes the ball curve away to the right inadvertently.” I would like to think that this departure is due to some invisible obstacle whose outline is secretly traced by the ball's trajectory.

Another word is “mutation”, but its day has yet to arrive.

The images you have sent me are full of curves and shifts; they persistently

Las imágenes que me has enviado están llenas de curvas y virajes; bizquean continuamente como miradas incorpóreas, globos oculares disueltos en el éter del pensamiento como el formaldehído que supuestamente debía preservarlos intactos. No se da ningún marco de referencia. El marco en sí está cortado en trozos y solo puede cambiar de posición en todo o en todo lo demás a la vez. “Es infinitamente íntimo y remoto”, escribí.

Algunos fondos están duplicados y, sin embargo, habitan mundos paralelos en la superficie misma. Imagino que solo pueden borrarse mediante disolución y tratarse como líquidos en los que los detalles flotan sin hundirse.

Los detalles no se hunden porque son los guardianes de la memoria. Se limitan a flotar de manera insignificante. Flotar es, supongo, un estado de no-importancia relevante, medio por encima medio por debajo de la superficie del agua. Sin paso. Lo que hay entre los dos trozos del marco es el tiempo del corte, la interrupción del sentido. Si todo tuviese un marco, el tiempo no existiría. Hay movimiento en el paso de lo enmarcado a lo no enmarcado, del relieve a lo plano. O parpadeo en el universo.

Aquí, es como si sintieses que estás siempre en la misma calle, o que el tipo que vende artilugios láser horteras es solo una persona que viaja en el tiempo y en el espacio simultáneamente. Hay tanto que ver... El “trozo” es la abeja que zumba, el caballo a medio galope, el perro lanudo, un oso dormilón o dos, el gato plumado, el camaleón con efecto croma (o el león con efecto macro), el cisne que espera, la silla de plástico, el cristal enmarcado, la lente portátil... Todos estos personajes también podrían hacer cameos en otras historias.

squint like disembodied gazes, eyeballs dissolved in the ether of thought like the formaldehyde that was supposed to preserve them intact. No frame of reference is given. A frame itself is cut into pieces and can only shift its positions in everything or everything else at the same time. “It is infinitely intimate and remote,” I wrote.

Some backgrounds are twofold and yet inhabit parallel worlds on the very surface. I imagine they can only be deleted by dissolution and treated as liquids on which details float without sinking.

Details do not sink because they are the keepers of memory. They just float insignificantly. Floating is, I suppose, a state of relevant non-importance, halfway above and below the water’s surface. No passage. What is in between the two pieces of the frame is the time of the cut, the interruption of sense. If everything were framed, time would not exist. There is movement in the passage from framed to unframed, from relief to flatness. Or blinking across the universe.

Here, you seem to feel that you are always in the same street or that the guy selling funky lasers is just one person traveling in time and space simultaneously. So much to see. The slice is that buzzing bee, the cantering horse, the shaggy dog, the sleeping bear or two, the plumed cat, the chroma key chameleon (or the lion that came), the waiting swan, the plastic chair, the framed glass, the portable lens... All these characters could also play cameo roles in another story.

I recently was invited to a dinner of cameos: they spoke in syllables and wore

Hace poco me invitaron a una cena de cameos: hablaban en sílabas y no llevaban maquillaje. Empecé a escuchar la historia que contaba uno de ellos: era sobre las pestañas en la pantalla. Hablaba pestañeando e irradiaba aire. Todo el mundo entendió la imagen destellante.

En cuanto continuó, logré ver lo que se había quedado detrás del marco del banquete: un panorama sorprendente de dobles y giros. Esto es lo que ocurre cuando arrojas algo de luz sobre las gelatinas o cuando simplemente observas un poco más de cerca a uno de los protagonistas, como, por ejemplo, una sílaba o un nombre que un neón ha cortado justo por la mitad, sin tener en cuenta las reglas de la gramática. Se llamaba Loop¹.

La palabra de hoy aún está en el espacio. El espacio no existe; sin embargo, sucede como un acontecimiento. Corta y parpadea. A veces, la verdad es que quiero cortar el sentido del sentido y quedarme mirando afuera desde el interior de la gelatina goteante. Quiero observar el sentido desde la vacuidad de una imagen.

Esto no viene al caso, aunque no por ello es menos importante: hace un tiempo, empecé a inventarme cosas sobre la naturaleza de mi oficio. En dos o tres ocasiones, cuando los comisarios o los galeristas me preguntaron: “¿Eres artista? ¿Sobre qué trata tu obra?”, respondí que simplemente sacaba a pasear perros de otra gente. No tengo ni idea de si la práctica artística o el nombre de mi calle tienen algo que ver con sacar perros a pasear, pero lo que es seguro es que siempre se trata de los perros de los demás. Y entonces encontré tu bolsa cuando regresaba a casa. El lanudo cabrón ya no estaba allí. Tal vez se había esfumado o se había fugado a comer gelatina. Como una idea que has descartado

no make-up. I began listening to a story told by one of them: it was about eye-lashes on the screen. He spoke in blinks and radiated air. Everyone understood the flashing image.

As soon as it continued, I managed to see what was left behind the frame of the feast: an amazing panorama of doubling and rotating. This is what happens when you throw some light on jellies or simply take a closer look at one of the protagonists—say, for instance, a syllable or a name that has been cut by neon right down the middle, with no regard for the rules of grammar. Her name was Kroot.

Today’s word is still in space. The space does not exist, yet it happens like an occurrence. It cuts and blinks. Sometimes I really want to cut the sense of sense and stare out from inside the leaking jelly. I want to look at sense from the hollowness of an image.

This is beside the point, but no less important: some time ago, I started to invent things about the nature of my occupation. On two or three occasions, when curators or gallerists asked me, “Are you an artist? What is your work about?” I replied that I simply walked other people’s dogs. I have no idea whether the practice of art or the name of the street I live on has something to do with walking dogs, but surely it is always about someone else’s dog. And then I found your bag on my way back home. The shaggy bastard was not there anymore. It might have dissolved or escaped to eat some jelly. Like an idea you’ve recently discarded as obsolete or as something that

hace poco por obsoleta o por haberte cambiado la vida (¿o la de otro?).

easy
rai

P. S.: Un amigo me acaba de pedir que le sugiera un nombre para una funeraria. Se me ha ocurrido “Punto en blanco”. ¿Funcionaría?

changed your (or someone else's?)
life.

easy
rai

PS: A friend has just asked me to suggest
a name for a funeral home. I've come up
with “Blank Spot”. Would it work?

r. [N. de la trad.:] Voz inglesa que significa “bucle”.



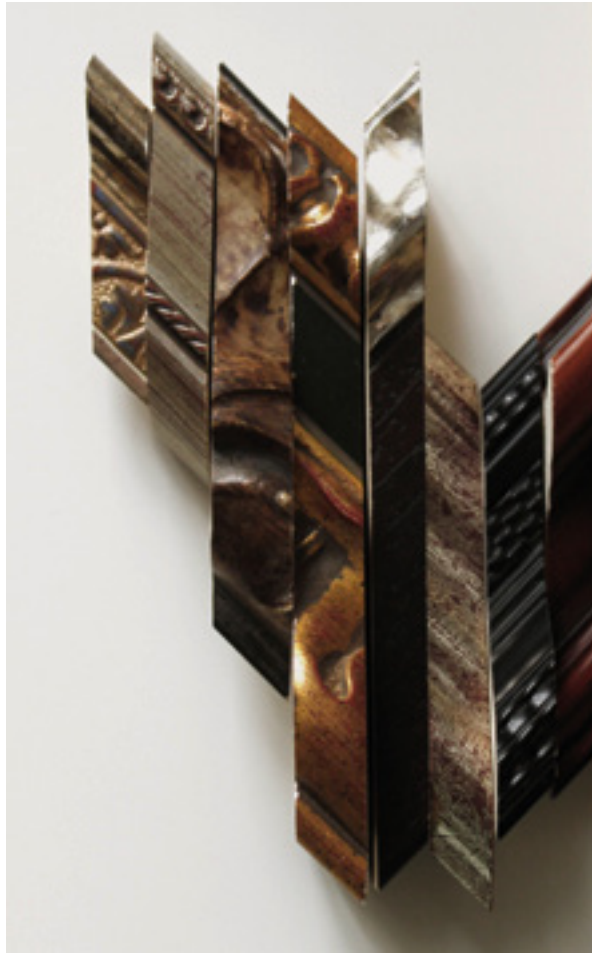
A curve



Her name was Krööt



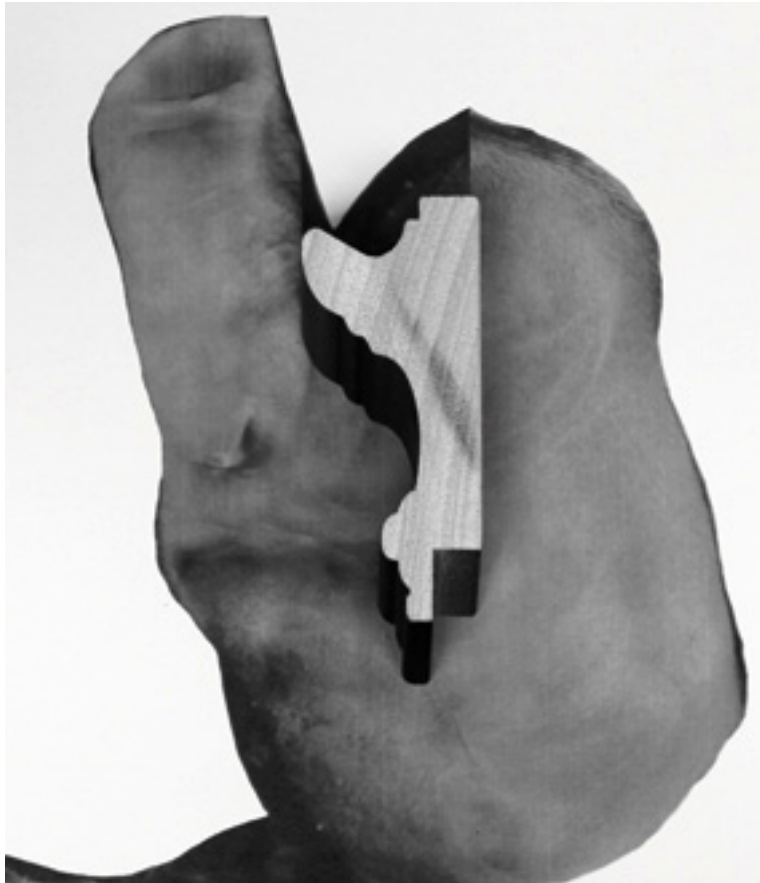
Her name was Pool



Untitled



The slice of the feast



Untitled



Reading #1 (by Carlos Fernández-Pello)



Reading #2 (by Silvia Cuenca Sanz)



Reading #3 (by Karlos Gil)

FUNDACIÓN **CAJA MADRID**

Presidenta / Chairwoman
Carmen Cafranga Cavestany

Director General / Director
José Guirao Cabrera

Generación 2014

Coordinación del proyecto / Project Coordination
La Casa Encendida

Jurado / Jury
Ferran Barenblit
Juan Gaitán
Eva González-Sancho

EXPOSICIÓN / EXPOSITION

Comisario / Curator
Ignacio Cabrero

Artistas / Artists
Greta Alfaro
Nora Barón
Tania Blanco
Andrea Canepa
Eduardo Hurtado
Mariona Moncunill
Anna Moreno
Sara Munguía
Leonor Serrano Rivas
Belén Zahera

Diseño y montaje / Design and assembly
Intervento

Seguros / Insurance
Mapfre

CATÁLOGO / CATALOGUE

Textos / Text
Beatriz Alonso
Álvaro de los Ángeles
Alba Braza Boils
Ignacio Cabrero
Katerina Gregos
Moritz Küng
Lourdes Lucía, Florent Marcellesi, Esther Vivas
Olenka Lysenko
Raimundas Malašauskas
Alberto Santamaría
Manuel Segade

Edición de textos en español
Antonia Castaño

Traducción / Translation
Polisemia

Fotografía / Photography
Peter James (pp. 48-49)
Samira Damato (pp. 136-141)

Diseño / Design
ferranElOtro Studio

Impresión / Printing
Afpograf

Depósito legal / National Book Registry Number
M-143-2014

ISBN
978-84-616-8093-1

Imagen de cubiertas / Cover Image
Raimundas Malašauskas - Belén Zahera, Her name was Krōōt (detalle / detail), 2013

GENERACIÓN
2014

FUNDACIÓN
CAJA MADRID
CON EL
ARTE JOVEN

El jurado de Generación 2014 ha estado formado por / The
Generación 2014 jury was formed by:

Ferran Barenblit

Director del CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid /
Director of CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid

Juan Gaitán

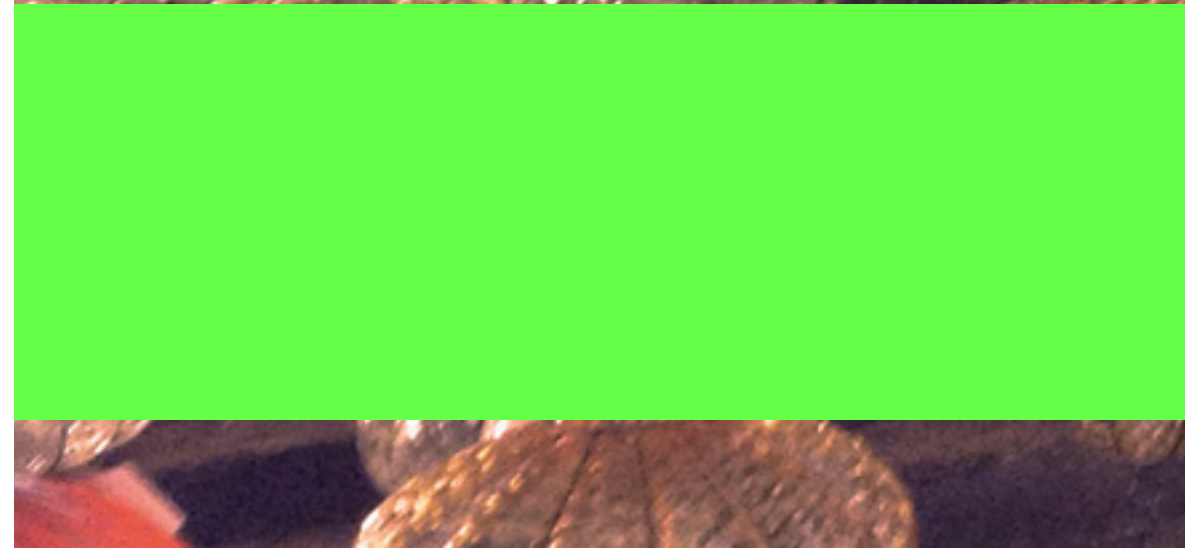
Comisario de la VIII Bienal de Arte Contemporáneo de Berlín /
Curator of the VIII Berlin Biennale for Contemporary Art

Eva González-Sancho

Comisaria independiente / Independent curator

GENERACIÓN
2017

FUNDACIÓN
CAJA MADRID
CON EL
ARTE JOVEN





GENERACIÓN
2017

FUNDACIÓN
CAJA MADRID
CON EL
ARTE JOVEN

ISBN: 978-84-616-8093-1



9 788461 680931