

GENERACIÓN 2015

Proyectos de arte Fundación Montemadrid





GENERACIÓN 2015

Proyectos de arte Fundación Montemadrid

Elena Aitzkoa

Cristina Garrido

Karlos Gil

Laila Hotait Salas y Nadia Hotait

Daniel Jacoby

Fermín Jiménez Landa

Karlos Martinez B.

Lucía Simón

Pep Vidal

Oriol Vilanova

Generación 2015
Proyectos de arte Fundación Montemadrid

Elena Aitzkoa
Cristina Garrido
Karlos Gil
Laila Hotait Salas y Nadia Hotait
Daniel Jacoby
Fermín Jiménez Landa
Karlos Martinez B.
Lucía Simón
Pep Vidal
Oriol Vilanova

ÍNDICE / CONTENTS

7 / 9	<u>Presentación / <i>Presentation</i></u> José Guirao Cabrera
11 / 23	<u>Viajar, deambular... perder el norte / <i>Travelling, Wandering... Losing One's North</i></u> Ignacio Cabrero
35	<u>Elena Aitzkoa</u> Objetos nómadas ITZIAR OKÁRIZ (TEXT / <i>TEXT</i>)
49	<u>Cristina Garrido</u> #JWIITMTESDSA? (Just what it is that makes today's exhibitions so different, so appealing?) JOSHUA SIMON (TEXT / <i>TEXT</i>)
63	<u>Karlos Gil</u> ~ VALENTINAS KLIMAŠAUSKAS (CONVERSACIÓN / <i>CONVERSATION</i>)
75	<u>Laila Hotait Salas y Nadia Hotait</u> La noche entre Alí y yo ÓSCAR ALONSO MOLINA (TEXT / <i>TEXT</i>)
89	<u>Daniel Jacoby</u> Jagata: Part I SARAH DEMEUSE (TEXT / <i>TEXT</i>)
101	<u>Fermín Jiménez Landa</u> Acampada libre MANUELA MOSCOSO (TEXT / <i>TEXT</i>)
115	<u>Karlos Martinez B.</u> Textile from exile HAIZEA BARCENILLA + ROSA LLEÓ (TEXT / <i>TEXT</i>)
129	<u>Lucía Simón</u> Sin título-libretos ANDREAS BEE (TEXT / <i>TEXT</i>)
143	<u>Pep Vidal</u> Following the (Magnetic) North Pole MARÍA JOSEFA YZUEL (TEXT / <i>TEXT</i>)
157	<u>Oriol Vilanova</u> Sin perder casi nada LUCA LO PINTO (TEXT / <i>TEXT</i>)

Presentación

—José Guirao Cabrera, director de la Fundación Montemadrid

El certamen Generaciones premia y muestra la creación contemporánea de nuestro país desde el año 2000. La Fundación Montemadrid continúa con esta labor impulsando una vez más esta convocatoria y presentando la exposición Generación 2015, formada por las obras inéditas y producidas para la ocasión de los diez jóvenes artistas seleccionados por un jurado de reconocido prestigio.

No es sencillo encontrar un común denominador entre estos artistas, cuya práctica es tan variada como rica la escena artística actual. Al igual que en anteriores convocatorias, muchos de ellos han realizado estudios o residencias en otros países y continúan viajando e incorporando a su proceso creativo estas experiencias como forma de hallar nuevos caminos. La mayor parte de ellos presenta el resultado de estos viajes, a veces imaginados, en forma de instalación, a través de vídeos, fotografías, postales, dibujos o esculturas. Podría decirse que esta forma de estar en el mundo de un lado para otro, ignorando fronteras y rompiéndolas, es representativa de una generación que más que nunca asimila el mundo globalizado intentando a la vez encontrar una voz propia.

Como viene siendo habitual, La Casa Encendida acoge los proyectos seleccionados; de entre las cerca de seiscientas cincuenta propuestas que han concurrido a la presente edición, han resultado premiadas las siguientes: Elena Aitzkoa, *Objetos nómadas*; Cristina Garrido, *#JWIITMTESDSA? (Just what it is that makes today's exhibitions so different, so appealing?)*; Karlos Gil, ———~; Laila y Nadia Hotait, *La noche entre Alí y yo*; Daniel Jacoby, *Jagata: Part I*; Fermín Jiménez Landa, *Acampada libre*; Karlos Martínez B., *Textile from exile*; Lucía Simón, *Sin título-libretos*; Pep Vidal, *Following the (Magnetic) North Pole*, y Oriol Vilanova, *Sin perder casi nada*. Desde estas líneas queremos agradecer la participación de estos artistas y felicitarles por haber sido seleccionados.

Nos gustaría expresar nuestro agradecimiento a los profesionales que han colaborado en la preselección: Óscar Alonso Molina, Susana de Blas y Selina Blasco. Así mismo, mostrar nuestro reconocimiento a la labor de los miembros del jurado en esta edición: Nuria Enguita, integrante del equipo de comisarios de la Bienal de São Paulo 2014; Tania Pardo, comisaria independiente, y Francesco Stocchi, comisario en el Museum Boijmans Van Beuningen de Róterdam. Por último, queremos agradecer especialmente la participación de todos los creadores que han presentado sus proyectos en esta convocatoria.

Presentation

— José Guirao Cabrera, Director of Fundación Montemadrid

Generaciones is a competition that has been rewarding and showcasing the work of Spain's contemporary artists since the year 2000. Fundación Montemadrid is proud to continue the tradition by organising the competition again this year and presenting the exhibition Generación 2015, featuring brand-new works produced for the occasion by the ten young artists chosen by a jury of prestigious experts.

It is not easy to find a common denominator among these artists, whose practices are as varied as today's richly diverse art scene. As in previous years, many of them have studied or done residencies in foreign countries, and they continue to travel and incorporate those experiences in their creative process as a way of finding new paths. Most of them have chosen to present the results of those travels—whether real or imagined—in the form of installations, videos, photographs, postcards, drawings or sculptures. We might say that this way of living in the world, flitting to and fro, ignoring borders and tearing down walls, is representative of a generation that has assimilated the globalised world to an unprecedented degree even while striving to find its own voice.

As in previous years, La Casa Encendida has the privilege of hosting the public presentation of the winning projects. Chosen from among the nearly 650 submissions received this year, the winners are as follows: Elena Aitzkoa, Objetos nómadas [Nomadic Objects]; Cristina Garrido, #JWIITMTESDSA? (Just what it is that makes today's exhibitions so different, so appealing?); Karlos Gil, ———~; Laila and Nadia Hotait, La noche entre Alí y yo [The Night between Alí and I]; Daniel Jacoby, Jagata: Part I; Fermín Jiménez Landa, Acampada libre [Wild Camping]; Karlos Martínez B., Textile from Exile; Lucía Simón, Sin título-libretos [Untitled: Librettos]; Pep Vidal, Following the (Magnetic) North Pole; and Oriol Vilanova, Sin perder casi nada [Without Losing Hardly Anything]. I would like to take this opportunity to thank these artists for participating and congratulate them on their winning projects.

On behalf of the foundation, I would like to thank the professionals who participated in the pre-selection process: Óscar Alonso Molina, Susana de Blas and Selina Blasco. We would also like to publicly acknowledge the dedication of this year's jury members: Nuria Enguita, member of the 2014 São Paulo Biennial curatorial team; Tania Pardo, independent curator; and Francesco Stocchi, curator at the Museum Boijmans Van Beuningen in Rotterdam. Finally, a special word of thanks goes to all of the artists who participated by submitting their projects to the competition this year.

Viajar, deambular... perder el norte

— Ignacio Cabrero

Caminar sin rumbo, perderse y dejar que el azar o las calles de la ciudad te guíen. Ser como el *flâneur* descrito por Walter Benjamin en sus *Pasajes*, ese hombre para el que callejear es la actividad más genuina de la vida; una actividad que convierte el espacio público de la calle en lo que para el burgués es el espacio privado. Hacer del espacio público un laberinto en el que deambular, como planteaban los situacionistas. La *dérive* y el *détournement* propuestos por el pensador Guy Debord, que apuntan a una nueva idea de viaje a través de ese espacio desorientado del laberinto, en un sentido doble: la desorientación que se persigue conscientemente, pero también la noción de laberinto como estructura de organización mental y método de creación. Vagabundeos y errores, trayectos y caminos sin salida.

El paseo como manifestación artística o como inspiración literario-filosófica no es nada nuevo. En el campo de la filosofía, autores como Rousseau con sus *Ensoñaciones de un paseante solitario*, o Henry Thoreau con *Caminar*; o, desde la literatura del XIX, las reflexiones sobre el deambular por las calles de la ciudad de la mano de, por ejemplo, Poe con *El hombre de la multitud*, o la aparición de ese *flâneur* que antes mencionaba, asociado a la modernidad. Después Kafka con *El paseo repentino* o ese escritor paseante, Robert Walser, con *El paseo*.

Los surrealistas, los dadaístas y especialmente los situacionistas experimentaron con el paseo recorridos diferentes por periferias y lugares. Tema también presente en los años sesenta y setenta, con las peregrinaciones por los no lugares de la América profunda llevadas a cabo por Richard Long o Robert Smithson —*Hotel Palenque*, *Los monumentos de Passaic*.

La acción de viajar supone una experiencia de búsqueda, de encuentro o incluso de pérdida. En un sentido amplio, el viaje se realiza no solo caminando por la ciudad, sino también por el pasillo de nuestra casa. Es el viaje interior, al que apuntaba Pessoa con estas palabras: “para viajar basta con existir. Voy de día a día, como de estación en estación, en el tren de mi cuerpo, o de mi destino, asomado a las calles y a las plazas, a los gestos y a los rostros, siempre iguales y siempre diferentes como, al final, lo son todos los paisajes”.

Caminar para no caerse, porque, quizá, el hecho de caminar es, en sí mismo, “una caída controlada” —como menciona Manuela Moscoso en su texto sobre Jiménez Landa en este volumen aludiendo al dicho inglés *Walking is controlled falling*—. Caminar para sortear la gravedad y evitar la caída, con el objetivo de lograr un recorrido hacia delante. Recorridos, acciones y viajes que siempre han estado presentes en la historia del arte como parte del proceso existencial del creador. En esta edición de Generaciones, la idea del viajar, deambular, pasear y perderse, para volver o no a encontrarse, parece algo común entre los artistas y, de alguna forma, conecta los proyectos seleccionados.

Así, en su trayectoria y manera de abordar los proyectos, los artistas están en continuo movimiento. Como los recorridos cotidianos que **Elena Aitzkoa** (Apodaca, Álava, 1984) realiza como manera de inspirarse, perdiéndose por la ciudad y dejando que el azar intervenga en su trabajo. Aprovechó un viaje a Madrid desde la ciudad donde vive, Bilbao, para, recorriendo juntos el espacio expositivo, hablarme de su proyecto, *Objetos nómadas*. Objetos que concentran el resultado de recorridos y la experiencia derivada de acciones vitales, pasadas o proyectadas en el futuro.

En el encuentro con **Cristina Garrido** (Madrid, 1986) antes de su viaje a Brasil para participar en la Trienal de Artes de Sorocaba, me hablaba de su proyecto, titulado *#JWIITMTESDSA? (Just what it is that makes today's exhibitions so different, so appealing?)*, como un recorrido formal y virtual por los últimos años del arte contemporáneo. Navegando a través de las redes digitales, la artista ha transitado por numerosas imágenes de exposiciones en páginas especializadas y ha clasificado aquellos elementos formales que se repiten, ya sean en las propias obras o en la manera de presentarlas en el espacio.

Unos días más tarde, **Karlos Gil** (Toledo, 1984), antes de viajar a Londres como artista en residencia, me hablaba de ese “peldaño inclinado” (*Slant Step*, en inglés), objeto artesanal sin aparente importancia ni aplicación alguna que, encontrado al azar en 1965 en una tienda de artículos de segunda mano, termina convirtiéndose en una pieza artística. Sustraído incluso por Richard Serra para ser mostrado en Nueva York, y devuelto posteriormente, inicia así un peregrinar de costa a costa y entre los distintos centros artísticos de Norteamérica. El artista nos trae del pasado este objeto y nos lo presenta en su proyecto ———~, símbolo que viene a ser una traducción visual de la forma de la pieza a la que se refiere, imposibilitando así una lectura inmediata.

Las hermanas **Laila Hotait Salas** (Madrid, 1980) y **Nadia Hotait** (Madrid, 1982) me comentaban, en la terraza de un café de Lavapiés, su intención de viajar a Beirut para recrear un acontecimiento pasado y así permitir al espectador de hoy deambular por unos hechos que parecerían congelados en el tiempo. El resultado es su proyecto de videoinstalación a modo de tríptico *La noche entre Alí y yo*.

También **Daniel Jacoby** (Lima, 1985) necesitaba viajar hacia el norte de Japón en busca de un personaje, experimentar la aventura de la deriva, jugar a perderse para encontrar aquello que deseaba mostrarnos: *Jagata: Part I*.

En mi encuentro con **Fermín Jiménez Landa** (Pamplona, 1979) para hablar sobre cómo exponer su móvil de tiendas de campaña, *Acampada libre*, y sobre cómo alimentar a los caracoles que allí habitarían, el artista estaba de paso hacia Francia, donde, según me comentó, se encontraría con su pareja. El azar nos hizo descubrir que, días previos, viajando también personalmente por ese país, me había encontrado con ella, sin conocerla.

Viaje expresamente a San Sebastián para encontrarme con **Karlos Martínez B.** (Bilbao, 1982), quien me habló de su proyecto, *Textile from exile*, mientras paseábamos por la ciudad

vieja. Volvimos a encontrarnos para recorrer las salas expositivas meses más tarde, después de su estancia en Austria, donde había terminado de hilar la manera de exponer esas piezas diseñadas en el pasado, pero tejidas en el presente.

Lucía Simón (Santander, 1987) había viajado a Madrid desde la ciudad alemana donde vive, Brunswick, y logramos encontrarnos para recorrer la idea de su proyecto sobre los números primos, *Sin título-libretos*, y tratar “sobre la belleza de los problemas no resueltos” —frase que da título al texto de Andreas Bee sobre el proyecto de la artista recogido en este catálogo.

No sin cierta inquietud, **Pep Vidal** (Barcelona, 1980) me expresó que quizá no podría asistir a la inauguración de Generación 2015 porque estaría de viaje “a la caza” del polo norte magnético o, más bien, de sus huellas. A través del proyecto *Following the (Magnetic) North Pole*, el artista pretende perseguir el norte, o quizá perderlo. Más tarde, al encontrarnos de nuevo en su estudio, descubrí con gran asombro la “inmensidad” de sus dibujos, llenos de incertidumbre, frente a ese hombre diminuto en busca de la certitud del norte.

En la conversación virtual que mantuve con **Oriol Vilanova** (Manresa, Barcelona, 1980) me habló de sus recorridos por los mercados de pulgas de diversas ciudades europeas, entre ellas Bruselas, donde vive actualmente. Explorador del pasado, el artista va en busca de objetos que le ayuden a recorrer y mostrar una historia diferente, como en su proyecto *Sin perder casi nada*.

Es evidente que la idea del viaje sigue muy ligada a los artistas actuales, que de alguna manera no dejan de moverse, ya sea de manera física o conceptual. Prácticas de la deriva y del perderse a través del paseo o del viaje, en busca de mitos, hechos, lugares, infinitos...

...

El tema del viaje “a través del tiempo” es objeto de indagación por parte de numerosos artistas como una mirada hacia atrás, como un recorrido interior a través del tiempo y la memoria. *La noche entre Alí y yo*, de Laila y Nadia Hotait, es un doble viaje, el físico y el de la memoria, a partir de un acontecimiento que ellas no presenciaron, pero que, por motivos familiares y personales, sienten la necesidad de recrear.

Al parecer, el padre de las artistas pertenecía a un grupo comunista libanés, antes de tener que abandonar el país. Un día, tomando un café, les contó su versión de por qué su mejor amigo de la infancia, Alí Cheaib, líder de la operación del asalto al Banco de América en Beirut, había fallecido en su particular intento de cambiar el mundo: “Alí era un poeta, sabía robar corazones pero no supo robar un banco”. Este hecho y la particular forma de contarlo por parte de su padre quedó grabado en la mente de las artistas y fue imaginado y revisitado repetidas veces por ambas de diversas formas. Así nació la idea de realizar este proyecto en forma de videoinstalación, la primera colaboración total entre las hermanas Hotait.

Nadia Hotait es artista multidisciplinar y su hermana, Laila Hotait Salas, cineasta. En esta pieza vienen a confirmar cómo ambas, aun partiendo en la mayoría de sus obras de hechos pasados, desembocan en lo que viene a ser una *performance* de los acontecimientos y de la actuación de sus protagonistas, una pieza estructurada en base a dos líneas de tiempo, presente y pasado, pero sin distinguirlas, habitando simultáneamente en la frontera entre ambas.

El proyecto, rodado entre Beirut y el sur del Líbano, es un viaje al pasado a través de una técnica que asemeja un *tableau vivant*, pero que va convirtiéndose, poco a poco, en una extraña e íntegra coreografía. Recrea uno de los acontecimientos clave de la historia contemporánea del Líbano y del mundo árabe: el asalto al Banco de América. En Beirut, el 18 de octubre de 1973, cuatro hombres armados del Movimiento Socialista Revolucionario libanés toman treinta y nueve rehenes en la sucursal del Banco de América y reclaman diez millones de dólares para apoyar el movimiento guerrillero palestino y la guerra árabe contra Israel. Después de veintiséis horas de asedio, la policía se abre camino a tiros en el banco, matando a dos rehenes y a dos de los asaltantes, cuyos cadáveres tiran por la ventana.

La noche entre Alí y yo, proyecto presentado como videoinstalación en forma de tríptico, está protagonizado por unos personajes que, aunque vivos en la escena, parecen desposeídos de realidad. Al llegar la noche, surge una extraña fraternidad entre los rehenes y los asaltantes, y todos juntos comienzan a bailar “dabke”, la danza de Oriente Medio por antonomasia, que habitualmente se baila de la mano, pero que estos personajes, aislados y a la vez juntos, bailan ensimismados. De forma alegórica, las imágenes recrean instantes de lo ocurrido durante las largas horas que duró el secuestro, acompañadas por tres relatos referidos en *off*: una versión oficial desde el pasado por parte de uno de los asaltantes, la narración hecha por la hermana de uno de los asaltantes muertos y una versión imaginada por quienes nunca estuvieron allí: las artistas.

En 2015 se cumplen cuarenta años del estallido de la guerra civil libanesa. El secuestro tuvo lugar dos años antes, pero muchos lo consideran un augurio de la tragedia que estaba por llegar, incluso, el último acto romántico antes de la barbarie. Así, los temas que plantea el asedio son los mismos que atañen hoy a la región, con la única diferencia del paso del tiempo. Las artistas proponen visitar esta experiencia traumática para poner en evidencia la interacción temporal entre un grupo de personas encerradas y las trágicas consecuencias que tuvo este hecho en la vida diaria libanesa, pues consideran que las vidas de individuos anónimos son catalizadores y elementos principales a partir de los que se conforma la historia oficial.

...

Perderse en lugares desconocidos como medio de inspiración, para encontrarse de manera casual con acontecimientos inesperados o realizar descubrimientos como el encuentro que nos cuenta Breton con la Tour Saint-Jacques una noche en París. Es otra manera de viajar y descubrir imágenes o rastros del pasado.

El método de Oriol Vilanova consiste en la recolección y documentación de objetos e imágenes del pasado, muchos encontrados al azar en sus paseos habituales por los mercados de las pulgas en distintas ciudades. El artista viene presentando sus proyectos como un archivo o enciclopedia de documentos visuales, a modo de gabinete de curiosidades. Interesado por los mecanismos políticos de construcción de la historia oficial, ha abordado, a través de sus instalaciones, *performances* o libros de artista, temas como el éxito y el triunfo, el museo como espacio expositivo en desuso, los iconos del pasado o la reescritura de la historia.

Sin perder casi nada es una colección de sobres cerrados almacenados en expositores de postales. En todos los sobres aparece la inscripción “Sobre sorpresa. Postales de España. Magníficas vistas en color y bromuro de toda la Península. 1 Peseta”. Muchos de estos sobres se editaron y comercializaron durante el *boom* turístico de los años sesenta, cuando el turismo era un elemento fundamental en el programa modernizador del franquismo. *Spain is different* se convirtió en un destacado símbolo de la cultura del ocio entre los europeos. Monocultivo del sol y envío masivo de postales que repetían clichés, perpetuando una imagen oficial.

Oriol Vilanova desconoce qué imágenes hay en el interior de esos sobres, pues ha optado por no abrir ninguno y así mantener la incógnita y un cierto misterio. Quizá sean imágenes brillantes, vistas excepcionales; o tal vez, por al contrario, solo postales mediocres sin ningún interés. Dicho desconocimiento amplía el horizonte de posibilidades; las imágenes ocultas escapan a su definición, alcanzando el estatus de representaciones de la excepción. No abrir los sobres se convierte, así, en una escapatoria a la repetición del cliché. Esas imágenes desconocidas siempre serán mejores.

...

La sencillez formal con la que, en su corta trayectoria, Lucía Simón ha venido presentado sus proyectos está en relación inversa con la profundidad y la precisión conceptual con la que aborda los temas que elige. La naturaleza, la ciencia o, en este caso, la música se encuentran entre los diversos campos de interés que incorpora a sus piezas, en las cuales la manera de formalizar las ideas, cercana a una estética oriental, denota una gran madurez y seguridad.

Sin título-libretos es un conjunto de 42 cuadernos cuya forma imita el libreto utilizado para escribir obras musicales. En su interior, en cambio, en vez de pentagramas, encontramos series numéricas. En total, son siete series de los múltiplos de los siete primeros números primos (1, 2, 3, 5, 7, 11, 13). La secuencia de múltiplos de 2 está escrita en dos libretos; la de 3, en tres; la de 5, en cinco, y así sucesivamente. En el primer libreto existen espacios vacíos que se corresponden con los números primos que contiene la serie.

El objetivo de la praxis artística de Lucía Simón es analizar la transcripción de unas disciplinas en otras. Con el trabajo de Kandinski, Klee, Cage o Cunningham como ejemplos de este tipo de práctica, la artista se pregunta en qué momento comienzan los pensamientos a formalizarse en palabras. Si se define el lenguaje como un sistema con fin comunicativo,

entonces también se puede pensar, además de en palabras, en movimientos, formas, ruidos... o en notas musicales.

Según explica la propia artista, “muchos pensamientos no sabemos identificarlos como tales, por no ser capaces de reconocerlos de acuerdo con nuestros sistemas. Los diferentes lenguajes ayudan a expresarse y, sin embargo, también limitan cuando no se alcanza a categorizar lo que está fuera del registro”.

Sin título-libretos evoca la fascinación que puede llegar a emanar de los problemas no resueltos, aquellos que uno carga, pendiente de resolverlos o, al menos, de comprenderlos. Si este trabajo es un homenaje al enigma de los números primos, también se formula como invitación a realizar un viaje: el que implica el ejercicio de interiorización, automatización y sincronización inherente al aprendizaje de un lenguaje, como cualquiera de los hasta ahora conocidos.

...

Karlos Gil también viene reflexionando desde hace algún tiempo sobre la significación lingüística, el uso no comunicativo del lenguaje y su relación con el objeto artístico. A través de diferentes medios, como el vídeo, lecturas, material de archivo, tipografías, infografías, neones reciclados u objetos encontrados —o no—, el artista examina y transforma su significado como artefacto de producción de conocimiento a través del viaje en el tiempo y la memoria.

El proyecto que el artista aquí presenta, ———~, nutriéndose de la llamada ingeniería inversa —basada en obtener información a partir de un producto u objeto, con el fin de determinar de qué está hecho, qué lo hace funcionar y cómo fue fabricado—, estudia la génesis del signo (referencia) a través de la relación con su referente utilizando como paradigma el *Slant Step*, nombre de uno de los objetos más celebres en los años sesenta entre los principales artistas conceptuales debido al desconocimiento de su verdadera utilidad. Comprado en 1965 por William Wiley en una tienda de regalos en California, dicho objeto pasó por las manos de artistas como Bruce Nauman o Richard Serra, realizando un constante viaje de costa a costa por Estados Unidos. Se trataba de una especie de taburete de madera cuya superficie superior, inclinada en un ángulo de 45 grados y recubierta con un linóleo de suelo de color verde, lo convertía en una suerte de peldaño extrañamente inclinado.

En palabras del propio artista: “Mediante diferentes giros ergonómicos entre el objeto y el signo, ——— profundiza en el origen del *ready-made*, su proceso de articulación contextual y su mediación final como obra. El proyecto se sumerge en nuestra capacidad de interpretar los objetos desde un prisma no lineal, en el cual el desconocimiento, la edición, el *détournement* y la reinserción de ideas establecen una cierta contingencia interpretativa entre el espectador, el propio objeto y la realidad. El resultado son cuatro esculturas inéditas que enfatizan el fragmento como algo significativo y la utilidad como concepto construido”.

...

Cristina Garrido cuestiona las metamorfosis de valor —tanto comercial como utilitario— de ciertos espacios y objetos. Se detiene a observar estas transformaciones perceptivas dentro y fuera del mundo del arte, utilizando procesos como la intervención, la reinterpretación o la colección de determinados documentos. Todo ello en el contexto de su interés por el papel del arte en la economía y los sistemas de adjudicación de valores.

Para el proyecto **#JWIITMTESDSA? (*Just what it is that makes today's exhibitions so different, so appealing?*)** [¿Pero qué es lo que hace que las exposiciones de hoy en día sean tan diferentes, tan atractivas?], la artista ha identificado y estudiado evidentes tendencias formales en la presentación del arte contemporáneo internacional, validado tanto por el mercado como por la crítica, en los últimos tres años. Según ella misma explica: “Bajo este nuevo canon expositivo, muchas de las exposiciones presentan patrones que se repiten una y otra vez, respondiendo a un cierto estilo de arte internacional. Este se valida y legitima, expandiéndose y mutando a gran velocidad en espacios de todo el mundo, gracias a Internet, así como a la proliferación de ferias y bienales. Estos factores provocan que los estilos tiendan a unificarse y queden obsoletos rápidamente”.

El título del proyecto parte del que Richard Hamilton dio a su famoso *collage* de 1956, *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?* [¿Pero qué es lo que hace que los hogares de hoy en día sean tan diferentes, tan atractivos?], creado para la exposición *This Is Tomorrow* en la Whitechapel Gallery de Londres. A su vez, el propio Hamilton había tomado el título prestado de un anuncio publicitario. A través de un nuevo proceso de apropiación y reemplazando la palabra *homes* por *exhibitions*, Cristina Garrido elabora esta irónica pregunta para, a partir de ella, investigar el fenómeno del arte global.

A modo de viaje, navegando a través de Internet y recorriendo vistas de exposiciones en páginas de revistas digitales de arte contemporáneo como *Contemporary Art Daily* o *This Is Tomorrow*, sitios web de galerías o páginas en redes sociales, la artista ha ido identificando una serie de elementos formales que se repiten tanto en las obras como en la manera de instalarlas en el espacio expositivo, y los ha ido clasificando en distintas categorías. El resultado son más de 2500 imágenes divididas en veinte grupos formales, entre ellos: “círculos y esferas”, “elementos apoyados en el suelo y en la pared”, “*stands* con elementos colgando”, “plantas”, “monitores de tubo catódico cuadrados”, “banderas verticales”, “retículas”, “botellas”, “telas colgando directamente de la pared”, “alfombras”, “monolitos”, “rocas”, “estructuras de madera vista”, “esculturas con ruedas”, “cajas de cartón”...

“¿Existe una verdadera democratización en el uso de las tecnologías digitales? ¿Quiénes controlan estos aparatos de legitimación y hasta dónde puede llegar su influencia? ¿Qué papel juegan los distintos agentes del sistema del arte a la hora de tomar decisiones?” Estas son las cuestiones que se formula la artista y, con la intención de darles respuesta, así como

a la pregunta implícita en el título del proyecto, ha realizado también un cuestionario a diversos agentes culturales del panorama nacional e internacional (artistas, comisarios, críticos, galeristas y coleccionistas), involucrados de una forma u otra en este proceso. El proyecto que aquí se presenta, además de mostrar parte de su investigación, combina diferentes elementos de las categorías antes aludidas, con la intención de crear una suerte de instalación “perfectamente” contemporánea.

...

Elena Aitzkoa se define como una escultora que trabaja “con telas, un cuchillo en la mano y un verso en la boca”. Sin embargo, su práctica se extiende a los terrenos de la pintura, el dibujo, la escritura, la realización de acciones, películas, blogs, *performances*... A través de cualquiera de sus técnicas, la artista transmite sus pensamientos vitales y resalta la importancia de lo aparentemente banal, intentando captar la diversidad de sensaciones y jugando a desenmascarar lo cotidiano y cubrirlo con una pátina de sensibilidad y misterio.

Este proyecto se puede entender como el resultado de un cúmulo de acciones que recogen la historia de una vida. A través de recorridos cotidianos, la artista va encontrando objetos que transforma al dotarlos del espacio que les es necesario. Telas, material que destaca en toda la trayectoria de la artista, aparecen en *Objetos nómadas* de manera notoria en sus diferentes posibilidades. Escayola, por su cualidad fijadora, es utilizada tanto para crear volúmenes a través de moldes, como para empapar telas y escayolar. Pigmentos de color en la escayola transforman las telas viejas en objetos escultura que se inscriben en la historia del arte.

El trabajo de Elena Aitzkoa es, en sus propias palabras, “hacer visible, concentrando el momento, la experiencia que fluye en nosotros”. A través de esta serie de esculturas hatillo crea una instalación intensa en la que tiempo y espacio se pliegan entre sí para tomar cuerpo en una suerte de bultos diseminados por el suelo entre los que nos invita a pasear como si de un jardín de piedras se tratara.

Como expresa la propia artista: “La superficie de la tierra plagada de bultos invisibles tras nuestro paso: objetos cotidianos, objetos de desecho, telas, escayola, pigmentos de color... masas concentradas que desocupan el espacio circundante, dejándolo listo para una experiencia renovada. La acción, por encima del resultado, es la técnica misma de la escultura: plegar, desplegar, anudar, coser, envolver, romper y rescatar una y otra vez lo desechado, hasta que algo nuevo crece entre todo lo caído”.

...

Debido a la complejidad del mundo que nos rodea, es difícil encontrar verdades absolutas. Pero hay cosas que lo son o parecen serlo. Una de ellas es que la brújula siempre señala al norte. Y es cierto que señala al norte, pero el norte no está siempre en el mismo lugar. El polo norte magnético, que es el que indica la brújula —distinto al polo norte geográfico—,

va moviéndose constantemente y en los dos últimos siglos se ha desplazado más de 1400 km. ¿Por qué? ¿Dónde está ahora? Este hecho insólito y no demasiado conocido es el punto de partida del proyecto de Pep Vidal *Following the (Magnetic) North Pole*.

El artista tiene un gran interés en los cambios infinitesimales que rigen los sistemas, pudiendo entender por sistema, según sus propias palabras, “un libro que de repente cae de una estantería, o dos personas hablando, o en general cualquier espacio donde puedan interactuar elementos”. Esos cambios “infinitamente pequeños” afectan a todos los sistemas, incluida la posición del polo norte magnético.

Y tal como su título indica, el proyecto culmina con un viaje en busca del polo norte magnético. Una búsqueda en medio del vacío entre la certitud y la inmensidad de lo variable. Un lugar actualmente situado a unos 1600 km del polo norte geográfico, en la parte septentrional de Canadá, en el territorio de Nunavut, hacia donde el artista se dirige o quizá ahora ya esté acercándose, o alejándose... Todo para dejar constancia de que algo que se suponía estático, quieto, es constantemente variable debido a los cambios infinitesimales; para aproximarse a la experiencia y la percepción de que lo que pensamos como un lugar con ubicación fija está abocado a una inmensidad de infinitos polos nortes.

Extraño pensar en “perder el norte” como expresión del extravío, cuando sabemos de antemano que el norte está ya y siempre perdido debido a las fuerzas de la naturaleza.

...

También lo aparentemente incuestionable pero que, en realidad, está abierto a la interpretación centra la atención de Daniel Jacoby. El artista expone sus ideas de una manera poética y sensorial, en proyectos donde parece querer mostrar que la evidencia, contra lo que solemos pensar, está sujeta a lo subjetivo. A través de aproximaciones a la realidad que pueden parecer fábulas o juegos, nos propone descifrar algo, al tiempo que nos esconde alguna pista.

El proyecto *Jagata: Part I* surge de su fascinación por un lejano personaje dotado de una insólita habilidad adivinatoria. Como si se tratase del protagonista de un mito al que descubrir, el artista se dirige hacia él en un viaje de búsqueda, aventura, deriva de una serie de cosas inesperadas que vinieron a conectarse en un recorrido por la región de Hokkaidō, en Japón. Idas y venidas tratando de descifrar algo.

A la fascinación por dicho personaje, se une la atracción que Daniel Jacoby siente por lo informe: esas cosas que, por carecer de una forma reconocible o asociable a algo conocido, quedan abiertas a una mayor cantidad de interpretaciones, lo cual las hace precisamente aptas para la práctica adivinatoria —pensemos, por ejemplo, en la lectura de los posos del café.

Después de dos años siguiendo una pista por medio de contactos que hizo en su estancia como artista en residencia en Tokio, Daniel Jacoby regresa a Japón para continuar su recorrido y finalmente presentarnos en su proyecto fragmentos de esa

deriva, de ese juego de búsqueda, un juego comprometido con el proceso del viaje como desciframiento.

...

Además de plantear un juego basado en el diálogo de contrarios donde aprovecha cualquier imprevisto, el principal motor de actuación de Fermín Jiménez Landa consiste en dar respuesta a su interés por una aproximación seudocientífica a determinados aspectos de la realidad y un uso de la autocrítica como investigación y relación con las situaciones habituales.

Desdibujando las prácticas y procesos usuales del quehacer artístico, Fermín Jiménez Landa incorpora el humor y la ironía como dispositivos de exploración de nuestro entorno cotidiano. La práctica del ensayo y el error es habitual en todos sus proyectos, que afronta como una cierta insurrección frente a la realidad a través de instalaciones, vídeos, dibujos, fotografías, esculturas, etc.

La instalación que aquí presenta, ***Acampada libre***, es un reto de equilibrio y constituye un organismo vivo, dinámico, en varios sentidos. Consiste en una escultura móvil —que nos recuerda lejanamente a las hechas por Calder— formada por tiendas de campaña que sirven al mismo tiempo de vivero flotante para caracoles; se exhiben así con una continua capa de baba de caracol, como la que se usa para mantener la piel joven.

El artista parte de dos elementos ordinarios, mundanos: por un lado, la tienda de campaña, como artefacto que refugia en ciertas situaciones, que protege, como la piel del cuerpo, y que es ligero, permitiendo el viaje, la aventura y la movilidad; por otra, un animal común, que también se mueve con “la casa a cuestas”, el pequeño y lento caracol, el cual, al circular por la tela, crea con su baba una segunda piel, cuyo aspecto contrasta con lo espectacular de la presentación de las tiendas de campaña colgando de una estructura móvil.

Ante la pieza, nuestro pensamiento puede viajar libremente y llegar, por ejemplo, a los nexos entre lo móvil, el viaje, la rebeldía, el paso del tiempo, lo artificial y lo natural, la relación con el campo... También podemos conectar con ideas como la juventud, las vacaciones, la naturaleza... O remitirnos a los festivales de música, a determinadas protestas, o incluso acabar en la imagen de plazas ocupadas.

...

El interés por la historia y el diseño ha llevado a Karlos Martínez B. a desarrollar diferentes viajes al pasado y la memoria, buscando aquello que considera perdido para rescatarlo del olvido y traerlo hasta el presente, mostrándolo a través de instalaciones, esculturas o incluso ensayos, como el que está realizando actualmente en torno a obras de arte perdidas, modificadas o destruidas en los siglos XX y XXI.

Aunque se entiende por “exilio” el estado de encontrarse lejos del lugar natural y puede definirse como la expatriación, voluntaria o forzada de un individuo, en el título de la pieza, ***Textile from exile***, el término se emplea para referirse a la situación similar padecida por dos grupos de mujeres distanciadas en el tiempo, pero “hiladas” en este proyecto por ese exilio común. El artista recoge, por un lado, el papel periférico que tuvieron las mujeres que participaron en la Bauhaus desde sus inicios en la Alemania de los años veinte y, por otro, el lugar secundario que hoy ocupan grupos de mujeres artesanas en diferentes lugares del mundo.

El propio Karlos Martínez B. comenta que, al citar a la Bauhaus, “inmediatamente surgen nombres como el de Gropius, Van der Rohe o Klee, todos ellos masculinos, mientras caen en el olvido otros como Gunta Stölzl, Lilly Reich o Anni Albers, mujeres que también trabajaron en la vanguardia y por la modernidad, proyectando edificios, revolucionando el medio con nuevos materiales como el metal o el plástico, y buscando nuevas fuentes de inspiración”. Eileen Gray, por ejemplo, visitó el norte de África para aprender el arte del tejido de la mano de las artesanas marroquíes. Actualmente, estas mujeres artesanas recogen la tradición textil y se unen en cooperativas, localizadas en las grandes extensiones áridas del sur o en las zonas montañosas del Atlas y del Rif en Marruecos, intentando reforzar su autonomía y capacidad creativa.

En este proyecto se presenta una serie de ejercicios escultóricos compuestos de varias piezas de alfombras realizadas a mano por estas artesanas y basadas en modelos gráficos de juegos geométricos y cromáticos, como aquellos bajo cuya influencia se desarrolló el catálogo del taller textil de la Bauhaus. También el soporte para mostrar estas piezas está inspirado en los ideales de la arquitectura y el mobiliario modernos. Según palabras del propio artista, “en la pieza se enfrentan conceptos como rigidez y suavidad, masculinidad y feminidad, industrialización y artesanía”.

...

Perderse entre la inmensidad de los acontecimientos cotidianos, o entre los recuerdos del pasado o los proyectos de futuro. Buscarse caminando, viajando, deambulando por la calle. Ser nómada en la propia ciudad como experiencia reveladora, pues el artista actual ya ha estado en todas partes y, después de muchos viajes, continúa buscando ocupar ese vacío, esa ausencia de la que habla Estrella de Diego en sus *Travesías por la incertidumbre*: “Salir de viaje es, en el fondo, un recurso frecuente para llenar los vacíos, una estratagema que se sabe de partida abocada al fracaso”. Un fracaso que seduce a los artistas como móvil para continuar buscando, viajando... para seguir perdiendo el norte.

Travelling, Wandering... Losing One's North

— Ignacio Cabrero

Walking aimlessly, getting lost and letting chance or the city streets guide our steps. Imitating the flâneur Walter Benjamin described in his Arcades Project, that man for whom roaming the streets is the most authentic activity in life—an activity that transforms the public space of the street into the equivalent of the bourgeois man's private space. Making the public space a labyrinth to wander through, as the Situationists proposed. The concepts of dérive and détournement posited by philosopher Guy Debord, which hint at a new idea of travel through the disorientating space of the maze in a dual sense: disorientation is deliberately sought after, but so is the notion of the labyrinth as a mental organisation structure and creative method. Vagrancies and errors, one-way trajectories and dead-end streets.

The notion of walking as an artistic expression or source of literary and philosophical inspiration is nothing new. In the field of philosophy, we find precedents in authors like Rousseau with his Reveries of a Walking Man and Henry David Thoreau with Walking. Reflections on wandering the city streets also pepper 19th-century literature, as exemplified by Poe's Man of the Crowd and the emergence of the aforementioned flâneur figure associated with modernity. Later came Kafka and The Sudden Walk and that inveterate roaming writer, Robert Walser, with The Walk.

The Surrealists, the Dadaists and especially the Situationists conducted walking experiments, following different itineraries along peripheries and places. This theme was also present in the 1960s and 70s in Richard Long and Robert Smithson's pilgrimages to the non-places of America's heartland—think, for example, of Hotel Palenque or Monuments of Passaic.

The act of travelling represents an experience of searching, finding or even losing one's way. In a broader sense, travel is not limited to strolls through the city; we can also travel through the corridors of our own homes. Fernando Pessoa described this inner journey in these words: "One need only exist to travel. I go from day to day, as from station to station, in the train of my body or my destiny, leaning out over the streets and squares, over people's faces and gestures, always the same and always different, just like scenery."

We walk to keep from falling, because perhaps the act of walking is, in itself, a "controlled fall", as Manuela Moscoso notes in her essay on Jiménez Landa included in this volume when she refers to the saying, "Walking is controlled falling". We walk to defy gravity and avoid falling, with the goal of propelling ourselves forwards along a given course. Courses, actions and journeys have always been present in the history of art as part of the creator's existential process. The idea of travelling, wandering, walking and losing one's way in order to find oneself—or not—seems to be a common denominator among the winning artists of this year's Generaciones competition, and in a way it links the different projects they have presented.

*In their trajectories and the way they approach their projects, these artists are constantly on the move. **Elena Aitzkoa** (Apodaca, Álava, 1984) regularly seeks inspiration by taking off on random strolls, getting lost in the city and allowing chance to intervene in her work. Having come down to Madrid from the city where she currently lives, Bilbao, she took the time to walk through the exhibition venue with me and tell me about her project entitled *Objetos nómadas* [Nomadic Objects]. These objects synthesize the results of her wanderings and the experiences gleaned from vital actions, both past and future.*

*When I met with **Cristina Garrido** (Madrid, 1986) before she left for Brazil to participate in the Frestas Arts Triennial, she described her project #JWIITMTESDSA? (Just what it is that makes today's exhibitions so different, so appealing?) as a formal and digital journey through the last several years of contemporary art. While surfing the digital networks, the artist has stumbled across countless images of exhibitions on specialised websites and has classified certain formal elements that crop up repeatedly, whether in the works themselves or in the way they are presented in the exhibition space.*

*A few days later **Karlos Gil** (Toledo, 1984), before travelling to London as an artist-in-residence, told me about *Slant Step*, a handcrafted object of no apparent importance or practical use that was discovered by chance at a second-hand shop in 1965 and somehow became an objet d'art. At one point Richard Serra even stole the step to exhibit it in New York and later returned it, which marked the beginning of a coast-to-coast odyssey in which the piece bounced from one art centre to another across America. Gil decided to resurrect this piece from the past and present it to us here in the project ———~.*

*At a pavement café in the Lavapiés district, the sisters **Nadia Hotait** (Madrid, 1982) and **Laila Hotait Salas** (Madrid, 1980) told me of their intention of travelling to Beirut to recreate a past occurrence, thereby allowing today's spectators to wander through events seemingly frozen in time. The result is their triptych-like video installation project *La noche entre Ali y yo* [The Night between Ali and I].*

***Daniel Jacoby** (Lima, 1985) also had to travel to northern Japan in search of a character, to experience the adventure of drifting and play at losing himself in order to find what he wanted to show us: *Jagata: Part I*.*

*When I met with **Fermín Jiménez Landa** (Pamplona, 1979) to discuss how his tent mobile entitled *Acampada libre* [Wild Camping] should be displayed and how to feed the snails that would live on it, the artist was on his way to France, where he said he was planning to meet his partner. While talking we discovered that, in an odd twist of fate, I had actually met her several days earlier in the course of my own travels through that country, though I didn't know who she was at the time.*

*I made a special trip to San Sebastián to meet with **Karlos Martínez B.** (Bilbao, 1982), who told me about his project, *Textile from Exile*, while we strolled through the old city. We met again to tour the exhibition rooms months later, after his sojourn in Austria, where he had finally figured out how to display those pieces designed in the past yet woven in the present.*

***Lucía Simón** (Santander, 1987) had travelled to Madrid from the German city she now calls home, Brunswick, and we managed to meet up to go over her idea for a project about prime numbers called *Sin título-libretos* [Untitled: Librettos] and discuss “the beauty of unsolved problems”—which also happens to be the title of Andreas Bee's essay on her project included in this catalogue.*

*When I saw **Pep Vidal** (Barcelona, 1980) he confessed, not without some misgivings, that he might not be able to attend the opening of *Generación 2015* because he would be away “hunting down” the magnetic north pole—or, more accurately, following its tracks. In the project *Following the (Magnetic) North Pole*, the artist aims to find, or perhaps lose, his north. Later, when we met again at his studio, I was awed and amazed by the “immensity” of his drawings, filled with uncertainty, which dwarf that diminutive man on his quest for the certainty of the north.*

*In my virtual conversation with **Oriol Vilanova** (Manresa, Barcelona, 1980), he told me how he had traipsed through the flea markets of various European cities, including Brussels, where he currently lives. An explorer of the past, the artist goes out to search for objects that will help him to review and reveal a different history, as in his project *Sin perder casi nada* [Without Losing Hardly Anything].*

The idea of travel is obviously very closely related to today's artists; in one way or another, whether physically or conceptually, they are always on the move, embracing the practices of drifting and losing themselves in walks or travels, in search of myths, facts, places, infinities...

...

*The theme of travel “through time” is explored by numerous artists as a way of looking back, an inner journey through time and memory. **La noche entre Ali y yo**, by Nadia and Laila Hotait, is at once a physical journey and a journey of memory, based on an event that they did not witness but which they felt the need to recreate for family and personal reasons.*

Apparently, the artists' father belonged to a Lebanese Communist group before he was forced to leave the country. One day, over a cup of coffee, he told them his version of why his closest boyhood friend, Ali Cheaib, who led the assault on the Beirut branch of the Bank of America, had died on his private mission to change the world: “Ali was a poet; he knew how to steal hearts but not how to rob a bank.” The story and their father's particular way of telling it made a lasting impression on the sisters, and both of them repeatedly imagined and revisited it in different ways. Eventually they came up with the idea of creating this project as a video installation, the Hotait sisters' first fully collaborative effort.

Nadia Hotait is a multidisciplinary artist, and her sister, Laila Hotait Salas, is a filmmaker. This piece confirms how, even though most of their works are based on past events, their respective paths converge in what is essentially a performance of the events and the actions of its protagonists. The piece is structured around two distinct yet undifferentiated timelines, past and present, and simultaneously inhabits the border zone between them.

The project, filmed in Beirut and southern Lebanon, transports us to the past using a technique that at first seems like a tableau vivant but slowly turns into a bizarre, full-fledged choreography. It recreates a key episode in the contemporary history of Lebanon and the Arab world: the assault on the Bank of America. On 18 October 1973 in Beirut, four armed members of the Lebanese Socialist Revolutionary Movement took 39 hostages at the Bank of America branch and demanded a ransom of 10 million dollars to support the Palestinian guerrilla movement and the Arab war against Israel. After a 26-hour siege, the police stormed the bank, guns blazing, and in the process they killed two hostages and two of the attackers, whose corpses they tossed out the window.

In the triptych-like video installation La noche entre Alí y yo, the characters on screen are alive and active but seem strangely detached from reality. When night falls, a bizarre camaraderie springs up between hostages and attackers, and together they begin to perform the quintessential Middle Eastern dance known as the dabke. However, while the dabke is usually danced in a circle while holding hands, the characters here are lost in private reveries, alone and yet still together. In an allegorical way, the images recreate moments of the long hours that the siege lasted, accompanied by three off-screen narratives: an official version from the past told by one of the attackers, the story told by the sister of one of the dead bank robbers, and a third version invented by those who were never there: the artists.

The year 2015 marks the 40th anniversary of the outbreak of the Lebanese civil war. The hostage situation took place two years earlier, but many saw it as an omen of the tragedy to come—perhaps even the last romantic act before the floodgates of barbarity were opened. Thus, the siege touched upon themes that are still highly relevant in the region today, the only difference being the time that has lapsed. The artists propose to revisit this traumatic experience in order to highlight the temporal interaction between a group of sequestered people and the tragic consequences of this event for daily life in Lebanon, for they believe that the lives of anonymous individuals are catalysts and basic elements from which the official story is later crafted.

...

Losing oneself in unfamiliar places as a form of inspiration, hoping to stumble upon unexpected events or make discoveries—like Breton's encounter with the Tour Saint-Jacques one night in Paris—is another way to travel and discover images or traces of the past.

Oriol Vilanova's method consists in collecting and documenting objects and images from the past, many of which he comes across by chance on his habitual strolls through flea markets in different cities. The artist has made a habit of presenting his projects as an archive or encyclopaedia of visual documents, rather like a cabinet of curiosities. Driven by an interest in the political mechanisms of constructing official history, in his installations, performances and artist's books Vilanova has explored themes like success and victory, the museum as an abandoned exhibition venue, icons of the past and the rewriting of history.

Sin perder casi nada is a collection of sealed envelopes stored on postcard display racks. The following message is written on every envelope: "Surprise envelope. Postcards of Spain. Mag-

nificent views in colour and bromide of the entire peninsula. 1 Peseta." Many of these envelopes were printed and sold during the 1960s tourism boom in Spain, when attracting foreign visitors was a central pillar of Franco's modernisation programme. The phrase "Spain is different" became a well-known symbol of leisure culture among Europeans, a monoculture of sunshine and mass mailings of postcards touting tired clichés to promote an official image.

Oriol Vilanova does not know what images those envelopes contain, for he has chosen to keep them sealed and preserve the mystery of the unknown. They may be glossy, stunning vistas, or they may be mediocre postcards that hold no interest. The fact of not knowing expands the range of possibilities: the concealed images defy definition, attaining the status of representations of the exception. Not opening the envelopes becomes a way of escaping the repetition of the cliché. Those unknown images will always be better.

...

The formal simplicity with which Lucía Simón, in her short career, has chosen to present her projects is inversely proportional to the depth and conceptual precision with which she broaches her chosen themes. Nature, science or, in this case, music are among the many interests reflected in her pieces, where her way of formalising ideas, verging on oriental aesthetics, denotes great maturity and confidence.

Sin título-libretos is a collection of 42 notebooks which in form resemble musical librettos. Inside, however, we find not musical notations but number series. There are seven series in total, comprising the multiples of the first seven prime numbers (1, 2, 3, 5, 7, 11 and 13). The sequence of multiples of 2 is written in two librettos, that of 3 in three, that of 5 in five, and so on. The first libretto contains blank spaces that correspond to the prime numbers in the series.

The aim of Lucía Simón's artistic practice is to analyse how certain disciplines are transcribed in the language of others. With the work of Kandinsky, Klee, Cage and Cunningham as examples of this type of practice, the artist wonders at what point thoughts began to materialise as words. If language is defined as a system of communication, then it is not limited to words but also includes movements, forms, sounds... even musical notes.

As the artist explains, "There are many thoughts we fail to identify as such, because we are unable to recognise them in the context of our systems. Different languages are tools of expression, yet they are also limiting when we cannot manage to classify what falls outside the range of the familiar."

Sin título-libretos evokes the fascination sometimes exerted by unresolved issues, the burdens we bear pending solution or, at the very least, comprehension. While this work is a tribute to the enigma of prime numbers, it is also an invitation to embark on a journey: the journey of internalisation, automation and synchronisation inherent to learning a language, like any of the many we already know.

...

For some time now, Karlos Gil has also been meditating on the significance of language, its non-communicative use and its relationship to the art object. Using different media, such as video, readings, archive material, typefaces, infographs, recycled neon lights and found (or not found) objects, the artist examines and transforms their meaning as artefacts of knowledge production by travelling through time and memory.

The project he presents here, — employs a process of reverse engineering—extracting information from a product or object to determine what it is made of, how it works and how it was manufactured—to study the genesis of the sign (reference) through the relationship with its referent. His chosen paradigm for this project is the Slant Step, an object that acquired iconic status in the 1960s among leading conceptual artists given the mystery surrounding its true intended use. Purchased in 1965 by William Wiley at a gift shop in California, the step passed through the hands of artists like Bruce Nauman and Richard Serra, constantly shuttling from coast to coast across the United States. The object was a kind of wooden stool whose sloping surface, inclined at a 45-degree angle and covered in green linoleum flooring, made it look like an oddly slanted step.

In the artist's own words, "Through different ergonomic shifts between object and sign, — reflects on the origin of the ready-made, its process of contextual articulation and its final mediation as a work of art. The project plunges into our ability to interpret objects from a non-linear perspective, where unfamiliarity, editing, détournement and the reinsertion of ideas establish a certain interpretative contingency between the spectator, the object itself and reality. The result is four brand-new sculptures that underscore the fragment as something significant and utility as a constructed concept."

...

Cristina Garrido questions the metamorphosis of value—both commercial and utilitarian—of certain spaces and objects. She pauses to observe these perceptual transformations within and outside the art world, using processes like intervention, reinterpretation or collecting certain documents. All these activities are pursued in the context of her interest in art's role in the economy and the systems used to assign values.

For the project #JWIITMTESDSA? (Just what it is that makes today's exhibitions so different, so appealing?), the artist has identified and studied obvious formal tendencies in the presentation of international contemporary art, validated by both the market and the critics, over the past three years. As Garrido herself explains, "Under these new rules of display, many exhibitions present patterns that are repeated over and over again and conform to a certain style of international art. This is validated and legitimated, spreading and mutating at lightning speed in venues across the world, thanks to the internet and the proliferation of fairs and biennials. These factors mean that styles tend to merge and quickly become obsolete."

The project's title is based on that of Richard Hamilton's famous 1956 collage, Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?, created for the show This Is Tomorrow at the Whitechapel Gallery in London. Hamilton, in turn, had borrowed the title from an advertise-

ment. In a new process of appropriation, Cristina Garrido has replaced the word "homes" with "exhibitions" to formulate an ironic question that serves as the springboard for her investigation of the global art phenomenon.

Setting out on her own particular journey, browsing the internet and wading through images of exhibitions on the websites of digital contemporary art journals like Contemporary Art Daily and This Is Tomorrow, gallery websites and social media pages, over time the artist has identified a number of formal elements that are repeated in both the artworks and the way they are installed in the exhibition space and has classified them into different categories. The result is more than 2,500 images divided into 20 formal groups: "circles and spheres", "elements resting on the floor and against the wall", "stands with hanging elements", "plants", "square cathode-ray tube monitors", "vertical flags", "grids", "bottles", "fabrics hanging directly from the wall", "rugs", "monoliths", "rocks", "bare wooden structures", "wheeled sculptures", "cardboard boxes", etc.

Is there a genuine democratisation of the use of digital technology? Who controls these mechanisms of legitimisation and how far does their influence reach? What role do the different agents of the art system play in decision-making processes? These are the questions the artist poses, and with the intention of finding answers to these queries—and to the question formulated in the project's title—she has also conducted a survey of various cultural agents in Spain and abroad (artists, curators, critics, gallerists and collectors) who, in one way or another, are involved in this process. In addition to showcasing some of her research, the piece presented here combines different elements of the aforementioned categories with the intention of creating a kind of "perfectly" contemporary installation.

...

Elena Aitzkoa defines herself as a sculptor who works "with fabrics, a knife in my hand and a verse in my mouth". However, her practice also extends into the fields of painting, drawing, writing, happenings, films, blogs, performances, etc. In every medium, the artist conveys her innermost thoughts and highlights the importance of the seemingly banal, striving to capture the diversity of sensations and playing at unmasking the ordinary and giving it a patina of sensibility and mystery.

*This project can be understood as the result of a cumulus of actions that tell the story of a life. In the course of everyday wanderings, the artist comes across objects that she transforms by giving them the space they need. The many different possibilities of fabric—an important material throughout her oeuvre—feature prominently in **Objetos nómadas**. Plaster, by virtue of its fixative properties, is used to create volumes by means of moulds, as well as to impregnate cloth and produce casts. Colour pigments added to the plaster transform the old pieces of fabric into sculpture-objects inscribed in the history of art.*

Elena Aitzkoa's work consists, in her own words, in "rendering visible, concentrating the moment, the experience that flows within us". With this series of bundle-sculptures she creates an intense installation in which time and space fold together to materialise as an odd assortment of bundles scattered across the floor which, like a rock garden, invite us to stroll among them.

As the artist explains, “The earth’s surface is riddled with invisible bulks left in our wake: ordinary objects, waste materials, fabrics, plaster, colour pigments... concentrated masses that vacate the surrounding space, leaving it ready for a renewed experience. The action, more than the result, is the central technique of sculpture: folding, unfolding, knotting, stitching, enveloping, shattering and retrieving that which has been discarded time and again, until something new grows out of all that has fallen.”

...

*Given the complexity of the world around us, absolute truths are hard to come by. But some things are absolute truths, or at least they seem to be. One of them is the fact that the compass needle always points north. Yet while no one can deny that it does point north, the north is not always in the same place. The magnetic North Pole to which our compasses point—which is not the same as the geographic North Pole—is constantly moving, and over the last two centuries it has travelled more than 1,400 km. Why? Where is it now? This unusual and little-known fact is the basis of Pep Vidal’s project entitled **Following the (Magnetic) North Pole**.*

The artist is keenly interested in the infinitesimal changes that govern systems. In this respect, he defines a system as “a book that suddenly falls off a shelf, or two people talking, or generally any space where elements can interact”. Those “infinitely tiny” changes affect all systems, including the position of the magnetic North Pole.

As the title suggests, the project culminates in a journey in search of the magnetic North Pole, a quest through the yawning chasm between certainty and the immensity of the variable to find a spot currently situated some 1,600 km from the geographic North Pole, in the northern Canadian territory of Nunavut, towards which the artist is headed or even now may be approaching or leaving behind... The whole point of this exercise is to prove that something presumed to be static and still is constantly shifting due to infinitesimal changes, to experience and perceive that what we think of as a place with a fixed location is actually a vastness of infinite North Poles.

If we think about it, “losing one’s north” is a rather odd expression for going astray, when we know that the north already is and always will be lost owing to the forces of nature.

...

Things that appear to be incontrovertible yet in reality are open to interpretation are also the focus of Daniel Jacoby’s work. This artist expresses his ideas in a poetic, sensory way through projects where he seems intent on proving that, contrary to popular belief, evidence is a subjective matter. By approaching reality with what appear to be fables or games, he invites us to decipher something while hiding certain clues from us.

*The project **Jagata: Part I** was inspired by his fascination with a faraway character endowed with an unusual talent for divination. As if he were a legendary figure waiting to be discovered, the artist sets out in his pursuit, embarking on a journey of searching and adventure and drifting*

through a series of unexpected events that converged in a romp through the region of Hokkaidō in Japan—comings and goings, striving to decipher something.

Jacoby’s fascination with this character combines with his interest in all things formless: things which, because they lack a form we can recognise or associate with something familiar, are open to a greater number of interpretations, making them particularly well-suited to divination practices (think, for example, of the custom of reading coffee grounds).

After two years following a trail with the help of contacts made during his time as an artist-in-residence in Tokyo, Daniel Jacoby returned to Japan to resume his wanderings and finally present to us in his project the fragments of that drifting, that game of searching, a game committed to the process of the journey as a deciphering exercise.

...

In addition to proposing a game based on the dialogue of opposites where any unforeseen development is seized and put to good use, Fermín Jiménez Landa’s primary motivation is to indulge his interest in approaching certain aspects of reality from a pseudo-scientific angle and using self-criticism as a means of investigating and relating to ordinary situations.

With little regard for the customary practices and processes of artistic creation, Fermín Jiménez Landa uses humour and irony as tools for exploring our everyday environment. Trial and error is a common element in all of his projects, which he tackles as a kind of insurrection of reality through installations, videos, drawings, photographs, sculptures, etc.

*The installation presented here, **Acampada libre**, is a defiant balancing act that constitutes a dynamic, living organism in several senses. It consists of a mobile sculpture—vaguely reminiscent of Calder’s creations—made out of tents that double as floating snail nurseries. In the exhibition they are covered with a continuous coating of snail slime, the same ingredient used in rejuvenating skin products.*

The artist has chosen to use two ordinary, mundane elements in this piece: the tent, an artefact that provides shelter in certain situations, protects its inhabitants like a second skin, and is lightweight, lending itself to travel, adventure and mobility; and a common animal that also has a “mobile home”, the small, slow-moving snail whose slimy excretions give the fabric a second skin that contrasts with the spectacular sight of the tents hanging in mid-air, suspended from a mobile structure.

When confronted with this piece, our thoughts are able to wander freely to destinations such as the links between the mobile, travel, rebellion, the passage of time, the artificial and the natural, the relationship with the great outdoors... We might also connect it with ideas such as youth, holidays or nature, or it might remind us of music festivals, certain protests and even the image of occupied city squares.

...

An interest in history and design has led Karlos Martinez B. to take different journeys into the past and memory, searching for things he considers lost in order to rescue them from oblivion and return them to the present. He then presents these salvaged finds in installations, sculptures and even experiments, such as his current project focusing on lost, altered or destroyed works of art from the 20th and 21st centuries.

*Although “exile” is understood as the state of being far from one’s home and can be defined as the voluntary or forced expatriation of an individual, in the title **Textile from Exile** the word refers to a similar situation suffered by two groups of women, separated by time yet “woven” together in this project by the common denominator of exile. On the one hand, the artist documents the marginal role assigned to the women who participated in the early days of the Bauhaus experience in 1920s Germany, and on the other he explores the secondary place occupied today by groups of craftswomen in different locations round the world.*

Karlos Martinez B. comments that the Bauhaus reference “immediately brings to mind names like Gropius, Van der Rohe and Klee, all male, but we tend to forget others like Gunta Stölzl, Lilly Reich and Anni Albers, women who also worked on the cutting edge in pursuit of modernity, designing buildings, revolutionising the medium with new materials such as metal or plastic, and seeking new sources of inspiration”. For example, Eileen Gray visited North Africa to learn the art of weaving under the tutelage of Moroccan craftswomen. Today, these female artisans carry on the textile tradition and band together in cooperatives on the vast arid plains of the south or in the mountain regions of the Atlas and the Rif in Morocco, striving to enhance their creative abilities and increase their autonomy.

This project presents a series of sculptural exercises consisting of various pieces of hand-woven carpets made by these craftswomen and based on graphic patterns of geometric and chromatic designs, similar to those that influenced the repertoire of the Bauhaus textile workshop. Even the support used to display these pieces is inspired by the ideals of modern architecture and furniture design. In the artist’s own words, “this piece confronts concepts like rigidity and pliability, masculinity and femininity, industrialisation and craftsmanship”.

...

*Getting lost in the immensity of everyday events, or among memories of the past or plans for the future; pursuing the search for self by walking, travelling, roaming the streets... Being a nomad in the city itself is a revealing experience, for today’s artists have already been everywhere and, after many journeys, are still searching for that void, that absence of which Estrella de Diego speaks in her book *Travesías por la incertidumbre*: “Setting out on a journey is, in reality, often a way of filling the voids, a stratagem doomed to failure from the moment of its inception.” Yet this failure has a seductive allure that drives artists to keep searching and travelling... to keep losing their north.*

ELENA AITZKOA

Objetos nómadas

Apodaca, Álava, 1984
Vive y trabaja en Bilbao

Escultora. Trabajo con telas, un cuchillo en la mano y un verso en la boca. Los objetos de alrededor caen. Las esculturas nacen del suelo y están llenas de todo. Son hatillos, regalos, agujeros, madrigueras, cuencos, jardín y paisaje. Cuerpos organizados que reclaman otros cuerpos y que, arrojados al espacio, juntos, piden ¡espacio!

Paralelamente a la escultura, pinto, escribo y hago películas y *performances*. En 2013 publico el libro *La Revolución de las Extremidades*, en Lalavandera, sello editorial que inicio junto con Raúl Domínguez. Entre mis proyectos expositivos destacan *Mujer primitiva* (Artium, Vitoria, 2013) y dos exposiciones en pareja: *Cohetes*, con Kiko Pérez (2011), y *MITYA*, con June Crespo (2012). En la actualidad dirijo *Viajera Mimosa*, un taller de creación conjunta en el que participan muchos artistas y se lleva a cabo en el centro AZALA (Lasierria, Álava). También formo parte de la organización del festival de música rara y *performance* ZARATA FEST y en 2007 fundé, junto con Miguel A. García, Club Le Larraskito, Bilbao.

Apodaca, Álava, 1984
Lives and works in Bilbao

Sculptor. I work with fabrics, a knife in my hand and a verse in my mouth. Objects around me fall. Sculptures spring from the floor and are full of everything. They are bundles, gifts, holes, burrows, bowls, garden and landscape. Organised bodies that call for other bodies and, flung into the space, together clamour for space!

In addition to sculpting, I paint, write and make films and performances. In 2013 I released a book entitled La Revolución de las Extremidades with Lalavandera, a publishing label founded by me and Raúl Domínguez. Some of my most important shows have been Mujer primitiva (Artium, Vitoria, 2013) and two tandem exhibitions: Cohetes, with Kiko Pérez (2011), and MITYA, with June Crespo (2012). I currently run Viajera Mimosa [Pampered Lady Traveller], a co-creative workshop held at the AZALA Centre (Lasierria, Álava) in which many artists participate. I am also one of the organisers of ZARATA FEST, the Weird Music and Performance Festival, and in 2007 I teamed up with Miguel A. García to found Club Le Larraskito in Bilbao.

Proyecto:

Objetos nómadas, 2015
Esculturas
Tejidos, escayolas, piedras, palos,
objetos y pigmentos
Dimensiones variables

Project:

Objetos nómadas, 2015
Sculptures
Fabrics, plasters, stones, sticks, objects
and pigments
Dimensions variable

Objetos nómadas, de Elena Aitzkoa — Itziar Okáriz

«Where

«Where Are We
«Where Are We Going?
«Where Are We Going? And

«Where Are We Going? And What Are
«Where Are We Going? And What Are We

«Where Are We Going? And What Are We Doing?» Silence.

Dar
«Where Are We Going? And What Are We Doing?» Silence.

Dar forma

Dar forma en el día
«Where Are We Going? And What Are We Doing?» Silence.

Dar forma en el día, organizar

Dar forma en el día, organizar los

Dar forma en el día, organizar los elementos

Dar forma en el día, organizar los elementos en

Dar forma en el día, organizar los elementos en el lugar.
«Where Are We Going? And What Are We Doing?» Silence.

Dar forma en el día, organizar los elementos en el lugar. Significar
«Where Are We Going? And What Are We Doing?» Silence.

Dar forma en el día, organizar los elementos en el lugar. Significar. Necesidades baratas,
«Where Are We Going? And What Are We Doing?» Silence.

Dar forma en el día, organizar los elementos en el lugar. Significar. Necesidades baratas, pobres:
«Where Are We Going? And What Are We Doing?» Silence.

Dar forma en el día, organizar los elementos en el lugar. Significar. Necesidades baratas, pobres: escayola
«Where Are We Going? And What Are We Doing?» Silence.

Dar forma en el día, organizar los elementos en el lugar. Significar. Necesidades baratas, pobres: escayola y
«Where Are We Going? And What Are We Doing?» Silence.

Dar forma en el día, organizar los elementos en el lugar. Significar. Necesidades baratas, pobres: escayola y trapos,
«Where Are We Going? And What Are We Doing?» Silence.

Dar forma en el día, organizar los elementos en el lugar. Significar. Necesidades baratas, pobres: escayola y trapos,
palos.
«Where Are We Going? And What Are We Doing?» Silence.

Dar forma en el día, organizar los elementos en el lugar. Significar. Necesidades baratas, pobres: escayola y trapos, palos. Los
«Where Are We Going? And What Are We Doing?» Silence.

Dar forma en el día, organizar los elementos en el lugar. Significar. Necesidades baratas, pobres: escayola y trapos, palos. Los requisitos
«Where Are We Going? And What Are We Doing?» Silence.

Dar forma en el día, organizar los elementos en el lugar. Significar. Necesidades baratas, pobres: escayola y trapos, palos. Los requisitos son mínimos.
«Where Are We Going? And What Are We Doing?» Silence.

Iniciar

Iniciar un proceso
Iniciar un proceso constructivo y
Iniciar un proceso constructivo y no
Iniciar un proceso constructivo y no parar

Iniciar un proceso constructivo y no parar hasta terminar
Iniciar un proceso constructivo y no parar hasta terminar con

Iniciar un proceso constructivo y no parar hasta terminar con una forma. Me
Iniciar un proceso constructivo y no parar hasta terminar con una forma. Me pregunto
Iniciar un proceso constructivo y no parar hasta terminar con una forma. Me pregunto si

Iniciar un proceso constructivo y no parar hasta terminar con una forma. Me pregunto si esto es así,
Iniciar un proceso constructivo y no parar hasta terminar con una forma. Me pregunto si esto es así, si
Iniciar un proceso constructivo y no parar hasta terminar con una forma. Me pregunto si esto es así, si encuentra
Iniciar un proceso constructivo y no parar hasta terminar con una forma. Me pregunto si esto es así, si encuentra siempre
Iniciar un proceso constructivo y no parar hasta terminar con una forma. Me pregunto si esto es así, si encuentra siempre una forma,
Iniciar un proceso constructivo y no parar hasta terminar con una forma. Me pregunto si esto es así, si encuentra siempre una forma, si
Iniciar un proceso constructivo y no parar hasta terminar con una forma. Me pregunto si esto es así, si encuentra siempre una forma, si el
Iniciar un proceso constructivo y no parar hasta terminar con una forma. Me pregunto si esto es así, si encuentra siempre una forma, si el proceso
Iniciar un proceso constructivo y no parar hasta terminar con una forma. Me pregunto si esto es así, si encuentra siempre una forma, si el proceso es
Iniciar un proceso constructivo y no parar hasta terminar con una forma. Me pregunto si esto es así, si encuentra siempre una forma, si el proceso es más
Iniciar un proceso constructivo y no parar hasta terminar con una forma. Me pregunto si esto es así, si encuentra siempre una forma, si el proceso es más poderoso
Iniciar un proceso constructivo y no parar hasta terminar con una forma. Me pregunto si esto es así, si encuentra siempre una forma, si el proceso es más poderoso que
Iniciar un proceso constructivo y no parar hasta terminar con una forma. Me pregunto si esto es así, si encuentra siempre una forma, si el proceso es más poderoso que la
Iniciar un proceso constructivo y no parar hasta terminar con una forma. Me pregunto si esto es así, si encuentra siempre una forma, si el proceso es más poderoso que la forma,
Iniciar un proceso constructivo y no parar hasta terminar con una forma. Me pregunto si esto es así, si encuentra siempre una forma, si el proceso es más poderoso que la forma, una
Iniciar un proceso constructivo y no parar hasta terminar con una forma. Me pregunto si esto es así, si encuentra siempre una forma, si el proceso es más poderoso que la forma, una forma
Iniciar un proceso constructivo y no parar hasta terminar con una forma. Me pregunto si esto es así, si encuentra siempre una forma, si el proceso es más poderoso que la forma, una forma significativa.

“A veces, cuando hacemos solo lo que podemos hacer con nuestras posibilidades, sucede que se re-presenta en el objeto mismo la enorme distancia entre lo que se anhelaba y lo que realmente se obtiene.”¹ Por el contrario (“Contrariwise!”, que gritaría Tweedledum), parece que las esculturas se precipitaran en la forma directamente, sin espacio intermedio.

¹ Cito a Jon Mikel Euba, en el capítulo “Setting” del proyecto *Cómo explicar Re:horse a un caballo vivo*.

¿Qué queremos hacer?, ¿qué podemos hacer?, ¿qué hacemos? Una descripción.
¿Qué queremos hacer?, ¿qué podemos hacer?, ¿qué hacemos? Una descripción.

Inicio un proceso finito y sospecho que estoy equivocada, equivocada en la articulación de los elementos, equivocada en los elementos. los en equivocada elementos, los de articulación la en equivocada estoy que sospecho y finito proceso un Inicio

Monocroma marrón. Marrón mierda, me viene inmediatamente la palabra, vacía de significado, fácil. Pintada parece de madera.

Palos atados por el sargento.

Trapos anudados, martillos y perchas vendadas como brazos, antropomorfas. Lana blanca sucia, bloques de plástico o vidrio macizo. Trozos.

Monocroma satinada, negra o gris, parecida al cuero, a veces se levanta vertical una recta, un palo.

Restos, no sé si objetos, restos de un proceso.

“First thought best”.

Repetición del gesto, sucesión, cada gesto se acumula como el pasar de las cuentas de un collar girando sobre sí, mantienen el eco del movimiento, de una cadena de movimientos; “repetidora” llamaba mi padre a una escopeta, máquina.

Lo
que
me
interesa
es
cómo
las
hace.
nada.
hacerles nada.
que hacerles nada.
tienes que hacerles nada.
no tienes que hacerles nada.
luz, no tienes que hacerles nada.
y luz, no tienes que hacerles nada.
H₂O y luz, no tienes que hacerles nada.
necesitan H₂O y luz, no tienes que hacerles nada.
Solo necesitan H₂O y luz, no tienes que hacerles nada.
Plantas.
Solo necesitan H₂O y luz, no tienes que hacerles nada.

Plantas.
Solo necesitan H₂O y luz, no tienes que hacerles nada.

Nomadic Objects by Elena Aitzkoa
— *Itziar Okáriz*

"Where

"Where Are We
"Where Are We Going?
"Where Are We Going? And

"Where Are We Going? And What Are
"Where Are We Going? And What Are We

"Where Are We Going? And What Are We Doing?" Silence.

Give
"Where Are We Going? And What Are We Doing?" Silence.

Give form

Give form in the day
"Where Are We Going? And What Are We Doing?" Silence.

Give form in the day, organise

Give form in the day, organise the

Give form in the day, organise the elements

Give form in the day, organise the elements in

Give form in the day, organise the elements in the place.
"Where Are We Going? And What Are We Doing?" Silence.

Give form in the day, organise the elements in the place. Signify
"Where Are We Going? And What Are We Doing?" Silence.

Give form in the day, organise the elements in the place. Signify. Cheap needs,
"Where Are We Going? And What Are We Doing?" Silence.

Give form in the day, organise the elements in the place. Signify. Cheap, poor needs:
"Where Are We Going? And What Are We Doing?" Silence.

Give form in the day, organise the elements in the place. Signify. Cheap, poor needs: plaster
"Where Are We Going? And What Are We Doing?" Silence.

Give form in the day, organise the elements in the place. Signify. Cheap, poor needs: plaster and
"Where Are We Going? And What Are We Doing?" Silence.

Give form in the day, organise the elements in the place. Signify. Cheap, poor needs: plaster and rags,
"Where Are We Going? And What Are We Doing?" Silence.

Give form in the day, organise the elements in the place. Signify. Cheap, poor needs: plaster and rags, sticks.
"Where Are We Going? And What Are We Doing?" Silence.

Give form in the day, organise the elements in the place. Signify. Cheap, poor needs: plaster and rags, sticks. The
"Where Are We Going? And What Are We Doing?" Silence.

Give form in the day, organise the elements in the place. Signify. Cheap, poor needs: plaster and rags, sticks. The
requirements
"Where Are We Going? And What Are We Doing?" Silence.

Give form in the day, organise the elements in the place. Signify. Cheap, poor needs: plaster and rags, sticks. The
requirements are minimal.
"Where Are We Going? And What Are We Doing?" Silence.

Begin

Begin a constructive
Begin a constructive process and
Begin a constructive process and don't
Begin a constructive process and don't stop

Begin a constructive process and don't stop until you end
Begin a constructive process and don't stop until you end up with

Begin a constructive process and don't stop until you end up with a form. I
Begin a constructive process and don't stop until you end up with a form. I wonder
Begin a constructive process and don't stop until you end up with a form. I wonder if

Begin a constructive process and don't stop until you end up with a form. I wonder if that's how it works,
Begin a constructive process and don't stop until you end up with a form. I wonder if that's how it works, if
Begin a constructive process and don't stop until you end up with a form. I wonder if that's how it works, if you always
Begin a constructive process and don't stop until you end up with a form. I wonder if that's how it works, if you always
find
Begin a constructive process and don't stop until you end up with a form. I wonder if that's how it works, if you always
find a form,
Begin a constructive process and don't stop until you end up with a form. I wonder if that's how it works, if you always
find a form, if
Begin a constructive process and don't stop until you end up with a form. I wonder if that's how it works, if you always
find a form, if the
Begin a constructive process and don't stop until you end up with a form. I wonder if that's how it works, if you always
find a form, if the process
Begin a constructive process and don't stop until you end up with a form. I wonder if that's how it works, if you always
find a form, if the process is
Begin a constructive process and don't stop until you end up with a form. I wonder if that's how it works, if you always
find a form, if the process is more
Begin a constructive process and don't stop until you end up with a form. I wonder if that's how it works, if you always
find a form, if the process is more powerful
Begin a constructive process and don't stop until you end up with a form. I wonder if that's how it works, if you always
find a form, if the process is more powerful than
Begin a constructive process and don't stop until you end up with a form. I wonder if that's how it works, if you always
find a form, if the process is more powerful than the form
Begin a constructive process and don't stop until you end up with a form. I wonder if that's how it works, if you always
find a form, if the process is more powerful than the form, a
Begin a constructive process and don't stop until you end up with a form. I wonder if that's how it works, if you always
find a form, if the process is more powerful than the form, a form
Begin a constructive process and don't stop until you end up with a form. I wonder if that's how it works, if you always
find a form, if the process is more powerful than the form, a form that's significant.

"Sometimes when we only do as much as we can with our possibilities, it happens that the vast distance between what
we longed for and what we actually obtain is re-presented in the object itself!" On the contrary ("¡Contrariwise!", as
Tweedledum would shout), it seems as though sculptures hurtle directly into form, without any intermediate space.

¹ I am quoting Jon Mikel Euba in the chapter entitled "Setting" from the project *Cómo explicar Re:horse a un caballo vivo*
[How to Explain Re:horse to a Live Horse].

What do we want to do? What can we do? What are we doing? A description.
What do we want to do? What can we do? What are we doing? A description.

I begin a finite process and I suspect that I am mistaken, mistaken in the articulation of the elements, mistaken in the elements. the in mistaken elements, the of articulation the in mistaken I am that I suspect and process finite a I begin.

Brown monochrome. Brown shit, the word just pops into my head, devoid of meaning, easy. Painted, it looks like wood.

Sticks bound by the clamp.

Knotted rags, hammers and hangers bandaged like arms, anthropomorphic. Dirty white wool, blocks of plastic or solid glass. Pieces.

Glossy monochrome, black or grey, like leather, sometimes a straight line, a stick, looms up vertically.
Residues, I can't say if they're objects, residues of a process.

"First thought best"

Repetition of the gesture, succession, each gesture accumulates like beads counted on a revolving necklace, they preserve the echo of the movement, of a chain of movements, "repeater" as my dad used to call a shotgun, machine.

What
interests
me
is
how
they
make
them.
nothing.
is nothing.
do is nothing.
have to do is nothing.
all you have to do is nothing.
light, all you have to do is nothing.
and light, all you have to do is nothing.
H₂O and light, all you have to do is nothing.
need H₂O and light, all you have to do is nothing.
They only need H₂O and light, all you have to do is nothing.
Plants.
They only need H₂O and light, all you have to do is nothing.

Plants.
They only need H₂O and light, all you have to do is nothing.







CRISTINA GARRIDO

#JWIITMTESDSA? (Just what it is that makes today's exhibitions so different, so appealing?)

Madrid, 1986
Vive y trabaja en Madrid

Licenciada en Bellas Artes y Máster en Arte, Creación e Investigación por la Universidad Complutense de Madrid. En la University of the Arts London, estudió un año en el Camberwell College of Arts con una beca Erasmus y, posteriormente, un MA Fine Art en el Wimbledon College of Art con una beca de la Fundación La Caixa.

Ha participado en exposiciones nacionales e internacionales, entre ellas: *Frestas Trienal de Artes* (SESC, Sorocaba / São Paulo, 2014), *BIAM 2014* (Lo Pati Centre d'Art Terres de l'Ebre, Amposta, 2014), *The Capitalist Function of the Ragpicker* (L21 Gallery, Madrid, 2014), *Objects in the mirror are closer than they appear* (Lugar a Dudas, Cali, Colombia, 2014), *Appropriation Beyond the Object* (Banner Repeater, Londres, 2013), *Let us be known; let us be seen, and let us shine* (Matadero Madrid, 2013), *Hacer en lo cotidiano* (Sala de Arte Joven, Madrid, 2013), *The Artists' Postcard Show* (Spike Island, Bristol, 2012), *Àmbits d'intrusió* (Centre Cívic Can Felipa, Barcelona, 2012) o *Iceberg* (Matadero Madrid, 2012).

Actualmente su trabajo se centra en cómo se construye el valor y el estatus de la obra de arte y el artista en un contexto determinado. A partir del análisis de un objeto que encuentra, toma prestado o adquiere, busca la manera de subvertir y poner de manifiesto estos cambios de estatus, utilizando procesos como la intervención, la reinterpretación o la colección de los documentos escogidos.

Madrid, 1986
Lives and works in Madrid

BFA and MA in Art, Creation and Research from the Complutense University of Madrid. At the University of the Arts London, she studied for one year at the Camberwell College of Arts as an Erasmus student and later took the MFA Fine Art course at the Wimbledon College of Art thanks to a scholarship from Fundación La Caixa.

She has participated in exhibitions in Spain and abroad, including: Frestas Trienal de Artes (SESC, Sorocaba / São Paulo, 2014), BIAM 2014 (Lo Pati Centre d'Art Terres de l'Ebre, Amposta, 2014), The Capitalist Function of the Ragpicker (L21 Gallery, Madrid, 2014), Objects in the Mirror Are Closer than They Appear (Lugar a Dudas, Cali, Colombia, 2014), Appropriation Beyond the Object (Banner Repeater, London, 2013), Let us be known; let us be seen, and let us shine (Matadero Madrid, 2013), Hacer en lo cotidiano (Sala de Arte Joven, Madrid, 2013), The Artists' Postcard Show (Spike Island, Bristol, 2012), Àmbits d'intrusió (Centre Cívic Can Felipa, Barcelona, 2012) and Iceberg (Matadero Madrid, 2012).

Her work currently focuses on how the value and status of the work of art and the artist are constructed in a given context. After analysing a found, borrowed or purchased object, she looks for a way to subvert and expose these changes in status, using processes such as the intervention, reinterpretation or collection of her chosen documents.

Proyecto:

#JWIITMTESDSA? (Just what it is that makes today's exhibitions so different, so appealing?), 2015
Instalación multimedia
Alfombra estilo persa, palmera artificial, ventilador de pie, hula hoop, caja de cartón, columna de escayola, monolito de poliestireno expandido y tela, perchero con percha y sudadera, botellas, tabloncillos de madera, pañuelo de algodón, roca, plásticos, manta militar, banco de madera
1 monitor con vídeo, 41 min., loop
Auriculares con audio, mp3, 19 min., loop
Dimensiones variables

Project:

#JWIITMTESDSA? (Just what it is that makes today's exhibitions so different, so appealing?), 2015
Multimedia installation
Persian rug, artificial palm tree, pedestal fan, hula hoop, cardboard box, plaster column, EPS foam and cloth monolith, coat rack with hanger and sweatshirt, bottles, wood planks, cotton handkerchief, rock, plastics, army blanket, wooden bench
1 monitor with video, 41 min., loop
Headphones with audio, mp3, 19 min., loop
Dimensions variable

Cristina Garrido y la estética de la especulación
—Joshua Simon

Sobre una alfombra de colores, hay una hogareña palmera artificial y un ventilador de pie blanco; junto a ellos reposa, en el suelo, un hula hoop negro. Dispuestos a su alrededor y colocados uno junto a otro, hay una caja de cartón de mudanzas abierta, una réplica en pequeño formato de una columna dórica y un biombo de paja portátil, todos ellos exentos. A su lado, hay un perchero con una percha y una sudadera blanca y negra que lleva impresa una cuadrícula. Junto a la pared, se divisan algunas botellas de bebidas alcohólicas medio vacías y, contra ella, se apoyan tres tabloncillos de madera sobre los que cuelga, medio suelto, un póster de un guacamayo a todo color. ¿Se trata del día después de una fiesta en casa o de la inauguración de una exposición? ¿De alguien mudándose a un piso o yéndose de él? ¿De un *showroom* para escenógrafos? ¿Qué nos está mostrando Cristina Garrido en esta exposición de objetos que ha titulado #JWIITMTESDSA? (Just what it is that makes today's exhibitions so different, so appealing?) [¿Pero qué es lo que hace que las exposiciones de hoy en día sean tan diferentes, tan atractivas?]

Parafraseando el título de la obra seminal que Richard Hamilton produjo en 1956, el *collage* pop *Just what it is that makes today's homes so different, so appealing?* [¿Pero qué es lo que hace que los hogares de hoy en día sean tan diferentes, tan atractivos?], abreviándolo y convirtiéndolo en un *hashtag* de Twitter, Garrido parte de los atributos consumistas del espacio doméstico que Hamilton ya había identificado para investigar sobre el carácter especulativo de las exposiciones y de la creación artística contemporáneas. Desde la representación de la absorción que realizó el *pop art* de los excedentes de producción hasta el despliegue de patrones especulativos propios de

Cristina Garrido and the Aesthetics of Speculation
—Joshua Simon

A fake domesticated palm tree and a white standing fan rest on a colourful carpet next to a black hula-hoop which is lying on the floor. Around them an open movers' cardboard box, a fake dwarfish Doric column, a portable straw separation-screen, all freestanding and positioned next to each other. Adjacent to them a rack with a hanger and a black-and-white sweatshirt with a grid print on it, and by the wall one can recognise some half-emptied liquor bottles. Leaning against the wall are three wooden planks, above them loosely hangs a colourful print of a Macaw parrot. Is this the aftermath of a house party or a gallery opening? Is someone moving in or leaving an apartment? Is this a showroom for set designers? What is Cristina Garrido showing us in this display of objects she entitles #JWIITMTESDSA? [Just what it is that makes today's exhibitions so different, so appealing?]

Paraphrasing Richard Hamilton's seminal 1956 pop collage Just what it is that makes today's homes so different, so appealing?, and turning it into a Twitter hashtag abbreviation, Garrido expands from the consumerist attributes of domestic space that Hamilton has already recognised to an investigation into the speculative nature of contemporary exhibition and art-making. From Pop Art's depiction of the absorption of production surpluses, to the deployment of speculative patterns of economic strategising, Garrido's seem-

la estrategia económica, el despliegue de objetos aparentemente fortuito de Garrido se enmarca en su investigación en curso sobre las tendencias actuales de lo que denominamos arte contemporáneo. Parece que, para que las exposiciones actuales sean tan diferentes, tan atractivas, se necesita una serie de elementos determinados: pájaros, botellas, lienzos sin marco colgados de la pared, cajas de cartón, círculos y esferas, cosas plegadas en el suelo, ventiladores, cuadrículas, monolitos, referencias a la Roma y la Grecia clásicas, plantas, rocas, alfombras, voluminosos televisores cuadrados, soportes con elementos colgando, objetos apoyados contra la pared y tendidos en el suelo, estructuras de madera y banderas verticales. Estos son los elementos que Garrido considera esenciales en las exposiciones de arte contemporáneo.

Al explorar esas elecciones compositivas y materiales, Garrido sitúa la noción de lo contemporáneo dentro de la lógica del capital financiero. Recientemente, los artistas Hannah Rosa Oellinger y Manfred Rainer han llevado a cabo en Viena una investigación sobre la percepción de lo que es “buen arte”. En su proyecto, Oellinger y Rainer cuestionan los criterios según los cuales los artistas jóvenes examinan y juzgan el arte contemporáneo. Tras realizar una serie de encuestas, concluyeron que los artistas eligen mostrar las cosas que a otros artistas les han “funcionado”. Su investigación revela que las composiciones, los temas, los materiales, los colores, las posturas y las afirmaciones que han demostrado ser efectivos para otros artistas (ya sea por la crítica o por los resultados económicos) son los que se aceptan como “buen arte” en la escena artística contemporánea y, por tanto, los que es más probable que se repitan.

Para Garrido, lo que pone de manifiesto la verdadera naturaleza sociológica o antropológica del arte contemporáneo no es una

ingly nonchalant deployment of stuff is framed by her ongoing research into current trends in what we call contemporary art. A list of certain things seems to be needed in order for today's exhibitions to be so different, so appealing: birds, bottles, unframed canvases hanging on the wall, cardboard boxes, circles and spheres, creased things on the floor, fans, grids, monoliths, references to the ancient world of Rome and Greece, plants, rocks, rugs, bulky square-shaped TV monitors, stands with hanging elements, objects leaning against the wall and on the floor, wooden structures and vertical flags—all these Garrido found to be essential elements in exhibitions of contemporary art.

As she explores these compositional and material choices, Garrido situates the notion of the contemporary within the logic of finance capital. A recent inquiry into the perception of what is good art has been conducted by artists Hannah Rosa Oellinger and Manfred Rainer in Vienna. In their ongoing project, Oellinger and Rainer question the criteria by which young artists examine and judge contemporary art. Through a series of surveys, they conclude that artists choose to show things that have “worked” for other artists. Their research shows that compositions, themes, materials, colours, gestures and claims that have already proven effective for other artists (either critically or economically), are those that are accepted as “good art” within contemporary art and are therefore most likely to be repeated.

For Garrido, it is not a specific image or a discernible material that testifies to a sociological or anthropological true

imagen concreta ni un material determinado. En #JWIITMTESDSA?, Garrido explora la presencia de conjuntos de objetos que atestiguan la existencia de una lógica económica subyacente al arte contemporáneo. Se trata de la lógica de la especulación, en la cual la matriz sustituye a la unidad y según la cual se hace una apuesta a otra apuesta y contra ella. Mientras que la unidad guarda relación con una cosa real perceptible, la matriz no posee ningún punto de referencia estable: es una referencia a otras referencias. No se apuesta a una cosa, sino a otras apuestas. El sociólogo y filósofo italiano Maurizio Lazzarato explica que, con el capital financiero, el futuro ronda y controla el pasado y el presente: “Todas las innovaciones financieras tienen un solo y único objetivo: poseer el futuro con antelación mediante su objetivación”. Escribe: “Esta objetivación es de una naturaleza completamente diferente a la del tiempo de trabajo; objetivar el tiempo, poseerlo con antelación, significa subordinar a la reproducción de las relaciones de poder capitalistas cualquier posibilidad de elección y decisión que encierre el futuro. De este modo, la deuda no solo se apropia del tiempo de trabajo actual de los trabajadores asalariados y de la población en general, sino que se apodera del tiempo no cronológico: tanto el futuro de cada persona como el futuro de la sociedad en su conjunto. La sensación extraña de vivir en una sociedad sin tiempo, sin posibilidades, sin ruptura previsible, es producto, principalmente, de la deuda”. Quienes operan según la lógica del arte contemporáneo deben de estar familiarizados con lo que Lazzarato describe aquí.

En #JWIITMTESDSA? vemos exactamente cómo se explora la lógica de la especulación financiera en el mundo del arte. A través del análisis del aspecto de las exposiciones, Garrido esboza las líneas generales de la

nature of contemporary art. In #JWIITMTESDSA?, Garrido explores the aggregated presence of things that testifies to an economical logic which underlines contemporary art. This is the logic of speculation in which measure is replaced by matrix, where a bet is placed on and against another bet. While measure relates to an actual perceptible thing, matrix does not have a stable point of reference—it is a reference to other references. The bet is not placed on a thing but on other bets. Italian sociologist and philosopher Maurizio Lazzarato explains how, under finance capital, the future comes to haunt and control the past and present: “All financial innovations have but one sole purpose: possessing the future in advance by objectivising it.” He writes, “This objectivisation is of a completely different order from that of labour time; objectivising time, possessing it in advance, means subordinating all possibility of choice and decision which the future holds to the reproduction of capitalist power relations. In this way, debt appropriates not only the present labour time of wage-earners and of the population in general, it also pre-empts non-chronological time, each person's future as well as the future of society as a whole. The principal explanation for the strange sensation of living in a society without time, without possibility, without foreseeable rupture, is debt.” Those operating within the logic of contemporary art must feel familiar with what Lazzarato is describing here.

In #JWIITMTESDSA?, we see exactly how the logic of financial speculation is explored in the art world. Through her research into what exhibitions look like, Garrido has sketched the outlines of specu-

especulación y la contraespeculación. No se trata de un caso típico de ataque contra el mercado del arte establecido, sino de la investigación de un nuevo territorio en el que ha penetrado la lógica de la especulación financiera: la cultura visual. En cierto modo, con este trabajo Garrido ha desarrollado una práctica complementaria a la del artista pop alemán KP Brehmer (1938-1997), que dedicó una gran parte de su trabajo a representar visualmente el capitalismo mundial. Utilizando un tipo de infografía que respondía a la que se suele usar en la prensa económica, produjo dibujos, grabados, pinturas, películas, objetos y publicaciones basados en sistemas y plantillas de información comunes —figuras y diagramas, mapas y gráficos— en los que relacionó la gestión de la información con las operaciones del capitalismo y previó muchos de los atributos estéticos del realismo capitalista. Garrido amplía e invierte la propuesta de Brehmer cuando explora la relación entre la exposición y la economía estética con la que esta especula.

Las finanzas, es decir, la especulación con la deuda, colonizan el futuro. La deuda posee cierto carácter de máquina del tiempo —que congela las relaciones de poder—, y la especulación, según afirma el filósofo alemán Joseph Vogl, es un “asalto del futuro al resto del tiempo”.¹ Dentro de esta realidad económica y política, Garrido propone observar cómo se “plastifica” la deuda, cómo se materializa en forma de objetos y composiciones, qué aspecto adquieren y cómo se comportan las cosas —las cosas reales— cuando se convierten en especulación expuesta.

1. Maurizio Lazzarato, *The Making of the Indebted Man*, Los Angeles, Semiotext(e), 2012, pp. 46-47.
2. Véase “In The Pull of Time: a conversation between Joseph Vogl and Philipp Ekardt”, *Texte Zur Kunst*, n.º 93: “Speculation”, marzo de 2014, pp. 108-120.

lation and counter-speculation. This is not your typical case of well-established art-market bashing, but an investigation of a new realm which has been penetrated by the logic of financial speculation: visual culture. In a way, with this Garrido has developed a complementary practice to that of German Pop artist KP Brehmer (1938-1997), who has invested himself in the visualisation of global capitalism. Through a form of infographics that counters the kind used by financial newspapers, Brehmer has produced drawings, prints, paintings, films, objects and publications that use common information systems as templates—figures and charts, maps and graphics—and in so doing he linked data management to the operations of capitalism and anticipated many of the aesthetic attributes of capitalist realism. Garrido builds on and reverses Brehmer’s proposal as she explores how the exhibition is related to the aesthetic economy on which it speculates.

Finance, which is speculation on debt, colonises the future. Debt has a time-machine-like quality that freezes power relations, and speculation, says German philosopher Joseph Vogl, is an “assault of the future on the rest of time.”² Within this economic and political reality, Garrido proposes to observe how debt is plasticised, how it materialises as objects and compositions, how things—actual things—look and behave when they become speculation on display.

1. Maurizio Lazzarato, *The Making of the Indebted Man*, Los Angeles, Semiotext(e), 2012, pp. 46-47.
2. See: “In The Pull of Time: a conversation between Joseph Vogl and Philipp Ekardt”, *Texte Zur Kunst*, No. 93 - *Speculation*, March 2014, pp. 108-120.



«Las similitudes siempre han existido, lo fácil ahora es que los algoritmos las localicen.»

— Comisario independiente (España)

«The similarities have always existed; what makes it easy now is that we have algorithms to detect them.»

— Independent curator (Spain)



«Se habla mucho de “democratización” en relación a las tecnologías digitales, pero, en definitiva, se mantiene en gran medida una comunicación de unos pocos a muchos, dominada por medios, personas y entidades con mucha influencia.»

— Comisario independiente (España)

«A lot has been said about the ‘democratisation’ of digital technology, but the truth is that it is still largely a communicative medium used by the few to reach the many, controlled by highly influential media, people and organisations.»

— Independent curator (Spain)



«Creo que es complejo y peligroso reducir la lectura del arte contemporáneo a una cuestión formal.»

— Coleccionista de arte (España)

«I think it is complicated and dangerous to regard the interpretation of contemporary art as nothing but a formal matter.»

— Art collector (Spain)



«No, no creo que esas decisiones vengan del comisario. Es más bien que el trabajo del artista contemporáneo es en sí mismo, en un 90 %, una cuestión de *display*.»

— Comisario independiente (España)

«No, I don't think these decisions are made by the curator. It's more about the fact that 90% of the contemporary artist's work has to do with the display format itself.»

— Independent curator (Spain)



«Si es una decisión curatorial, entonces los artistas, inconscientemente, harán obras que saben que serán aceptadas por los comisarios.»

— Comisario independente (Brasil)

«If it's a curatorial decision, then the artists will unconsciously make artworks that they know the curators will accept.»

— Independent curator (Brazil)



#JWINTESDSA?

KARLOS GIL

Toledo, 1984
Vive y trabaja en Madrid

La múltiple práctica artística de Karlos Gil se nutre de la paradoja, la memoria y la navegación entre el pasado y el presente para articular o cuestionar los códigos que construyen el significado. Sus últimos proyectos reflexionan sobre las cadencias del lenguaje como elemento narrativo y su uso no comunicativo a través de múltiples estrategias conceptuales, donde el arte actúa como hipótesis frente a lo desconocido. Mediante una gran variedad de medios, investiga los desplazamientos de sentido respecto al objeto artístico y examina el valor cognitivo de este como un sistema específico de producción de conocimiento.

Estudió en la School of Visual Arts de Nueva York y en las facultades de Bellas Artes de Madrid y Lisboa. Entre sus exposiciones recientes se incluyen *Secret Codes* (Galería Luisa Strina, São Paulo), *Like Potted Plants in an Office Lobby* (Gasworks, Londres), *II Moscow International Biennale* (MMOMA, Museo de Arte Moderno, Moscú), *Archaeology Fabricated* (Junefirst Gallery, Berlín), *A Viagem da Sala 53* (Galería Baginski, Lisboa) y *The Moon Museum* (LABoral, Gijón).

Toledo, 1984
Lives and works in Madrid

Karlos Gil's multifaceted artistic practice uses paradox and memory and navigates the gap between past and present to articulate or question the codes that construct meaning. His latest projects reflect on the cadences of language as a narrative device and their non-communicative use through multiple conceptual strategies, where art acts as a hypothesis about the unknown. Using a wide variety of media, he explores shifts in meaning related to the art object and examines its cognitive value as a specific system of knowledge production.

Gil studied at the School of Visual Arts in New York and the Fine Art Faculties of Madrid and Lisbon. His recent exhibitions include Secret Codes (Galería Luisa Strina, São Paulo), Like Potted Plants in an Office Lobby (Gasworks, London), 2nd Moscow International Biennale (MMoMA, Moscow Museum of Modern Art), Archaeology Fabricated (Junefirst Gallery, Berlin), A Viagem da Sala 53 (Galería Baginski, Lisbon) and The Moon Museum (LABoral, Gijón).

Proyecto:

Project:

———, 2015

Instalación

3 esculturas de piedra, madera y metal
(250 x 20 x 15 cm / 135 x 80 x 10 cm /
90 x 60 x 20 cm), 2 neones
Dimensiones variables

———, 2015

Installation

3 sculptures of stone, wood and metal (250
x 20 x 15 cm / 135 x 80 x 10 cm / 90 x 60
x 20 cm), 2 neon lights
Dimensions variable

Reversing Slant Step

— *Conversación con Valentinas Klimašauskas*



—Esta historia sobre el monte Pentélico y su mármol me ha hecho pensar en ese dispositivo que Benjamin Cheverton inventó a finales de la época victoriana, la máquina reductora, que servía para crear réplicas de esculturas de mármol (una especie de proceso de ingeniería inversa, también). Creo que cualquier sueño es una forma de extraer un sistema de conocimiento de algo artificial.



Por cierto, ¿sabes cuánto pesa Internet? Internet entero pesa más o menos como una fresa grande. Eso me recuerda a mi batido favorito, que siempre ha sido el de plátano y fresa.

—¿Cómo se mide el peso de la información?
¿Tiene algo que ver con el tamaño de los archivos?

—Para medir el tamaño de Internet se utilizan varios factores:

- el tamaño de archivo
- el número aproximado de páginas (indexadas por Google, por supuesto)
- el peso de todos los electrones en movimiento que forman Internet
- la memoria *flash*

Reversing Slant Step

— *Conversation with Valentinas Klimašauskas*



—This story about Mount Pentelicus and its marble reminds me of that device Benjamin Cheverton invented in the late Victorian era, the Reducing Machine, used to create replicas of marble sculptures (also a kind of reverse engineering). I think any dream is a way of extracting a knowledge system from something manmade.



By the way, do you know how much the internet weighs? The entire internet weighs about as much as one large strawberry. It reminds me of my favourite milkshake, which has always been the banana/strawberry-flavoured one.

—How do they measure the weight of information? Does it have to do with file size?

—There are several factors used to measure the size of the internet:

- File size
- Estimated number of pages (indexed by Google, of course)
- Weight of all electrons in motion that make up the internet
- Flash memory

—Esa máquina reductora que has mencionado me ha hecho recordar el poema que no logro terminar de escribir. Se basa en el hecho de que el genoma del plátano es idéntico al genoma humano en un 50 %. Así que, aplicando el pensamiento aritmético, dos plátanos formarían un ser humano, ¿no es cierto?

—En concreto, esos dos plátanos serían el “cuerpo del delito”. Pero (des)siguiendo esta lógica, un plátano formaría un semihumano, esto es, un ciborg, ¿no? Los ciborgs remiten a una realidad más profunda subyacente a un todo bien formado, construido a partir de piezas plenamente operativas, del mismo modo que el genoma guarda relación con el protomundo descrito en la mitología de muchas culturas diferentes. Algo parecido a Johnny Mnemonic navegando por Internet con sus guantes.



—¿Tienes un ciborg o un robot favorito?

—Me interesa mucho la figura de Ubú rey como híbrido de técnica y tecnología, con una espiral gigante impresa en su estómago insaciable, puesto que la forma física de Ubú conlleva al menos tres modalidades.



—Thinking about that reducing machine, the one you mentioned, I remembered the poem I can't finish writing. It is based on the fact that the banana's genome is 50 percent identical to the human genome. So, thinking arithmetically, two bananas would make one human, right?

—Specifically, these two bananas would make a Body of Evidence. But (un) following this logic, one banana would make a half-human, a cyborg, wouldn't it? Cyborgs refer to a deeper reality underlying some well-formed whole constructed from fully functioning parts, as the genome relates to the proto-world described in the mythology of many different cultures. Something like Johnny Mnemonic surfing the internet with his gloves.



—Do you have a favourite cyborg or robot?

—I am very interested in the figure of the Ubu Roi as a hybrid of technique and technology, with a giant spiral marking his insatiable stomach, as Ubu's physical form combines at least three modalities.



Creo que la figura de Ubú rey es similar a la del barón Harkonnen de *Dune*, que posee una “voz baja” y está tan “inmensa y exageradamente gordo” que necesita dispositivos antigravedad, conocidos como suspensores, para sostener su propio peso.



—¿Tienes algún semihumano favorito?

—Tratándose de un plátano, mejor no resbalar con la cáscara. Ayer me enteré de la muerte del perro legendario Loukanikos (“salchicha” en griego), que participó activamente en las manifestaciones contra las medidas de austeridad exigidas por el FMI y el BCE en Grecia, y que fue uno de los finalistas del certamen Animal of the Year 2011 que organiza la revista *Time*. Según la Wikipedia, en septiembre de 2011, con ocasión de una marcha del sindicato de policías en huelga en el centro de Atenas, Loukanikos, que, según testigos presentes, inicialmente se debatía “entre dos bandos enfrentados —ambos formados por policías uniformados— tomó partido por ‘quienes estaban siendo atacados’ cuando el contingente policial antidisturbios cargó contra sus colegas huelguistas”. Si aceptamos la definición aristotélica clásica del hombre como animal político, este perro es, sin duda, más humano que muchos de nosotros. ¿Sabes de algún ser “no humano” al que le guste el arte? Me explico: por ejemplo, nunca he visto a pájaros reunidos para escuchar música, ni clásica ni *tecno* de Detroit.

I think the figure of Ubu Roi is quite similar to Baron Harkonnen in *Dune*, who possesses a “basso voice” and is so “grossly and immensely fat” that he requires anti-gravity devices known as suspensors to support his weight.



—Do you have a favourite half-human?

—With a banana, however, let's not slip on its peel. Yesterday I learned of the death of the legendary dog Loukanikos (Greek for sausage), who actively participated in protests against IMF- and ECB-prompted austerity measures in Greece and was a runner-up for *Time* magazine's 2011 Animal of the Year. According to Wikipedia, in September 2011, on the occasion of a striking policemen's union march in the centre of Athens, Loukanikos, according to eyewitnesses, was initially confused “between two opposite sides, both of uniformed policemen, but when the riot police contingent attacked their striking colleagues, the dog sided with ‘those who were being attacked’.” If we accept the classic Aristotelian definition of man as a political animal, this dog certainly is more human than many of us. Do you know of any “non-humans” who would enjoy the arts? I mean, I've never seen birds flocking to listen to music, whether classical or Detroit techno, for example.



—¿Te imaginas a un perro como arma de destrucción masiva? Excálibur, el perro perteneciente a la enfermera española infectada de ébola, fue sacrificado el miércoles pasado por las autoridades, pese a la campaña que se hizo en los medios sociales para impedir su muerte. El perro, que tenía doce años, fue sacrificado tras una sentencia judicial de funcionarios que trataban de evitar que el virus se propagara.



—*Can you imagine a dog being a weapon of mass destruction? Excálibur, the dog belonging to the Spanish nurse infected with Ebola, was sacrificed last Wednesday by authorities, despite a global social media campaign to prevent its death. The 12-year-old dog was put down following a court order from officials seeking to prevent the spread of the virus.*



Tu pregunta me hace pensar en los elefantes...

—¿Como en tropel?

—Como otras especies que son capaces de producir arte abstracto, los elefantes utilizan la trompa para sostener el pincel y crear pinturas que algunos han comparado con la obra de los expresionistas abstractos. Hoy en día, el arte de los elefantes se expone en museos y galerías de todo el mundo. Ruby, por ejemplo, está considerada como la primera estrella artística elefante, y sus cuadros han alcanzado precios de hasta 25000 dólares. Ruby elegía sus propios colores y “tenía un sentido muy agudo a la hora de decidir los colores y las secuencias que quería utilizar”, según la Wikipedia. Es posible que, dentro de unos pocos años, Ruby se convierta en un “elefante de *raves*”...



Regarding your question, I am thinking of elephants...

—*As in numbers?*

—*Like several other species that are able to produce abstract art, elephants use their trunks to hold brushes and create paintings which some have compared to the work of Abstract Expressionists. Elephant art is now shown in museums and galleries around the world. For example, Ruby is considered the original elephant art star, and her paintings have sold for as much as \$25,000. Ruby chose her own colours and “had a very keen sense of what colour, in what sequence, she wanted”, according to Wikipedia. Ruby might become a “rave-party elephant” in a few years...*



—Una vez quise adquirir un cuadro de un delfín pintado en Azul Klein tras ver una exposición de cuadros realizados por delfines en el Museo Marítimo de Lituania, en Klaipėda, pero la inauguración me impresionó tanto que olvidé el cuadro. No obstante, tenía mis dudas sobre su autenticidad. Sospechaba que a los delfines no les gusta del todo pintar, y que solo pintan porque es lo que se espera de ellos y porque están entrenados para hacerlo, y porque, si lo hacen bien, consiguen más comida, lo cual va en contra de la idea del arte como un interés desinteresado. Quiero decir, ¿has visto alguna vez elefantes que vayan al Louvre a ver la obra de otros artistas? ¿O pájaros que se acerquen a tu ventana para escuchar un poco de Mozart o de Beyoncé?



—*Once I wanted to get a dolphin picture painted in International Klein Blue after seeing a show of paintings made by dolphins at the Lithuanian Sea Museum in Klaipėda, but I was so impressed by the opening that I forgot the painting. However, I had my doubts about its authenticity: I suspect that the dolphins don't really enjoy painting, and that they only painted it because they are expected and trained to do it and get more food if they do it well, which contradicts the idea of art as a disinterested interest. I mean, have you ever seen elephants going to the Louvre to look at other artists' work? Or birds coming to your window to listen to a bit of Mozart or Beyoncé?*



—Nunca he visto ni elefantes ni pájaros yendo a conciertos ni a exposiciones, pero parece que los científicos han descubierto que los loros tienen gustos musicales; algunos prefieren las composiciones clásicas, mientras que otros prefieren el pop al *dance*.



—*I have never seen elephants or birds going to concerts or exhibitions, but apparently scientists have found that parrots do have musical tastes; some prefer classical compositions, while others favour pop tunes over dance music.*



—Así que ahora no estoy seguro de por dónde empezar. La ingeniería inversa la practicaban mucho los rusos durante la Guerra Fría, y ahora la practican los chinos. Durante la Guerra Fría, los soviéticos compraban una nevera americana, la llevaban a Rusia en secreto —en submarino, me figuro—, se la entregaban a sus científicos y les pedían que fabricaran una versión rusa de exactamente la misma nevera.



—Así que, para usar la técnica de la ingeniería inversa, tenemos que empezar por algo que ya tengamos (¿el asiento?), pero que no estemos seguros de cómo funciona y, de alguna manera, retroceder en nuestra propia lógica.



—¿Debo pensar en una pregunta, para empezar?

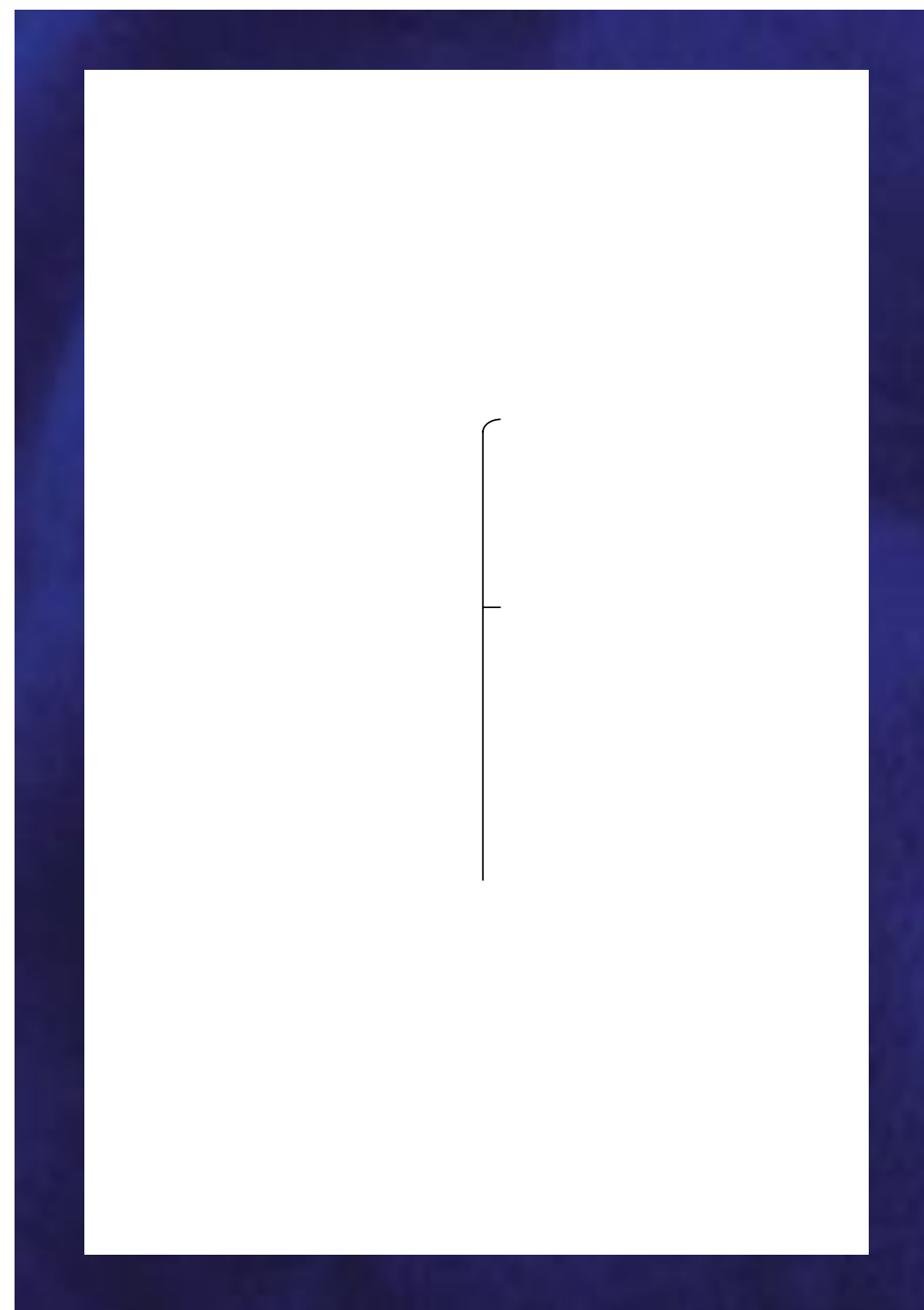
—*So I am not sure where to start now. Reverse engineering was practised by the Russians during the Cold War a lot and by the Chinese now. During the Cold War era, Soviets would buy an American refrigerator, secretly bring it back to Russia—by submarine, I guess—and give it to their scientists, telling them to produce a Russian version of exactly the same refrigerator.*



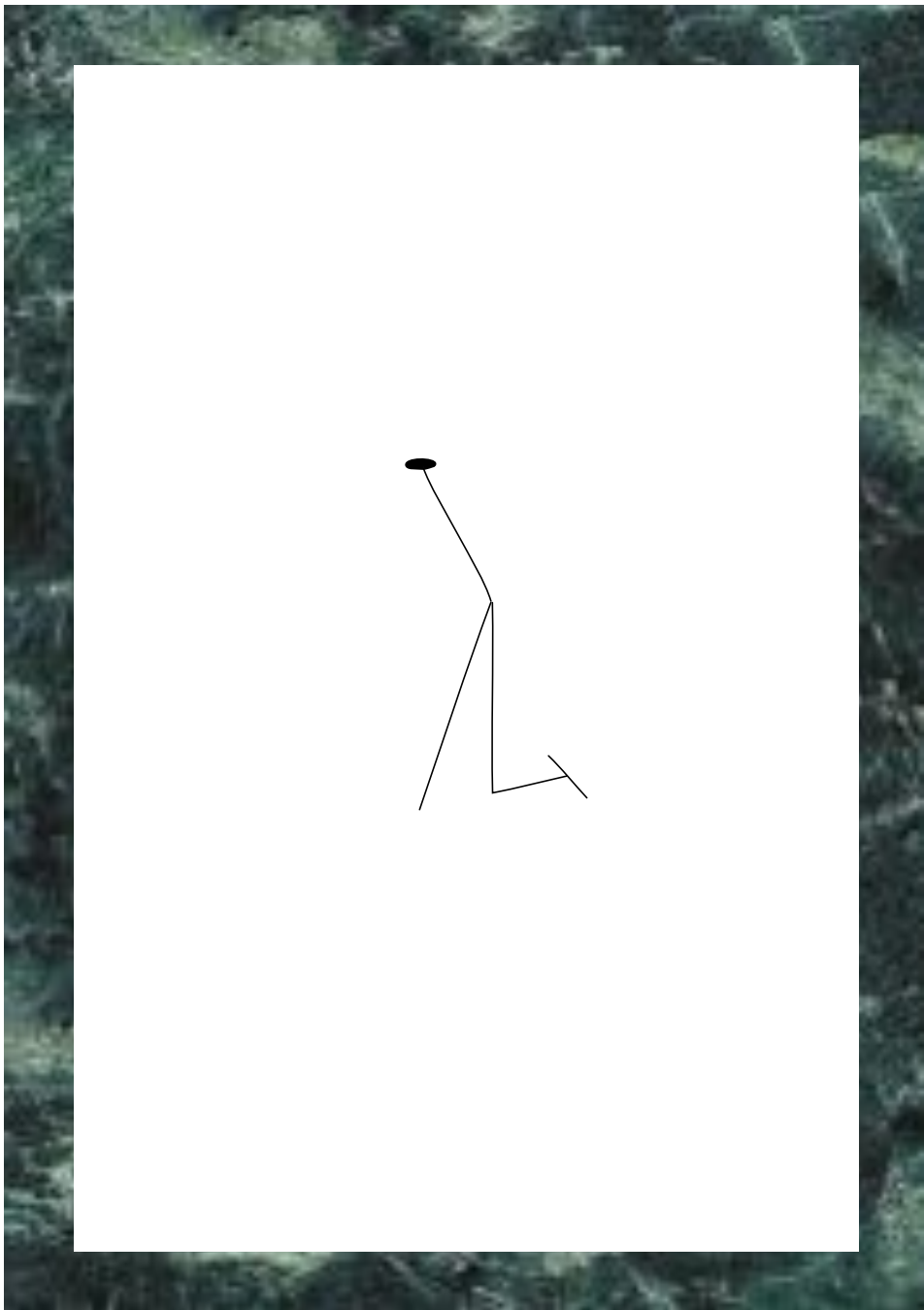
—*So to use a reverse engineering technique, we need to start with something we already have (a seat?) but aren't quite sure how it works, and somehow move backwards in our own logic.*



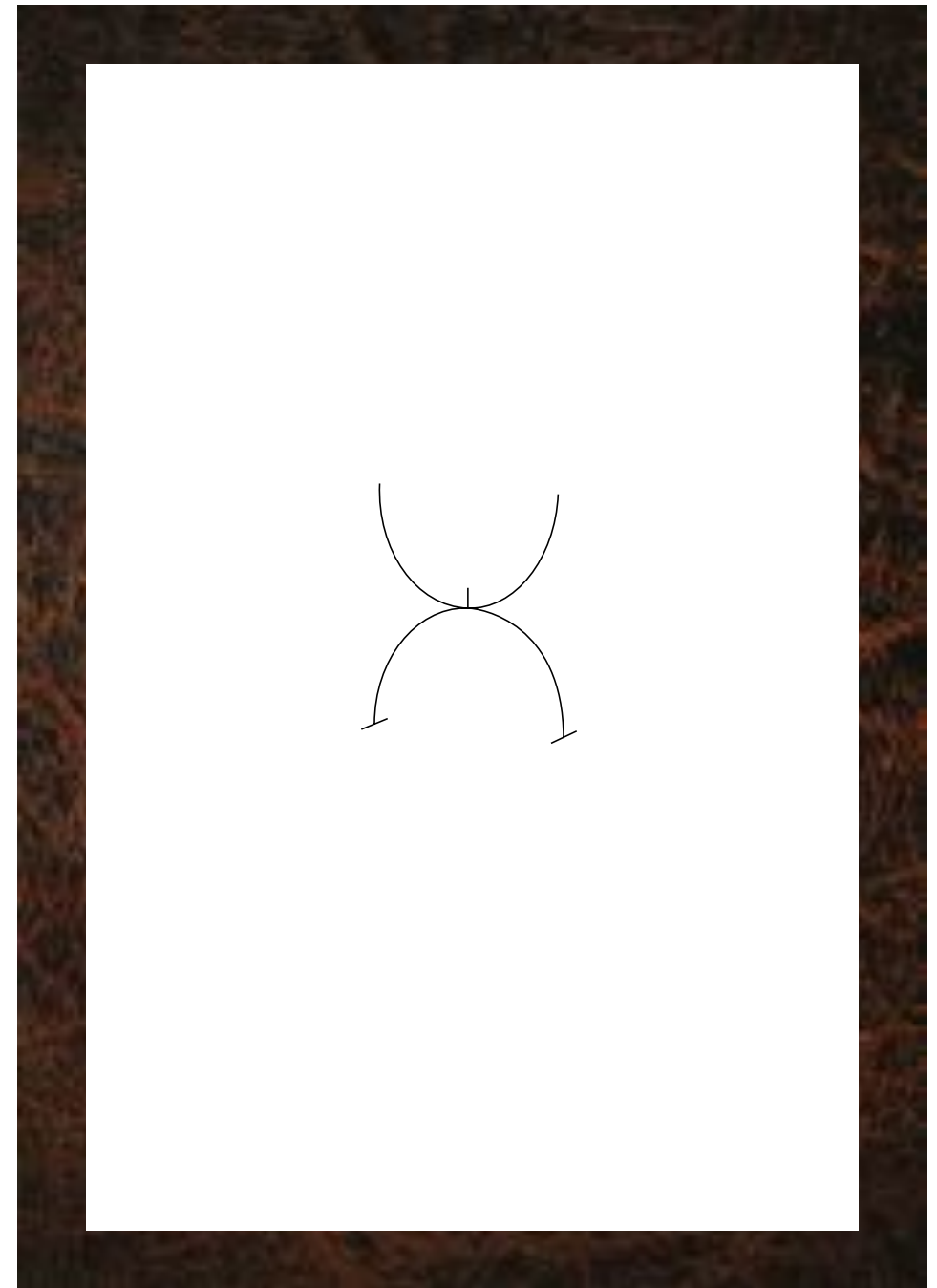
—*Should I think of a question to start?*



~|_ (esquema / sketch), 2015
(escultura: estructuras silla splat y apoyabrazos de metal; 250 x 20 x 15 cm / sculpture: Chair splat structures, metal armrest; 250 x 20 x 15 cm)



f— (esquema / sketch), 2015
 (escultura: camillas laterales de metal, apoyabrazos de metal y estructura de silla; 135 x 80 x 10 cm / sculpture: metal side stretchers, metal armrest, chair structure; 135 x 80 x 10 cm)



—Σ (esquema / sketch), 2015
 (escultura: silla de listones laterales, camillas de metal y asiento de madera; 90 x 60 x 20 cm / sculpture: chair back slats, metal side stretchers, wood seat; 90 x 60 x 20 cm)

LAILA HOTAIT SALAS Y NADIA HOTAIT
La noche entre Alí y yo

Madrid, 1980 / Madrid, 1982
Vive y trabaja entre Madrid y México D.F. /
Vive y trabaja en Madrid

En sus colaboraciones, las hermanas Hotait exploran los límites entre la ficción y la realidad dentro de la representación de episodios de la historia contemporánea.

Laila Hotait Salas, cineasta, es doctora en Comunicación Audiovisual por la Universidad Carlos III de Madrid y fue becaria Fulbright en la San Francisco State University. Su primer largometraje, *Crayons of Askalan*, se ha presentado, entre otros festivales, en Hot Docs, Doha Tribeca Film Festival, CPH:DOX-Copenhagen y DocsDF, y sus producciones han sido apoyadas por Sundance Institute Documentary Film Program, Doha Film Institute, Arab Fund for Arts and Culture, Screen Institute Beirut, Berlinale Talent Campus, etc. En 2011 fue seleccionada por el CPH:DOX Lab de Copenhague como cineasta internacional emergente. Sus piezas de arte sonoro y vídeo se han mostrado, entre otros museos, en el Centre Pompidou de París y el KIT - Kunst im Tunnel de Düsseldorf, así como en galerías de arte en México, España, Singapur y Estados Unidos.

Nadia Hotait, artista multidisciplinar, estudió Comunicación Audiovisual en la Universidad Complutense de Madrid y en la Universidad de Waseda, Tokio. Se graduó como premio de su generación del MFA en el Art Institute of Chicago siendo becaria de la Fundación La Caixa. Presentó su primera exposición individual en las University Galleries de la Illinois State University y, al regresar a España en 2011, obtuvo con su videoinstalación *La confabulación de los observadores de pájaros* el premio Injuve. Ha participado en exposiciones en Zolla/Lieberman Gallery (Chicago), Bienal de Arte Joven de Moscú, Zico House (Beirut), Galería Isabel Ignacio (Sevilla) o La Tabacalera (Madrid), y fue seleccionada como artista residente en La Granja (México) y en el programa Warp en Bélgica.

Madrid, 1980 / Madrid, 1982
Lives and works in Madrid and Mexico City / Lives and works in Madrid

In their collaborations, the Hotait sisters explore the boundaries between fiction and reality within the representation of episodes from contemporary history.

Laila Hotait Salas, filmmaker, has a PhD in Audiovisual Communications from Carlos III University in Madrid and attended San Francisco State University as a Fulbright scholar. Her first feature-length film, Crayons of Askalan, has been presented at Hot Docs, Doha Tribeca Film Festival, CPH:DOX-Copenhagen and DocsDF, among other festivals, and her productions have been supported by the Sundance Institute Documentary Film Program, the Doha Film Institute, the Arab Fund for Arts and Culture, the Screen Institute Beirut, Berlinale Talent Campus, etc. In 2011 she was one of the international emerging talents chosen by the CPH:DOX Lab in Copenhagen. Her sound and video art creations have been exhibited at the Centre Pompidou, Paris, and the KIT - Kunst im Tunnel, Düsseldorf, among other museums, as well as at art galleries in Mexico, Spain, Singapore and the United States.

Nadia Hotait, a multidisciplinary artist, studied Audiovisual Communications at the Complutense University of Madrid and Waseda University, Tokyo. A scholarship from Fundación La Caixa allowed her to attend the School of the Art Institute of Chicago, where she earned an MFA and received a prestigious graduation fellowship. Her first solo show was held in the University Galleries at Illinois State University, and on returning to Spain in 2011 her video installation La confabulación de los observadores de pájaros [The Conivance of Watching Birds] won the Injuve Prize. She has participated in exhibitions at the Zolla/Lieberman Gallery (Chicago), the Moscow International Biennale for Young Art, Zico House (Beirut), Galería Isabel Ignacio (Seville) and La Tabacalera (Madrid), she was awarded an artist residency at La Granja (Mexico) and the Warp Programme in Belgium.

Proyecto:

La noche entre Alí y yo, 2015
Videoinstalación
Proyección en 3 canales, color
Dimensiones variables

Supervisor de posproducción: Daniel Torrico
Montaje de imagen: Daniel Torrico y Nadia Hotait
Montaje de sonido: Móskar y Laila Hotait
Cámara: Karim Ghorayeb
Coreógrafa: Dima Hashisho
Asistente de cámara: Nabil
Ayudantes de producción: Mahmoud Abou Zeid
y Suraia Abud Coaiek
Carpintero: Abdulkader Abdullah

Voces: Amer Farroukh, Mariam Cheaib, Adnan
Cheaib, Mohamed Cheaib
Poema de Alí Cheaib

Performers: Bassam Hachim, Chadi Rahal,
Daniel Chedid, Jean Nassif, Rabih Njeim,
Ahmad Refae, Ali Hachim, Mamoud El Bassis,
Youri Mattar, Khalil Hafety, Nicolas
Roubia, Leonid Ivamov, Mohamad Dirany,
Charbel Aboud, Mohamad Mahfouz, Rafi
Rougaz, Bilal Bitar, Charbel Semaan y
Michel Harayki

Agradecimientos: Lola Salas, Maxon Higbee,
Pedro Cerisola, Mansour Aziz, Sassine
Kawsaly, Mahmoud Khourani, Mustafa Yamout
Zico, Ghassan Maasry, Abdul Munein Hoteit,
Mohamad Hamdar, Ghassan Hammash, Assaf
Building-180 Hamra-Ras Beirut, Mezian,
Zico House, Mansion y Estudio Potato

Dedicado a Alí Hotait

Project:

La noche entre Alí y yo, 2015
Video installation
3-channel projection, colour
Dimensions variable

Postproduction Supervisor: Daniel Torrico
Image editing: Daniel Torrico and Nadia Hotait
Sound editing: Móskar and Laila Hotait
Camera: Karim Ghorayeb
Choreographer: Dima Hashisho
Camera Assistant: Nabil
Production Assistants: Mahmoud Abou Zeid
and Suraia Abud Coaiek
Carpentry: Abdulkader Abdullah

Voice over: Amer Farroukh, Mariam Cheaib,
Adnan Shaibth, Mohamed Cheaib
Poem by Alí Cheaib

Performers: Bassam Hachim, Chadi Rahal,
Daniel Chedid, Jean Nassif, Rabih Njeim,
Ahmad Refae, Ali Hachim, Mamoud El Bassis,
Youri Mattar, Khalil Hafety, Nicolas
Roubia, Leonid Ivamov, Mohamad Dirany,
Charbel Aboud, Mohamad Mahfouz, Rafi
Rougaz, Bilal Bitar, Charbel Semaan and
Michel Harayki

Special thanks to: Lola Salas, Maxon Higbee,
Pedro Cerisola, Mansour Aziz, Sassine
Kawsaly, Mahmoud Khourani, Mustafa Yamout
Zico, Ghassan Maasry, Abdul Munein Hoteit,
Mohamad Hamdar, Ghassan Hammash, Assaf
Building-180 Hamra-Ras Beirut, Mezian, Zico
House, Mansion and Estudio Potato

Dedicated to Alí Hotait

El eterno retorno de lo inmóvil

— Óscar Alonso Molina

Está claro que hay algo, algo muy cercano al arte, casi intrínseco a él, que se relaciona con nuestra inclinación a repetir una y otra vez los estados angustiosos, las situaciones problemáticas o patéticas, el desastre, el horror, la muerte. La historia del arte en Occidente, desde la Antigüedad, nos ofrece innumerables ejemplos de ello: el hígado de Ticio devorado eternamente por los buitres; Sísifo condenado a acarrear montaña arriba el peso de su piedra, que se desmorona ladera abajo cada vez, obligándole a emprender de nuevo el intento de coronar con ella la cima; Tántalo sumergido hasta la barbilla en el lago cuyas aguas se retiran siempre que se inclina a saciar su ardiente sed; Midas transformado por Dionisio en un alquimista cuyas manos transmutan en oro cuanto tocan, incluidos los alimentos que calmarían el suplicio de su hambre perenne; la historia de Nastagio degli Onesti, pintada por Botticelli, con la terrible escena del reparto del corazón de la joven a los perros ocurriendo todos los viernes del año... Horrores recurrentes, castigos eternos. Volvemos una y otra vez a cuanto nos aterroriza; no sabemos —ni tal vez podamos— despegarnos del aliento de la muerte que está ahí, al borde de la realidad transformada ya en ficción, en representación.

Contrariamente al monumento, destinado a encarnar para las generaciones futuras escenas ejemplificantes que dilaten el corazón, el orgullo, la dicha de estar ahora en el mismo mundo que pisaron nuestros heroicos antecesores, hay una estética del horror, más cercana a la gárgola, o a cada una de esas visiones de pesadilla y

The Eternal Return of the Immobile

— Óscar Alonso Molina

Clearly there is something very close to art, almost intrinsic to it, about our tendency to return to the same nerve-racking states, problematic or pathetic situations, disaster, horror and death over and over again. Since Antiquity, the history of Western art has offered us countless examples of this: Tityos and the vultures eternally feeding on his liver; Sisyphus condemned to roll his heavy stone up the mountain only to have it roll back to the bottom every time, forcing him to begin the laborious trip to the summit all over again; Tantalus, made to stand chin-deep in a lake whose waters always receded when he bent to quench his burning thirst; Midas, whom Dionysus turned into an alchemist with the power to turn everything he touched to gold, even the food that would have sated his perennial hunger; the story of Nastagio degli Onesti, painted by Botticelli, with the terrible scene of the young woman's heart being fed to the dogs every Friday of the year... Recurring horrors, eternal punishments. We keep coming back to everything that terrifies us; we do not know how to—and perhaps cannot—tear ourselves away from the breath of death that hovers there, on the edge of a reality now become fiction, representation.

In contrast to the monument, designed to embody for future generations exemplary scenes that would stir our hearts, stoke our pride and remind us how fortunate we are to tread the same ground as our heroic ancestors, there is an aesthetics of horror which is closer to the gargoyle or one of those nightmarish vi-

padecimiento, que, una vez contempladas, no apartan su mirada de nosotros. Constatamos cómo existe un resorte que nos impulsa a volvernos masoquistamente y por voluntad propia hacia ese aliento en la nuca tan desasosegante, como niños paralizados y fascinados al mismo tiempo ante el súbito desenlace del juego (la sorpresa del descubrimiento en el escondite, el previsible desvelamiento del “cu-cú, ¡tras!”), la adopción *realista* y siempre efectiva en los papeles de monstruos imaginarios). Sabemos que nos hallamos ante un fingimiento y, sin embargo, nos sobrecoge la presencia de lo que es manifiestamente artificio. Para Noël Carroll, quien ha dedicado un ensayo imprescindible a esta *filosofía del terror*, “el valor de este juego emocional fingido con ficciones reside en las oportunidades que nos proporciona para hacer descubrimientos acerca de nuestros sentimientos, para aceptarlos o purgarlos, para deshacerse de sentimientos reprimidos o socialmente inaceptables, o para prepararse emocionalmente ante la posibilidad de situaciones futuras proporcionando una *práctica* al responder a las crisis de ficción”.

La acción que nos presentan Nadia y Laila Hotait es una suerte de *recreación* del asalto al Banco de América en Beirut que un grupo de cinco hombres armados, pertenecientes al Movimiento Socialista Revolucionario libanés, llevaron a cabo el 18 de octubre de 1973. Su genealogía directa remite a la célebre pieza de Pierre Huyghe *The Third Memory* (1999), basada por su parte en el robo a un banco perpetrado por John Wojtowicz, hecho que en su día diera lugar a la película *Dog Day Afternoon* (1975), de Sidney Lumet. Con esta obra ya mítica, *La noche entre Alí y yo* de las hermanas Hotait comparte no solo época, tema e iconografía, sino el reenvío

sions of suffering which, once seen, never take their eyes off us. We know there is something that drives us to masochistically and willingly seek out the source of that unsettling breath on the back of our neck, like children at once paralysed and fascinated by the sudden denouement of the game (the surprise of discovery in hide-and-seek, the foreseeable revelation in peek-a-boo, or the realistic and always effective performance in the role of imaginary monster). We know that what we see is pretence, and yet the presence of something so patently artificial still manages to send a shiver down our spines. For Noël Carroll, author of a seminal essay on this philosophy of horror, “The value of this emotional pretend play with fictions resides in the opportunities it provides us to make discoveries about our feelings, to accept them or to purge oneself of them, to vent repressed or socially unacceptable feelings, or to prepare oneself emotionally for the possibility of future situations by providing ‘practice’ in responding to fictional crises.”

The action brought to us by Nadia and Laila Hotait is a kind of recreation of the attack on the Beirut branch of the Bank of America perpetrated by five armed members of the Lebanese Socialist Revolutionary Movement on 18 October 1973. Its lineage can be traced directly back to Pierre Huyghe’s famous piece The Third Memory (1999), based on a bank robbery staged by John Wojtowicz which had previously inspired Sidney Lumet’s film Dog Day Afternoon (1975). This now legendary work and the Hotait sisters’ piece, entitled La noche entre Alí y yo [The Night between Alí and I] (2014), share a common time, theme and iconography, but they also use

constante que, en su particular reconstrucción del acontecimiento original, se sostiene entre la documentación de la época y la mirada retrospectiva que los participantes aportan años después, inevitablemente ya contaminada por la deriva narrativa y mediática de los propios hechos.

Dividida en tres pantallas, su exposición sumerge al espectador en una suerte de sección transversal de las distintas plantas y estancias de la sede bancaria, así como en el solapamiento entre momentos distintos de la historia. La confusión de tiempos y espacios —obsesión de la estética moderna— se ve acompañada aquí por la complejidad de la enunciación, transferida a tres voces en *off* distintas: la primera corresponde a uno de los asaltantes, quien narra los hechos que vivió hace más de cuarenta años en primera persona y en tiempo pasado; la segunda, a la hermana de otro de ellos, que con el empleo del tiempo verbal en presente y la distancia física delata el desfase con que todo ello fue vivido en su día por las comunidades afectadas (en este sentido, las hermanas Hotait aventuran una suerte de dispositivo alegórico acerca de cómo pequeñas anécdotas históricas conquistan una relevancia inesperada como símbolos, síntomas o emblemas, transcurrida su propia época), y, por último, la tercera corresponde a un narrador actual, que asume una particular posición, tan distanciada de la legitimación documental (supuestamente aséptica, informada, no comprometida) como de la recreación nostálgica y meramente subjetiva.

Como la citada obra de Huyghe, *La noche entre Alí y yo* permite al espectador deambular por el tiempo detenido de este extraño caso a medio camino entre el romanticismo y la delincuencia organizada. A modo de un

the same device of constantly leaping back and forth, in their particular reconstruction of the original event, between period documentation and the retrospective vision of the participants provided years later, now inevitably contaminated by the much-publicised narrative drift of the events themselves.

Divided between three screens, the presentation plunges viewers into what resembles a cross-section of the bank branch’s different floors and rooms and into overlapping moments in history. The jumble of times and spaces—the obsession of modern aesthetics—is accompanied here by the complexity of the narration enunciated by three different off-screen voices. The first voice belongs to one of the attackers, who narrates the events he lived at first-hand more than 40 years ago in the past tense; the second is the sister of another attacker, whose use of the present tense and physical distance betrays the time lag between the actual events and how they were experienced at the time by the affected communities (in this respect, the Hotait sisters posit a kind of allegorical device about how minor historical anecdotes acquire unexpected relevance as symbols, symptoms or emblems after their time has come and gone); and the third voice is that of a present-day narrator, who takes a particular position as far removed from documentary legitimation (supposedly aseptic, well-informed, and detached) as it is from nostalgic and merely subjective recreation.

Like Huyghe’s aforementioned work, La noche entre Alí y yo allows spectators to wander through the frozen time of this strange case, halfway between romanticism and organised crime. Like a tableau

tableau vivant —ese espacio siniestro por antonomasia—, todos los personajes en escena están vivos pero se comportan como muertos: no se mueven, permanecen completamente quietos como si de estas se tratara; mientras, el agua que gotea, el reloj o las cortinas agitadas por el viento nos ponen sobre aviso acerca del extremo ralenti de su actuación. El gesto congelado es, precisamente, el que nos fascina y nos detiene como un rehén más junto a ellos, y seguramente estemos adoptando ya, mimética, empáticamente, su misma quietud para contemplar la pieza...

El arte, que para Freud era una de las manifestaciones más complejas del “principio del placer”, se manifiesta aquí con todo el potencial de su fuerza contraria, la “pulsión de muerte”, esa tendencia inherente a toda vida por la cual ansía retornar a un estado inanimado y preorgánico; al mundo mineral, a la muerte. Freud lo empezó a sospechar cuando observó cómo los soldados que regresaban de la línea de combate en la Primera Guerra Mundial, poniendo en cuestión una de las premisas fundamentales del psicoanálisis, no expulsaban lejos de sí sus recuerdos traumáticos y las terribles escenas vividas, cuya memoria había de coartar su voluntad psíquica de confort, coherencia y unidad, sino que los recreaban de manera constante y con viveza. Que el arte tiene que ver íntima y radicalmente con todo esto parece claro, como os decía al principio. Quizá, para comprobarlo una vez más, bastaría recordar que Alí Cheaib, el Alí del título, el líder del asalto, quien murió durante la intervención policial, era un humilde maestro de escuela, un joven idealista avezado en la escritura de teatro y poesía. Era alguien que sabía robar corazones pero no sabía robar bancos. Aunque solo

vivant, that most sinister of spaces, all the characters on stage are alive and yet they act as if they were dead: they do not move, remaining perfectly still like lifeless statues, yet the dripping water, the clock and the curtains swaying in the breeze alert us to the exaggeratedly slow motion of their performance. The frozen gesture is precisely what fascinates and holds us like another hostage in their midst; in fact, we are probably already imitating their stillness, mimetically, empathetically, in order to contemplate the piece.

Art, which Freud considered one of the most complex manifestations of the “pleasure principle”, is expressed here with all the power of its opposing force, the “death drive”, that tendency inherent to all living things that makes them long to return to an inanimate, pre-organic state—to the mineral world, to death. Freud first began to suspect this when he observed how soldiers returning from the front in World War I, contrary to one of the fundamental premises of psychoanalysis, did not attempt to suppress or eradicate their traumatic memories and terrible experiences, the reminder of which would supposedly inhibit their mental will to enjoy comfort, coherence and unity, but instead relived them constantly and in vivid detail. It seems clear, as I said at the beginning, that art is intimately and fundamentally tied up with all of this. Perhaps, to drive the point home, we should recall that Alí Cheaib, the Ali of the title, who led the assault and died during the ensuing confrontation with the police, was a lowly schoolmaster, a young idealist and experienced playwright and poet. He was someone who knew how to steal hearts but not how to rob banks. If only for that rea-

sea por eso, creo yo, merece la pena entrar en este bucle rarificado e hipnótico que nos proponen Nadia y Laila Hotail desde sus particulares fantasmas familiares e imágenes obsesivas privadas.

son, I think it is worth our while to enter this rarefied, hypnotic loop which Nadia and Laila Hotait offer up to us from their repository of personal family ghosts and obsessive private images.



La noche entre Alí y yo (detalles / details), 2015
 Videoinstalación / Video installation
 Dimensiones variables / Dimensions variable



La noche entre Alí y yo (detalles / details), 2015
Videoinstalación / Video installation
Dimensiones variables / Dimensions variable



Recorte del periódico Al Nahar, Beirut, 19 de octubre de 1963
Artículo sobre el asalto al Banco de América y Alí Cheaib
Titular: "Cheaib estudió la operación simulando que iba a abrir una cuenta bancaria"

Clipping from the newspaper Al Nahar, Beirut, 19 October 1963
Article about the Bank of America assault and Ali Cheaib
Headline: "Cheaib prepared the assault by pretending he wanted to open a bank account"

La noche entre Alí y yo, 2015
Documentación-proceso / Documentación-process
Dimensiones variables / Dimensions variable



Asaltante 2, 2015
Impresión digital / *Digital print*
180 x 94 cm



Asaltante 1, 2015
Impresión digital / *Digital print*
180 x 94 cm



Rehén 12, 2015
Impresión digital / *Digital print*
180 x 94 cm



Asaltante 3, 2015
Impresión digital / *Digital print*
180 x 94 cm

DANIEL JACOBY
Jagata: Part I

Lima, 1985
Vive y trabaja en Ámsterdam

Se licenció en Bellas Artes por la Universitat de Barcelona y continuó sus estudios en la Städelschule de Fráncfort, bajo la tutoría de Simon Starling y Peter Fischli.

Entre sus exposiciones recientes destacan: *Spring Exhibition* (Kunsthal Charlottenborg, Copenhagen, 2014), *Ahold of Get the Things To* (Galerie Antoine Levi, París, y Galería Maisterravalbuena, Madrid, 2014), *Collective fictions* (Palais de Tokyo, París, 2013), *FFM:HH* (Kunstverein Harburger Bahnhof, Hamburgo, 2013), *Panoramas do Sul* (SESC Videobrasil, São Paulo, 2013), *A Mount-Rushmore-Resembling Piece of Cheddar Cheese Melted to a Perfectly Flat Squared Slice* (1646, La Haya, 2012), *The Suspicion of Suspense*, comisariada por Áron Fenyvesi (Trafó Gallery, Budapest, 2012), *XI Bienal de Cuenca* (Ecuador, 2012). Próximamente expondrá en The Walter Phillips Gallery del Banff Centre (Alberta) y el INCA Institute (Seattle).

Ha sido artista residente en Sasso (Ticino), Casino Luxembourg (Luxemburgo), ARE (Enschede) y Tokyo Wonder Site (Tokio). Así mismo, ha publicado libros con editoriales como Mousse Publishing (Milán), Save As... Publications (Barcelona) y Cru (Barcelona), y es coeditor de la plataforma para escritos de artista Texto.

Lima, 1985
Lives and works in Amsterdam

After earning a BFA from the University of Barcelona, he went on to study under Simon Starling and Peter Fischli at the Städelschule, Frankfurt.

His most important recent exhibitions include: Spring Exhibition (Kunsthal Charlottenborg, Copenhagen, 2014), Ahold of Get the Things To (Galerie Antoine Levi, Paris, and Galería Maisterravalbuena, Madrid, 2014), Collective Fictions (Palais de Tokyo, Paris, 2013), FFM:HH (Kunstverein Harburger Bahnhof, Hamburg, 2013), Panoramas do Sul (SESC Videobrasil, São Paulo, 2013), A Mount-Rushmore-Resembling Piece of Cheddar Cheese Melted to a Perfectly Flat Squared Slice (1646, The Hague, 2012), The Suspicion of Suspense, curated by Áron Fenyvesi (Trafó Gallery, Budapest, 2012), and the 11th Cuenca Biennial (Ecuador, 2012). He has upcoming shows scheduled at the Walter Phillips Gallery in the Banff Centre (Alberta) and the INCA Institute (Seattle).

He has been an artist-in-residence at Sasso (Ticino), Casino Luxembourg (Luxembourg), ARE (Enschede) and Tokyo Wonder Site (Tokyo). He has also released books with publishers such as Mousse Publishing (Milan), Save As... Publications (Barcelona) and Cru (Barcelona), and he is co-editor of Texto, a platform for texts authored by artists.

Proyecto:

Jagata: Part I, 2015
Videoinstalación
Dimensiones variables

Project:

Jagata: Part I, 2015
Video installation
Dimensions variable

Los jugadores de tarot¹

— Sarah Demeuse

Los jardines son lugares de transformación, de transgresión: san Agustín lee bajo un peral y encuentra la Verdad; Adán y Eva experimentan el conocimiento verdadero en el Edén; los narradores de Boccaccio se entretienen ajenos a los estragos de la peste en el jardín de una casa de campo; el Barón Rampante desarrolla un reinado alternativo en el jardín trasero de su propia casa. En épocas más recientes, los jardines de recreo se transforman en lugares de exposiciones mundiales, aunando la tecnología avanzada y las novedades artísticas con una tradición de excepcionalidad y ocio.

* * *

Tres plantas se han convertido en árboles fuertes y vigorosos. Nadie recordaba cómo había sucedido: aparecieron un día, equidistantes, y dejaron sentir su presencia, creciendo ávidos y humildes al mismo tiempo. Era como si no quisiesen regodearse en la fragilidad para que la gente no los viese como jóvenes endebles. Aspiraban a una mediana edad saludable. Estables, enérgicos, pero muy distantes de la rareza de la adolescencia. La intención no era destacar, sino participar y proveer. Vistos desde arriba, marcaban las esquinas de un triángulo equilátero perfecto. Sus copas también trazaban una única línea paralela al suelo: no era necesario ni eclipsar ni hacer sombra a los demás. Sabían mejor que cualquier jardinero que convenía mantener un ritmo de crecimiento parecido.

Las hojas tenían el brillo del laurel: eran fuertes, de tamaño medio, y estaban optimizadas para la fotosíntesis en diferentes entornos. No parecía que el contexto fuese un factor

The Tarocchi Players¹

— Sarah Demeuse

Gardens are places of conversion, of transgression—St. Augustine reads under a pear tree and finds truth, Adam and Eve have a taste of real knowledge in Eden, Boccaccio's storytellers keep their minds entertained and off the ravaging plague in a countryside garden, the baron in the trees develops an alternate reign in his own backyard. Closer to us, pleasure gardens turn into world exhibition sites, joining advanced technology and novel art with a tradition of exceptionalism and leisure.

* * *

Three plants had grown strong into vital trees. No one remembered how it all happened: one day they appeared, equidistantly so, and they made their presence felt, growing eagerly yet humbly at the same time. It was as if they didn't want to wallow in fragility, not wanting people to think of them as weak youngsters. Their aim was healthy middle age. Settled, energised, but at a far remove from the quirkiness that is adolescence. The point was not to stand out, but to partake and provide. When seen from far above, they marked the corners of a perfect equilateral triangle. Their tops also traced a single parallel to the ground: there was no need to outshine or out-shadow the other. They knew, more so than any gardener did, that it was better to keep the growth at a similar pace.

The leaves had the shine of laurel: they were resilient and medium-sized, optimised for photosynthesis in a variety of environments. Context didn't seem to be a defining

determinante para ellas: dada su gran insensibilidad a la temperatura, la luz u otros cambios de los elementos, raramente perdían su color.

Eran los tres árboles perfectos que uno se imagina en las vistas en sección: sus raíces subterráneas reflejaban su presencia sobre el suelo, como si el nivel del suelo —el punto en el que el tronco se hace raíz— fuese un eje de rotación. Desde el comienzo, este sistema especular se mantenía en equilibrio: un cambio subterráneo implicaba una modificación sobre el suelo; la división de una rama en la superficie conllevaba una nueva raíz secundaria debajo. Como si la diferencia material entre el aire y la tierra fuese insignificante.

Una pared de ladrillo separaba este equilibrio geométrico del resto de la tierra.

Y este es el jardín, tal como se ve en un fresco de 1440 del Palazzo Borromeo de Milán.

Pero las raíces eran más que conductos arborescentes: reflejaban la forma de la vida en la atmósfera. Al replicarlas con pigmento sobre yeso, cobraron vida en forma de tres mujeres de casta nobiliaria acompañadas por dos caballeros de posición social parecida. Sentados formando un semicírculo, estaban absortos jugando a las cartas, una novedad importada de la tradición egipcia. Los árboles brotaban con elegancia de las rubias cabelleras de las mujeres, que, en lugar de auras, diademas u otros tocados, lucían una antena arbórea de clorofila. Todos parecían serenos, meditabundos, a gusto con sus atavíos impecablemente bordados, con sus delicadas manos lechosas, envueltos en un resplandor casi surrealista. Parecían estar absolutamente despreocupados por lo que había sucedido o por lo que les aguardaba. Resulta difícil saber si se estaban

factor for them: largely insusceptible to temperature, light or other changes in the elements, they rarely lost their colour.

They were the three perfect trees you can envisage in section drawings, their underground roots the mirror images of what happens above ground—as if the ground level, the point where trunk becomes root, was a rotating axis. From the beginning, there was balance in this mirroring system: a change below meant modification above ground, a branch splitting above meant a new subsidiary root below. As if the material difference between air and earth was negligible.

A brick wall separated this geometric equilibrium from the rest of the land.

And this is the garden as seen in a 1440 fresco at the Palazzo Borromeo in Milan.

But the roots were more than arborescent conduits, mirroring the shape of life in the atmosphere. When replicated in pigment on plaster, they came alive as three women of noble descent accompanied by two gentlemen of similar social standing. Sitting in a semi-circle, they were engrossed in cards, a novelty imported from Egyptian tradition. And it was from the women's blonde hairdos that the trees graciously sprouted: instead of auras, diadems or other headwear, they sported a chlorophyll arboreal antenna. They looked serene, thoughtful, at ease in their pristinely embroidered clothes, with their delicate milk-white hands, and with an overall quasi-surrealist radiance to them. They seemed anything but concerned about what had happened or what lay ahead. It is hard to tell whether they

divirtiéndose. El disfrute se articula de otra manera en otros lugares.

Y esta es la escena de jardín, tal como aparece representada en un fresco de 1440 del Palazzo Borromeo de Milán.

Esos cinco jugadores forman parte de la tradición del jardín. Su juego, el *tarocchi*, es el ancestro de lo que luego se convertiría en un ritual adivinatorio oculto. En cierto modo, lo que hacen encierra el germen del antidogmatismo y cuestiona la infalibilidad de la divina providencia. Quizá este es el motivo por el que su jardín, tal como se presenta en la parte superior de la pared interior del palacio, parece subterráneo. Estos jugadores son raíces bulbosas que exhiben —aunque con algo de secretismo, dado que solo los jugadores pueden ver las cartas— las claves humanas del conocimiento futuro.

Asumamos pues que están jugando a lo que conocemos como el tarot actual, con el mismo conjunto de premisas y expectativas. ¿Qué tipo de deseo de conocimiento futuro albergan? ¿Qué hay en su presente que los inclina a la predicción? ¿Y cómo producen semejante conocimiento? Un fresco estilizado no es el lugar para el deseo desatado: estas cinco figuras parecen estar en perfecto equilibrio en un jardín vivo y bien ordenado. Su presente es un plano de símbolos que augura vitalidad, opulencia y elegancia. Parecería que su futuro —por una vez— no es una perspectiva que satisfice una carencia urgente vivida en el presente. ¿Puede ser que su futuro ideal sea salud, dinero y estilo por igual? El aspecto más intrigante aquí es quizá que la interpretación del futuro se lleva a cabo en grupo. No procede de una autoridad auspiciadora dotada de la capacidad de predecir mientras que los demás se limitan,

were having fun. Enjoyment is articulated differently elsewhere.

And this is the garden scene as depicted in a 1440 fresco at the Palazzo Borromeo in Milan.

Those five players are part of that garden tradition. Their game, tarocchi, is the ancestor of what would later become an occult ritual of divination. In a sense, what they do holds the seeds of going against dogma, and questions the infallibility of divine providence. Perhaps that is why their garden, as presented high on the interior palace wall, appears to be underground. These players are bulbous roots showcasing (albeit somewhat secretly, as the actual cards are only visible to the players) the human keys to future insight.

So let's assume they are playing what we now know as actual Tarot, with the same set of premises and expectations. What kind of desire for future knowledge do they cherish? What is it about their present that makes them inclined to prediction? And how do they produce such insight? A stylised fresco isn't the place for unbound desire: these five seem in perfect balance in a well-ordered, living garden. Their present is a plane of symbols that spells vitality, opulence and elegance. It would seem their future (for once) is not a scenario that fills an urgent lack experienced in the present. Maybe their ideal future is equal health, wealth and style? Perhaps the most intriguing aspect here is that the interpretation of the future happens in a group. It is not one auspicious authority with the aptitude to foretell while others simply, and fearfully, receive.

temerosos, a recibir. En este jardín, interpretan juntos. El futuro solo saldrá gradualmente a la superficie mediante la acción y la reacción en el juego y entre jugadores comprometidos. En esencia, el pronóstico requiere la atención de todos, jugar bien por el bien de todos.

Bajo los árboles y bajo la tierra, el futuro es un ecosistema compartido, un texto que se descifra mediante idas y venidas, movimientos y contramovimientos, dentro de los límites de las reglas comunes y el equilibrio. El muro que rodea el jardín es el límite de las predicciones posibles.

In this garden, they interpret together. It's only by action and reaction within the game and between engaged players that the future will gradually surface. In essence, prognosis is about shared attention, about playing the game well for the sake of all.

Underneath the trees and beneath the ground, the future is a shared ecosystem, a text that unravels through back and forth, moves and countermoves, within the bounds of common rules and equilibrium. The wall around the garden is the limit of possible predictions.







FERMÍN JIMÉNEZ LANDA
Acampada libre

Pamplona, 1979
Vive en Valencia y trabaja en cualquier parte

Realizando acciones, intervenciones públicas, vídeo, instalaciones o dibujo, trabaja en procesos de equivalencia, inversión e intercambio que nos hacen ver la realidad desde un punto equidistante entre lo absurdo y lo sensato, lo entrañable y lo iconoclasta, lo empírico y lo inverificable. Ha cruzado España en una línea recta perfecta de piscinas, desempatado las dos torres más altas de Barcelona con un abeto de plástico, conquistado un islote griego con un himno nacional, viajado sin tocar puertas, hablado con Félix Rodríguez de la Fuente sobre sus falsos documentales mediante una médium falsa, ordenado confeti por colores y plantado secuoyas gigantes en las calles.

Entre sus proyectos y exposiciones individuales destacan *Ultramarino* (Consonni, Bilbao, 2014), *The Visit* (1646, La Haya, 2013), *Podrían ser lobos comiendo M&M's* (Galería Bcelos, Madrid, 2013), *Las puertas* (La Casa Encendida, Madrid, 2012), *Amikejo* –con Lee Welch– (Laboratorio 987, MUSAC, León, 2011), *La guerra fría* (Galería T20, Murcia, 2011) o *No muy a menudo, ni muy poco* (Galería Valle Ortí, Valencia, 2010); y, entre sus colectivas, *Sin motivo aparente* (CA2M, Madrid, 2013), *Antes que todo* (CA2M, Madrid, 2010), *08001* (Galería Nogueras Blanchard, Barcelona, 2010) o *JULIO #5* (Centro Cultural de España, São Paulo, 2010).

Estudió en la Facultad de Bellas Artes de Valencia y ha asistido a talleres con Robert Morris, Rogelio López Cuenca, Daniel G. Ándujar, Francesc Torres, Jon Mikel Euba y Douglas Ashford, así como a clases en la Anotati Scholi Kalon Technon de Atenas.

Pamplona, 1979
Lives in Valencia and works anywhere

Through actions, public interventions, videos, installations or drawings, he works on processes of equivalence, inversion and exchange that make us see reality from a point halfway between the absurd and the sensible, the endearing and the iconoclastic, the empirical and the unverifiable. He has traversed Spain along a ramrod-straight line of pools, breaking the tie between Barcelona's two tallest towers with a plastic fir tree, conquering a Greek islet with a national anthem, travelling without knocking on doors, talking to Félix Rodríguez de la Fuente about his fake documentaries through a fake medium, arranging confetti by colours and planting huge sequoias in the streets.

His most important individual shows and projects include Ultramarino (Consonni, Bilbao, 2014), The Visit (1646, The Hague, 2013), Podrían ser lobos comiendo M&M's (Galería Bcelos, Madrid, 2013), Las puertas (La Casa Encendida, Madrid, 2012), Amikejo, with Lee Welch (Laboratorio 987, MUSAC, León, 2011), La guerra fría (Galería T20, Murcia, 2011) and No muy a menudo, ni muy poco (Galería Valle Ortí, Valencia, 2010); and chief among his group exhibitions are Sin motivo aparente (CA2M, Madrid, 2013), Antes que todo (CA2M, Madrid, 2010), 08001 (Galería Nogueras Blanchard, Barcelona, 2010) and JULIO #5 (Centro Cultural de España, São Paulo, 2010).

He studied at the Faculty of Fine Art of Valencia and has attended workshops led by Robert Morris, Rogelio López Cuenca, Daniel G. Ándujar, Francesc Torres, Jon Mikel Euba and Douglas Ashford, in addition to taking classes at the Anotati Scholi Kalon Technon in Athens.

Proyecto:

Acampada libre, 2015
Instalación
Cuatro tiendas de campaña, soporte móvil
metálico y caracoles
Dimensiones variables

Project:

Acampada libre, 2015
Installation
Four tents, metal mobile support and
snails
Dimensions variable

Acampada libre, de Fermín Jiménez Landa
— *Manuela Moscoso*

Walking is controlled falling [Caminar es una caída controlada] es un dicho popular en inglés que describe la acción de caminar como una forma de sortear la gravedad. Caminar se explica en este contexto como un juego de equilibrios entre las restricciones y libertades presentes en cada momento con el objetivo de lograr un recorrido hacia delante. “Caminar es una caída controlada” es también una frase que podríamos emplear para describir la práctica de Fermín Jiménez Landa, dado que su trabajo nos recuerda que no hay una forma correcta de obtener una caída controlada o, en otras palabras, conseguir movilidad en el espacio y el tiempo. Es así que, a través de un estudio fenomenológico del cotidiano, Jiménez Landa observa, experimenta y desafía el *statu quo* del caminante inconsciente. El artista, sumergido en el presente, opera con un método que consiste en re-negociar y re-organizar tanto las fuerzas naturales como las culturales, económicas o políticas que determinan la forma en que circulamos por el mundo. Es por esta razón que, casi sin excepción, el trabajo de Jiménez Landa está cargado de humor y de absurdo, ya que, paradójicamente, el equilibrio que el artista persigue es poner en entredicho la forma en que medimos el juicio, la sensatez o la normalidad de nuestras actuaciones. Para ello, Jiménez Landa elabora ejercicios poéticos resultado de estrategias y reglas que se impone durante largos periodos de tiempo con el objetivo de desafiar el hábito; hace despliegues que asocian objetos inconexos para recomponer narrativas ligadas a la experiencia de vivir y realiza exploraciones matéricas del cotidiano desafiando sus significados en relación a sus efectos organizacionales.

Wild Camping by Fermín Jiménez Landa
— *Manuela Moscoso*

There is a popular saying, “Walking is controlled falling,” which describes the act of walking as a way of defying gravity. Walking is explained in this context as a balancing act between the restrictions and freedoms that constantly accompany us in order to progress along our chosen path. “Walking is controlled falling” might also be an apt description of Fermín Jiménez Landa’s praxis, as his work reminds us that there is no right way to manage a controlled fall or, to put it another way, achieve mobility in space and time. By conducting a phenomenological study of the ordinary, Jiménez Landa observes, experiments and challenges the status quo of the unconscious walker. The artist, immersed in the present, employs a method that entails re-negotiating and re-organising the natural, cultural, economic and political forces that condition how we move through the world. This explains why his work is almost always steeped in humour and absurdity; paradoxically, the balance the artist hopes to achieve is a state that questions the way we gauge the wisdom, sensibility or normalcy of our actions. To this end, Jiménez Landa devises poetic exercises based on self-imposed strategies and rules he follows over extended periods of time, attempting to defy the force of habit; he creates associations of unrelated objects to rewrite narratives about the experience of living; and he conducts material explorations of the ordinary, challenging its meanings in relation to its organisational effects.

Acampada libre es una instalación donde Jiménez Landa, una vez más, crea un sistema de asociaciones que trastorna los equilibrios físicos y semánticos de cada uno de los elementos presentes en la obra para generar un análisis del tiempo actual. Esta instalación consiste en un móvil gigante compuesto por cuatro tiendas de campaña habitadas por caracoles vivos que producen constantemente una secreción (baba) que suele ser utilizada comercialmente como componente en cremas para regenerar la piel, quitar arrugas o cicatrizar. Fabricadas de tela o de algún material sintético, las tiendas de campaña son un habitáculo temporal y portátil que proporciona albergue; son, en cierta forma, la segunda piel para proteger al usuario de la intemperie. Ruralmente se asocia a paseos de aventura que permiten una interacción más directa con la naturaleza o a megafestivales de música de larga duración. En la ciudad, en cambio, se suelen asociar sobre todo con ocupaciones y manifestaciones de tono político. Entre los caracoles, moluscos provistos de una concha espiral que logran locomoción gracias a la generación de un *mucus* que les permite el desplazamiento en zonas con pendientes, existen tipos específicos cuya secreción, provocada por estímulos externos, es rica en proteínas. Esta secreción, extraída mediante un cuidadoso proceso, puede tener resultados que disminuyen las arrugas temporalmente; al contrario de lo que proyecta la proliferación de campañas publicitarias, no genera cambios perdurables, sino cosméticos, y, para hacerlo, estos productos tienen que pasar por rigurosas pruebas científicas.

En *Acampada libre*, Jiménez Landa aprovecha el aspecto lúdico que tienen los móviles y realiza un indiscutible guiño hacia las esculturas cinéticas modernistas para crear un organismo vivo, frágil y en constante

Acampada libre [Wild Camping] is an installation where, once again, Jiménez Landa has created a system of associations that upsets the physical and semantic balance of each element in the work to offer an analysis of the current times. The installation is an enormous mobile comprising four camping tents inhabited by live snails, which constantly produce a secretion (snail slime) that has acquired commercial value as an ingredient in creams to rejuvenate skin, remove wrinkles or heal scars. Made of fabric or synthetic material, the tents are temporary, portable homes that provide shelter, a kind of second skin to protect their users from the elements. In rural contexts, they are associated with outdoor adventures that seek a more direct interaction with nature or mass music festivals that go on for days. In the city, however, tents are primarily associated with sit-ins and demonstrations of a political nature. Snails are molluscs equipped with a coiled shell that get about by secreting a mucus which allows them to crawl up and down steep inclines, and there are several types whose secretions, produced in response to external stimuli, are rich in proteins. This secretion, extracted by means of a careful process, may have the power to temporarily diminish wrinkles. However, despite what advertising campaigns would lead us to believe, the change it offers is not lasting but merely cosmetic, and the products must go through rigorous scientific testing before they can be marketed as such.

In Acampada libre, Jiménez Landa uses the playful appearance of mobiles, in an obvious nod to modernist kinetic sculptures, to create a living, fragile, constantly moving organism where

movimiento, donde decenas de caracoles cubren de baba las pieles sintéticas de las tiendas de campaña. Esta entidad un tanto insólita es un juego de simetrías que nos invita a pensar sobre la presente y obsesiva inquietud cultural que celebra la juventud, lo temporal y lo nuevo. Indaga la relación que existe entre la experiencia del ser, estar y sentirse joven en relación a los modelos de estilo de vida al servicio del consumo. Este juego de equilibrios vivos en *Acampada libre* genera preguntas sobre la actual condición humana, cada vez más captada por el capital y las políticas neoliberales, que nos empujan a vivir en una flexibilidad desmesurada. El juego poético y el humor de este trabajo suspenden la temporalidad y un movimiento hacia delante para generar una caída controlada por el eje del móvil fijado al techo. Es así que, si el paradigma común dice que la experiencia es algo que está fuera de nosotros e individualmente la vemos, el trabajo de Jiménez Landa nos recuerda que nuestras experiencias son de lo que estamos hechos, somos nuestras propias situaciones y es a través de ellas como nos movemos.

dozens of snails cover the tents' synthetic skins with slime. This rather unusual creature is a game of symmetry that invites us to meditate on the present and obsessive cultural preoccupation with glorifying youth, fleetingness and novelty. It explores the relationship between the experience of being and feeling young in connection with consumption-driven lifestyle models. This live balancing act in Acampada libre raises questions about the current human condition, increasingly captivated by capital and neoliberal policies that urge us to live in a state of inordinate flexibility. The poetic games and humorous message of this piece freeze time and forward motion to create a controlled fall along the axis of the mobile attached to the ceiling. Thus, while the common paradigm tells us that experience is something outside ourselves which we see individually, Jiménez Landa's work reminds us that our experiences are the stuff we are made of: we are our own situations, and through them we are able to move.









KARLOS MARTINEZ B.
Textile from exile

Bilbao, 1982
Vive y trabaja en el País Vasco

Ha cursado estudios superiores de artes gráficas y diseño, así como de historia-geografía. Artista interdisciplinar, su trabajo se basa en la relectura de las vanguardias históricas; de su influencia en las prácticas artísticas posteriores, de las contradicciones históricas a las que se vieron expuestas, de su inserción en el tejido contemporáneo. Los formatos que utiliza principalmente como punto de partida para estos análisis son aquellos que crean espacios físicos y mentales que llevan a definir modos de vida y actuación: la arquitectura, el cine, el diseño o la música. La relación entre arquitectura e ideología, entre esfera pública y espacio privado, y entre historia y memoria son cuestiones que siempre le han interesado. Cómo un determinado contexto físico puede determinar o influir en el comportamiento y la actividad de un grupo humano o cómo en esos espacios construidos queda siempre el rastro de la memoria de los lugares son algunas de las premisas en las que fundamenta su experimentación artística.

Ha recibido varias becas y premios, y ha realizado proyectos y exposiciones tanto individuales como colectivas en Bilbao, Mánchester, Leipzig, Córdoba (Argentina), Montevideo, Barcelona o Madrid. Entre sus muestras destacan *Historias incomparables*, en la sala de exposiciones del Koldo Mitxelena Kulturunea (San Sebastián, 2013), y *Abwehr Waldrand*, celebrada en la Galerie Lisi Hämmerle con motivo de la beca de intercambio Fundación Bilbao Arte / Kunsthaus Bregenz en Vorarlberg (Austria, 2014).

Bilbao, 1982
Lives and works in Basque Country

He studied graphic arts, design and history/geography at the university level. As an interdisciplinary artist, his work attempts to reread the early avant-garde movements: their influence on later artistic practices, the historical contradictions they faced, and their insertion in the contemporary fabric. As a point of departure for these analyses, he primarily uses formats that create mental and physical spaces which ultimately define ways of living and acting: architecture, cinema, design or music. The relationship between architecture and ideology, between the public sphere and the private space, and between history and memory are issues that have always fascinated him. Among the premises underpinning his artistic experimentation are questions like how a certain physical context can determine or influence the behaviour and activity of a human group, or how traces of the memory of places always remain in those constructed spaces.

*He has received various grants and awards and has presented solo and group shows and projects in Bilbao, Manchester, Leipzig, Córdoba (Argentina), Montevideo, Barcelona and Madrid. Two of his most important exhibitions in 2014 were *Historias incomparables* at the exhibition hall of the Koldo Mitxelena Kulturunea (San Sebastián), and *Abwehr Waldrand*, held at Galerie Lisi Hämmerle in connection with the exchange grant offered by Fundación Bilbao Arte / Kunsthaus Bregenz in Vorarlberg (Austria).*

Proyecto:

Textile from exile, 2015
Instalación
Alfombras, tejidos, material gráfico y
display de varios materiales
Dimensiones variables

Project:

Textile from exile, 2015
Installation
Rugs, fabrics, graphics and displays in
various materials
Dimensions variable

Bauhaus en Marruecos

— Haizea Barcenilla

Cuando Walter Gropius redactó el programa de la Bauhaus, acorde con su mentalidad vanguardista, consideró que no se podían establecer límites en la admisión. Todo el mundo debía poder acceder al programa, independientemente de su edad o su sexo, así que la escuela reivindicó abrir sus puertas de par en par a las mujeres. Ahora bien, ocurre que quien menos precia la capacidad de los sujetos a los que se dirige suele sentirse seguro al hacer propuestas de este tipo, pues confía en que no encontrarán respuesta: dentro de sus expectativas, eran pocas las mujeres que podían comprender el espíritu de la Bauhaus, y que por lo tanto deseaban inscribirse. Cuál sería su sorpresa al descubrir que casi la mitad de las matrículas para el primer curso eran de mujeres.

Ante esta situación, Gropius se vio en la necesidad de dejarse de retóricas, utopías e idealismos, y de redirigir las ovejas al redil. Rápidamente se definió un taller que encajara con las “características femeninas”, puesto que las mujeres, es bien sabido, ni ven en tres dimensiones ni pueden hacer esfuerzos físicos. Ese taller fue el de textil, el más duradero de la escuela y una de sus bases financieras. De él salieron brillantes artistas; algunas habían llegado a la Bauhaus queriendo ser arquitectas, pintoras o diseñadoras de interiores, y su extraordinaria creatividad acabó encontrando lugar en fantásticas obras textiles abstractas.

Incluso hoy en día, cuando se supone que la jerarquía entre disciplinas artísticas se ha desfigurado, hay quien ve en estas creaciones una simple alfombra, mientras que no percibe en las de Kandinski un simple dibujo. No es solo la funcionalidad lo que les confunde,

Bauhaus in Morocco

— Haizea Barcenilla

When Walter Gropius designed the Bauhaus programme, in consonance with his avant-garde mentality, he argued that no restrictions should be placed on admission. The programme should be made available to everyone, regardless of age or gender, and so the school proposed to welcome women with open arms. However, those who underestimate the abilities of their purported beneficiaries often feel that such proposals entail little risk, secure in the belief that they will go unheeded: Gropius expected that only a few women would be able to comprehend the spirit of the Bauhaus and therefore want to enrol. To his surprise, nearly half of the first year's enrolments were women.

Faced with this situation, Gropius was forced to set aside his rhetoric and utopian ideals and focus his attention on driving the flock back into the fold. The school quickly put together a workshop adapted to “feminine traits” given that women, as everyone knows, cannot see in three dimensions or engage in strenuous physical activity. This textile workshop ended up being the school's most enduring activity and one of its principal financial pillars. It produced a number of brilliant artists; some women had come to the Bauhaus wanting to become architects, painters or interior designers, and their extraordinary creativity ultimately found an outlet in fantastic abstract textile works.

Even today, when the hierarchy of art disciplines has supposedly disintegrated, some still see their creations as nothing more than a carpet, even though they would never dare to describe Kandinsky's work as a mere drawing. Their confusion cannot be chalked up to functionality alone, as

ya que sabrían apreciar un mueble de Mies van der Rohe. Es el propio material, cargado de significados culturales que lo sitúan en un ámbito femenino, privado y decorativo. En cambio, quien se atreve a dejar de lado estos prejuicios al mirar los trabajos textiles realizados por Anni Albers, Gunta Stölzl o Benita Otte aprecia en ellos la increíble fuerza del color, de la composición; el deseo de crear nuevas formas y de experimentar con texturas que en poco se diferencia con el que ponen de manifiesto las pinturas y esculturas de la época. Más aún, en estos trabajos se aprecia brillantemente un elemento clave para la Bauhaus: la fusión entre el arte y la vida, la aplicación de los principios artísticos al día a día. Un elemento que otras mujeres, como Sonia Delaunay o Eileen Gray, también aportaban a su obra, saltándose a la torera divisiones entre artes bellas y decorativas.

La creación textil fue para estas mujeres un modo de poner en práctica sus capacidades artísticas, al mismo tiempo que se transformaban en profesionales respetadas. Muchas de ellas fundaron marcas de diseño, convirtiéndose en sus propias jefas y permitiéndose libertad creativa difícil de conseguir en otros contextos. Esta independencia y el parecido formal conecta sus trabajos con los de muchas mujeres contemporáneas que, unidas en cooperativas, se amparan en la tradición textil femenina para crear piezas éticas y sostenibles, y trabajar de manera autoorganizada. Similares geometrías, similares abstracciones, contrastes potentes de color y composiciones equilibradas se tejen en ambos casos. Tal vez sea utópico pensar que las ideas de libertad, la experimentación y el deseo de una vida más justa y solidaria se plasman de formas parecidas en lugares y momentos tan distantes como la Alemania de los años veinte y el Marruecos de la década de 2010, pero ¿acaso no era la utopía el objetivo de las vanguardias?

they are able to appreciate a piece of furniture by Mies van der Rohe. What misleads them is the material itself, charged with cultural connotations that consign it to a private, decorative, distinctly feminine sphere. However, those brave enough to set aside such prejudices when contemplating the textile creations of Anni Albers, Gunta Stölzl and Benita Otte can see the incredible power of their colouring and composition, the desire to create new forms and experiment with textures which, after all, are remarkably similar to those expressed in the painting and sculpture of that era. Furthermore, these creations masterfully illustrate a key element of the Bauhaus experience: the fusion of art and life, the application of artistic principles to everyday reality. Other women, such as Sonia Delaunay and Eileen Gray, also incorporated this element in their work, blatantly disregarding the boundaries between fine and decorative arts.

For these women, textile creation was a way of putting their artistic skills to good use and becoming respected professionals in the process. Many of them went on to establish designer labels, becoming their own bosses and achieving a creative freedom they had little chance of finding elsewhere. This independence and a formal similarity links their work to that of many contemporary women who, organised into cooperatives, make use of the female textile tradition to produce ethical, sustainable pieces and work in a self-organised fashion. Both of them weave similar geometries, similar abstractions, powerful colour contrasts and balanced compositions. Perhaps it is utopian to think that the ideas of freedom, experimentation and the desire for a more caring, equitable existence could have been expressed in similar ways in two such distant times and places as 1920s Germany and 2010s Morocco, but wasn't utopia the avant-garde goal?

Hilos en el cubo blanco

— Rosa Lleó

Seth Siegelaub es conocido por su labor como comisario, durante los años sesenta y setenta, en relación al arte conceptual. Menos sabido es que se retiró del mundo del arte en 1972. A partir de entonces, se dedicó a publicar y editar textos de carácter marxista y a la investigación de algunos aspectos de la cultura popular, con especial interés en la historia social del tejido a mano. En 1986 funda el Center for Social Research on Old Textiles y en 1997 edita y publica la *Bibliographica Textilia Historiae*, la primera bibliografía general en la historia del textil. Siegelaub muere en 2013, y a partir de entonces parece que se mira con especial atención a este género en varias exposiciones y simposios por todo el mundo. Más allá de la recuperación de un género manual en una cultura donde lo digital impera, quizá lo realmente interesante sea mirar en torno al textil. Estudiarlo puede suponer hablar de temas tan importantes como la historia colonial, el género, el liberalismo económico, la industrialización y la gentrificación en las ciudades.

La exposición *The Stuff That Matters. Textiles collected by Seth Siegelaub for the CSROT* en Raven Row, Londres, inició este interés ya en 2012. Además de mostrar una gran cantidad de objetos de una colección impecable, desde tejidos precolombinos a sedas del siglo XVIII, el contexto del edificio de Raven Row se hacía visible como un antiguo almacén de venta de seda del distrito de Spitalfields. A través de documentos, se mostraba cómo este comercio tuvo, durante el siglo XVIII, un embargo de sesenta años que causó la desaparición de esta industria en el este de Londres. Desde los años noventa, Spitalfields se ha convertido en la zona de ocio de los trabajadores

Threads in a White Cube

— Rosa Lleó

Seth Siegelaub is known for his work as a curator of conceptual art in the 1960s and 70s. However, few know that he retired from the art world in 1972. From that moment on, he devoted himself to publishing and editing Marxist texts and researching certain aspects of popular culture, with a particular interest in the social history of hand-woven textiles. In 1986 he founded the Center for Social Research on Old Textiles, and in 1997 he edited and published Bibliographica Textilia Historiae, the first general bibliography on the history of textiles. Siegelaub passed away in 2013, and since then textiles seem to have attracted special attention in various shows and symposia around the world. The focus of this newfound interest seems to be on examining the context of textiles rather than recovering a general handbook in a culture where the digital reigns supreme. Studying this field can pave the way to discussions of such significant topics as colonial history, gender, economic liberalism, industrialisation and urban gentrification.

The exhibition entitled The Stuff That Matters: Textiles Collected by Seth Siegelaub for the CSROT held at Raven Row, London, first sparked this interest back in 2012. In addition to showcasing a large number of objects from an impeccable collection, ranging from pre-Colombian weaves to 18th-century silks, the exhibition revealed the history of the Raven Row building, which once accommodated shops selling silk woven in the Spitalfields district. A series of documents on display showed how the end of a 60-year embargo on foreign spun silks, begun in the 18th century, led to the collapse of the silk industry in London's East End. Since the 1990s, Spitalfields has become a popular recrea-

de la City —la ciudad financiera—, llena de antiguas fábricas y almacenes redecorados como bares y tiendas.

Textiles Art and the Social Fabric fue una exposición que tuvo lugar en M HKA (Amberes) a finales de 2009, comisariada por Grant Watson, uno de los más interesantes investigadores sobre este tema en la actualidad¹. En esta exposición, el textil servía para ver cómo ciertos artistas habían utilizado este medio para expresar su identidad, para hablar del trabajo, de la protesta o incluso para lograr generar un *display* específico y diferente del tradicional, que activara otro tipo de percepción. La muestra hacía especial hincapié en la categorización del textil en un lugar frontero y menor, situado cerca de las artes aplicadas y, precisamente por ello, con un gran potencial para representar ciertos discursos. Una de las obras expuestas fue *On the Nature of the Beast*, un tapiz diseñado por la artista polaca Goshka Macuga con la producción de una compañía especializada en la región de Flandes. Este tapiz era una interpretación del proyecto que la artista realizó en la Whitechapel Gallery de Londres en 2009. Para este proyecto, Macuga tomó prestada la versión en tapiz del *Guernica* de Picasso que se sitúa como fondo de las reuniones y conferencias que se celebran en las Naciones Unidas. La obra incidía en el episodio concreto ocurrido durante la guerra de Irak, cuando se decidió cubrir el tapiz con una tela negra.

Otro uso histórico del textil que aparecía en esta exposición fue el de Hélio Oiticica con los Parangolés (1964-1965): capas, estandartes o banderas para ser vestidas o cargadas por el participante en un *happening*. Las capas estaban hechas con tejidos de colores que hacían que, cuando la persona se movía, el color generara un dinamismo en el espacio asociándose con la danza y la música. Con

tional area for workers from the City (London's financial district), filled with old factories and warehouses redecorated as bars and shops.

Textiles Art and the Social Fabric was a show held at M HKA (Antwerp) in late 2009 and curated by Grant Watson, author of some of the most fascinating research in this field today.¹ In that exhibition, textiles illustrated how certain artists had used this medium to express their identity, to address the themes of labour and protest, and even to create a specific, unconventional display format that would trigger a different kind of perception. The show stressed the fact that textiles have been relegated to a fringe position of secondary importance bordering on the applied arts, which is precisely why they have such enormous potential for representing certain discourses. One of the pieces on display was On the Nature of the Beast, a tapestry designed by Polish artist Goshka Macuga and woven by a specialist firm in Flanders. The tapestry was an interpretation of a project the artist had created at the Whitechapel Gallery in London in 2009, where Macuga borrowed the tapestry version of Picasso's Guernica that serves as the backdrop for meetings and conferences held at the United Nations. Her work focused on a particular episode during the war in Iraq, when a decision was made to cover the tapestry with a black cloth.

Another historical use of textiles featured in that exhibition was demonstrated by Hélio Oiticica with his Parangolés (1964-1965): capes, standards and banners designed to be worn or carried by participants in a happening. The capes were made of colourful fabrics, and when the wearer moved the colours generated a dynamic energy in the space reminiscent of dance and music. The Parangolés

el Parangolé se proponía al espectador *vestirse* en el color en lugar de meramente contemplarlo. Este simple acto liberaba al participante del dominio de la sensación visual. Durante el *happening*, el uso del textil transformaba la experiencia de la arquitectura en un lugar flexible donde definir espacio público y privado.

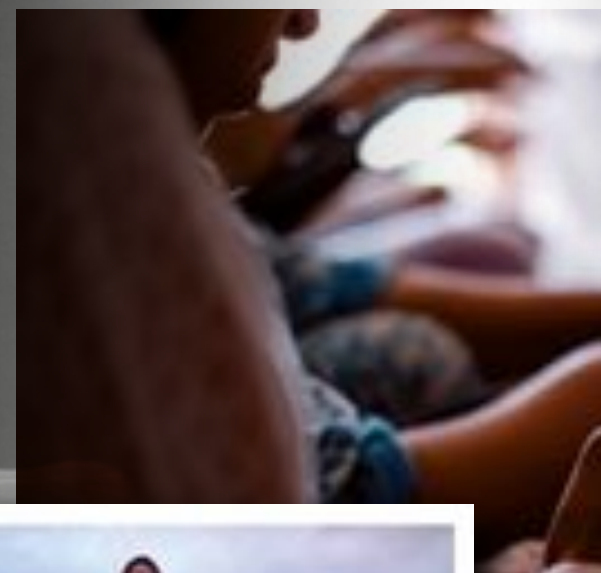
Textiles Art and the Social Fabric fue una exposición que sirvió de excusa para estudiar varios conceptos a través de una serie de textiles. Hablar del Parangolé permitió hablar del cuerpo hacia el espacio arquitectural y político, como una interfaz entre la subjetividad humana conectada al vestir, al lenguaje corporal, al gesto y, en consecuencia, incluso a la expresión directa en pancartas políticas. En la historia del arte, aunque considerado un arte menor, el textil ha sido una constante, fundamentalmente relacionado con el trabajo de mujeres artistas. El textil articula todos estos significados sociales y se manifiesta en diferentes formas, desde el tapiz hasta la ropa y la pancarta. En este breve texto tan solo se han podido apuntar tres ejemplos, pero, tanto a nivel teórico como de producción, existen actualmente numerosos artistas trabajando en relación a dos de las facetas que hacen del textil un género apasionante y de fundamental importancia: el hacer resonar las condiciones laborales de alguna región industrial y su desarrollo capitalista, pero, sobre todo, también en relación a la idea de una percepción alternativa que pueda generar la posibilidad de crear un momento comunitario de creación.

golé effectively invited visitors to put on colour instead of merely contemplating it, a simple act that freed participants from the tyranny of visual sensation. During the happening, the use of textiles transformed the experience of the architecture into a flexible place for defining both public and private space.

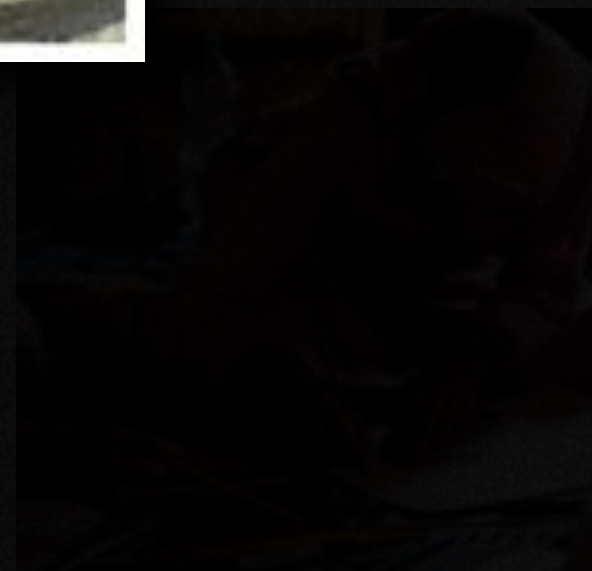
Textiles Art and the Social Fabric provided the pretext for studying various concepts from a textile angle. Talking about the Parangolé opened the door to a discussion of the body in architectural and political space, as an interface that linked human subjectivity to dress, body language, gestures and, consequently, even direct expression on political placards. Textiles have, despite their consideration as a lesser art, been a constant in the history of art and inextricably linked to the work of women artists. Textiles articulate all of these social meanings and adopt various forms, from tapestries and clothing to placards. In this short essay I have only been able to offer three examples, but today there are many artists working, at both the theoretical and productive level, on two of the aspects that make textile art a fascinating and tremendously important medium: the ability to publicise the labour conditions of a given industrial region and its capitalist development, and, above all, the underlying notion of an alternative perception that can lead to the possibility of a communal moment of creation.

1. Grant Watson fue invitado al seminario *Textiles: Open Letter. ¿Cómo exponer tejidos?* organizado por Bulegoa (Bilbao) en 2013. El seminario contó con la presencia de invitados internacionales que analizaron, a través de casos específicos, distintas historias y usos de este género en las prácticas artísticas.

1. Grant Watson was invited to the seminar *Textiles: Open Letter. How to Exhibit Textiles?* organised by Bulegoa (Bilbao) in 2013. At the seminar, various international guest speakers used specific cases to analyse different histories and uses of this medium in artistic practices.



• Day-Batch Training in Qom, 1992



• *Revised woven*, 1994, reproduction by Helen Abbott of Susan
Steele, original and hanging with revised shawl, 1997

ember 14, 1947.



ANNI ALBERS 1893 - 1994

"Every beginner should be afforded this freedom of creativity. Courage is a key factor in every form of artistic creative process, it can best unfold when it is not curtailed too early by knowledge."

Anni Albers, Die Webstuhl der Wand (The Weaving Machine)

LUCÍA SIMÓN
Sin título-libretos

Santander, 1987
Vive y trabaja en Brunswick, Alemania

Es licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Castilla-La Mancha y ha cursado un año en ArtEZ Akademie von Kunst & Design (Enschede, Holanda) con una beca Erasmus, así como el Máster en Interdisciplinaridad Artística y Dibujo Conceptual en la Universidad de Artes de Brunswick (Alemania).

En 2009 participó en el European Exchange Academy, Beelitz, Brandenburg, y en 2012 en los talleres *Ritual, procedure, material...*, de Lothar Baumgarten (Fundación Botín, Santander) y *Shooting Animals*, de Sascha Weidner (Ministerio de Baja Sajonia, Berlín).

*Santander, 1987
Lives and works in Brunswick, Germany*

She earned her BFA from the University of Castile-La Mancha and spent a year at ArtEZ Akademie von Kunst & Design (Enschede, Netherlands) as an Erasmus student. She also took the master's course in Artistic Interdisciplinarity and Conceptual Drawing offered by the Braunschweig University of Art (Brunswick, Germany).

*In 2009 she participated in the European Exchange Academy in Beelitz, Brandenburg, and in 2012 she attended the workshops *Ritual, Procedure, Material...* led by Lothar Baumgarten (Fundación Botín, Santander) and *Shooting Animals* by Sascha Weidner (Lower Saxony State Chancellery, Berlin).*

Proyecto:

Sin título-libretos, 2015
Instalación
42 libretos sobre mesa de madera
631 x 70 cm

Project:

Sin título-libretos, 2015
Installation
42 librettos on a wooden table
631 x 70 cm

Sobre la belleza de los problemas no resueltos

—Andreas Bee

Misteriosos números primos. Insondables y veleidosos, como los gatos. Indómitos. Hay infinidad de ellos, pero hasta el día de hoy nadie ha encontrado una fórmula fiable para predecir su aparición y su comportamiento. Por ello y precisamente por ello son imprescindibles. Los gatos y los números primos. Nos asombran, nos sorprenden y nos estimulan de tal forma que enseguida nos dejamos arrastrar y hechizar hasta el punto de afirmar: la vida sin gatos, la vida sin números primos, quizás sea posible, pero no deseable. Sería una vida sin misterios, carente de problemas sin resolver. Probablemente, no deberíamos cansarnos de citar a Einstein y, junto con él, postular: “La experiencia más hermosa que tenemos a nuestro alcance es el misterio. Es la emoción fundamental que está en la cuna del verdadero arte y de la verdadera ciencia. El que no lo conozca y no pueda admirarse, y no pueda ya asombrarse ni maravillarse, está como muerto y tiene los ojos nublados”.

Quien como artista se ocupa de los números sabe, como es natural, que el mundo no consiste solo en lo que se puede experimentar con los sentidos, sino también en modelos tornasolados de una existencia fantástica. En el universo del arte, las áridas matemáticas, al combinarse con formas y ritmos, se convierten en un tesoro de evocación musical que, además de invitar a la reflexión, se puede sostener en las manos y ver con los ojos. Al igual que el valor de los números primos es, en definitiva, inconmensurable, tan inconmensurable como su propia profusión, lo mismo ocurre en las artes plásticas y sus obras, tal como pone de manifiesto el trabajo de Lucía Simón de una forma sensorial,

On the Beauty of Unresolved Problems

—Andreas Bee

Mysterious prime numbers. Unfathomable and capricious, like cats. Not compliant. There is an infinite amount of them and yet nobody has so far discovered a reliable formula to predict their appearance or behaviour. Yet, precisely for this reason, they are indispensable. Cats and prime numbers. They amaze, surprise and stimulate us to such an extent, that we are quickly transported and apt to proclaim: Life without cats, life without prime numbers is perhaps possible, but not desirable. It would be a life without secrets, without unresolved problems. Einstein probably cannot be quoted often enough and we should be inclined to postulate with him, “The most beautiful thing we can experience is the mysterious. It is the source of all true art and science. He to whom this emotion is a stranger, who can no longer pause to wonder and stand rapt in awe, is as good as dead: his eyes are closed.”

Any artist who deals with numbers knows, of course, that the world is not made up only of what we can experience through our senses, but also of the iridescent models of a fantasy existence. In the universe of art, by combining ostensibly austere mathematics with form and rhythm, we obtain a treasure with a musical effect that not only gives us food for thought, but which we can also hold in our hands and see with our eyes. Just as the value of prime numbers is ultimately immeasurable—as immeasurable as the quantity of prime numbers themselves—the same also applies to the visual arts and their works, as revealed by Lucía

expresiva y emocionante. *Sin título-libretos* evoca, en primer lugar, la fascinación que, en general, emana de los problemas no resueltos y que, como es sabido, tienen la ventaja de que uno los lleva consigo como recuerdo permanente de algo todavía pendiente de comprender. Por otro lado, un problema sin resolver indica también la existencia de recursos propios no utilizados, pues el intento —condenado al fracaso— de resolver el problema suscita la conciencia de cómo y dónde podemos buscar una solución. Dicho de otro modo: mientras centramos nuestra atención en los problemas no resueltos, sabemos al menos dónde estamos y por ello pensamos constantemente en cosas distintas de aquellas sobre las que nos habíamos propuesto pensar². Al igual que los metafísicos de Tlön, artistas como Lucía Simón no buscan, por tanto, “la verdad, ni siquiera la verosimilitud: buscan el asombro”³.

Los números primos son ventanas abiertas a otro mundo. Muchos de nosotros asociamos a los números primos un significado y una alegría especiales. Algunos aspectos parecen ligados a una predisposición emocional hacia la belleza formal y la simetría, mientras que otros evocan la “potencia” tan particular de esos números. El matemático y lógico Kurt Gödel señaló que los números primos pueden representar ideas, a seres humanos, lugares o cualquier otra cosa. No sin razón se han resaltado una y otra vez las numerosas y variadas analogías entre los números y la música. Gottfried Leibniz estaba incluso convencido de que el placer que nos proporciona la música emana del mero hecho de contar. En opinión de Leibniz, la música no es sino aritmética inconsciente. Por ello no debe extrañarnos que los cuarenta y dos cuadernos que componen la obra de Lucía Simón parezcan cuadernos de partituras. Pero, a diferencia de estos, no contienen notas musicales, sino exclusivamente series de números. En total, se trata de siete series de los

Simón's oeuvre in a sensory, illustrative and powerful way. Sin título, Librettos [Untitled, Librettos] represents, first and foremost, the fascination that springs from unresolved problems in general. They have, of course, the advantage that we can carry them around with us, like a persistent memory of something we have not yet been able to understand. Moreover, an unresolved problem points to our own as-yet untapped resources because, in the hopeless attempt to resolve the problem, we become aware of how and where to seek a solution. In other words, while we are focused on unresolved problems, we at least know where we are and therefore constantly think about things other than those we intended.² Like the metaphysicians of Tlön, artists like Lucía Simón “do not seek for the truth or even for verisimilitude, but rather for the astounding.”³

Prime numbers are windows on another world. Many of us associate a special joy and significance with prime numbers. In some ways this appears linked to a feeling for formal beauty and symmetry, but in others to the peculiar “potency” of these figures. Logician and mathematician Kurt Gödel noted that prime numbers can represent ideas, people, places or anything else. And time and again, attention is rightfully called to the multi-layered analogies between numbers and music. Indeed, Gottfried Leibniz was convinced that the pleasure we get from music comes from counting. Music, Leibniz asserted, is nothing but unconscious arithmetic. It is therefore unsurprising that the 42 notebooks that make up the work of Lucía Simón resemble musical scores. Yet unlike these, the books contain not musical notes, but rows of figures. In total, there are seven series of multiples

múltiplos de los siete primeros números primos. Las secuencias de los múltiplos de 2 están recogidas en dos cuadernos; las de los múltiplos de 3, en tres cuadernos; las de los múltiplos de 5, en cinco cuadernos y así sucesivamente. En el *Libreto Uno* hay espacios vacíos, que corresponden a la cantidad de números primos que contiene la serie.

El hecho de que sean cuarenta y dos los cuadernos en que la artista plasma su homenaje al enigma de los números primos llevará a más de un observador a pensar en la *Guía del autoestopista galáctico* de Douglas Adams. En esa mezcla de comedia, sátira y ciencia ficción, el número 42 encarna la respuesta categórica a la última de todas las preguntas. El problema estriba en que, ciertamente, tenemos una respuesta, pero no sabemos cuál es la pregunta correspondiente. En los números primos podría vislumbrarse quizás una respuesta a la pregunta decisiva que nadie ha formulado todavía.

De la fricción entre la fantasía y la realidad es de lo que, en último término, se sirve la artista para hacer saltar chispas y generar tensión. Quien consiga penetrar en el trabajo de Lucía Simón no tardará en compartir la fascinación de la artista por los números primos y comprenderá su propia admiración por el tema y la forma en que ha sido tratado, como una especie de estadio intermedio, equiparable a un estado de incertidumbre o limbo, en el que la mente y las sensaciones oscilan entre la ignorancia y la iluminación.

of the first seven prime numbers. The sequences of multiples of 2 are written in two notebooks, those of 3 in three, those of 5 in five and so on. Libretto One contains a number of empty spaces equal to the number of prime numbers which the series contains.

The fact that there are 42 notebooks in the artist's tribute to the enigma of prime numbers reminds some observers of Douglas Adams's Hitchhiker's Guide to the Galaxy. In this mixture of comedy, satire and science fiction, the figure 42 is the definitive answer to the ultimate question. The only problem is that it gives us an answer to a question we still do not know. Prime numbers, too, could be seen as an answer to that all-important question which nobody has yet asked.

Finally, the artist makes sparks fly and creates artistic tension with the friction between fantasy and reality. Those who can engage with the work of Lucía Simón will soon share her fascination for prime numbers and understand their own admiration for the subject and the way it has been tackled as a kind of intermediate stage, or limbo, in which the mind and the emotions fluctuate between ignorance and enlightenment.

1. Albert Einstein, “El mundo tal como lo veo”, recogido en *Sobre la teoría de la relatividad*, Madrid, Sarpe, 1983, pp. 69-70.

2. Cfr. Dirk Baecker / Alexander Kluge, *Vom Nutzen ungelöster Probleme*, Berlín, Merve Verlag, 2003, p. 57.

3. Jorge Luis Borges, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, *Ficciones*, Madrid, Alianza Editorial, 1992, p. 24.

1. Albert Einstein, *Living Philosophies*, New York: Simon and Schuster, 1941, p. 6.

2. Cf. Dirk Baecker/Alexander Kluge, *Vom Nutzen ungelöster Probleme*, Berlin: Merve Verlag, 2003, p. 57.

3. Jorge Luis Borges, Donald A. Yates (trans.), *Labyrinths: Selected Stories and Other Writings*, New York: New Directions, 1964, p. 10.



1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84	85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97	98	99	100
101	102	103	104	105	106	107	108	109	110	111	112	113	114	115	116	117	118	119	120	121	122	123	124	125	126	127	128	129	130	131	132	133	134	135	136	137	138	139	140	141	142	143	144	145	146	147	148	149	150	151	152	153	154	155	156	157	158	159	160	161	162	163	164	165	166	167	168	169	170	171	172	173	174	175	176	177	178	179	180	181	182	183	184	185	186	187	188	189	190	191	192	193	194	195	196	197	198	199	200
201	202	203	204	205	206	207	208	209	210	211	212	213	214	215	216	217	218	219	220	221	222	223	224	225	226	227	228	229	230	231	232	233	234	235	236	237	238	239	240	241	242	243	244	245	246	247	248	249	250	251	252	253	254	255	256	257	258	259	260	261	262	263	264	265	266	267	268	269	270	271	272	273	274	275	276	277	278	279	280	281	282	283	284	285	286	287	288	289	290	291	292	293	294	295	296	297	298	299	300
301	302	303	304	305	306	307	308	309	310	311	312	313	314	315	316	317	318	319	320	321	322	323	324	325	326	327	328	329	330	331	332	333	334	335	336	337	338	339	340	341	342	343	344	345	346	347	348	349	350	351	352	353	354	355	356	357	358	359	360	361	362	363	364	365	366	367	368	369	370	371	372	373	374	375	376	377	378	379	380	381	382	383	384	385	386	387	388	389	390	391	392	393	394	395	396	397	398	399	400
401	402	403	404	405	406	407	408	409	410	411	412	413	414	415	416	417	418	419	420	421	422	423	424	425	426	427	428	429	430	431	432	433	434	435	436	437	438	439	440	441	442	443	444	445	446	447	448	449	450	451	452	453	454	455	456	457	458	459	460	461	462	463	464	465	466	467	468	469	470	471	472	473	474	475	476	477	478	479	480	481	482	483	484	485	486	487	488	489	490	491	492	493	494	495	496	497	498	499	500
501	502	503	504	505	506	507	508	509	510	511	512	513	514	515	516	517	518	519	520	521	5																																																																														

[illegible]

PEP VIDAL
Following the (Magnetic) North Pole

Barcelona, 1980
Vive y trabaja en Barcelona

Licenciado en Matemáticas por la Universitat Autònoma de Barcelona (2008) y doctor en Física (2014), tiene especial interés en cálculo infinitesimal, topología y series infinitas. En 2011-2012 realizó en A*Desk un curso avanzado de arte contemporáneo dirigido por David Armengol. Es cofundador de granja.cat, un proyecto para la difusión de la cultura matemática —especialmente entre los niños—, con talleres, charlas y otras actividades.

Ha sido artista residente en Hangar, Barcelona, 2013-2015; FARE, Milán, 2013, y Casa de Velázquez, 2014. Es artista de la Galería L21, Madrid y Palma de Mallorca, y su obra ha podido verse en exposiciones celebradas, entre otros lugares, en Fundació Tàpies, Fabra i Coats, Frigoriferi Milanese, LABoral, SAC, Can Felipa, Galería L21, Salón o Art-O-Rama. En 2014 ha sido ganador del Premio Miquel Casablanca, con su consiguiente publicación.

Trabaja en relación a los cambios infinitesimales —cambios infinitamente pequeños— que se producen constantemente en todas partes. La cadena es caótica y (casi) infinita. Una hoja de árbol, por ejemplo, que cae justamente en ese momento. No antes, no después.

Barcelona, 1980
Lives and works in Barcelona

*With a BS in Mathematics from the Autonomous University of Barcelona (2008) and a PhD in Physics (2014), his particular areas of interest are infinitesimal calculus, topology and infinite series. In 2011-2012 he took an advanced contemporary art course at A*Desk taught by David Armengol. He is the co-founder of granja.cat, a project that aims to popularise maths culture, particularly among children, through workshops, talks and other activities.*

He has been an artist-in-residence at Hangar, Barcelona (2013-2015), FARE, Milan (2013), and Casa de Velázquez (2014). He is represented by Galería L21 in Madrid and Palma de Mallorca, and his work has been featured in shows at Fundació Tàpies, Fabra i Coats, Frigoriferi Milanese, LABoral, SAC, Can Felipa, Galería L21, Salón and Art-O-Rama, among other venues. In 2014 he won the Miquel Casablanca Prize and had his project published as a result.

In his work, he explores the infinitesimal changes (infinitely tiny changes) that are constantly taking place all around us. The chain is chaotic and (almost) infinite—for example, a leaf that falls from the tree at a very precise moment, not a millisecond before or after.

Proyecto:

Project:

Following the (Magnetic) North Pole, 2015
Instalación
2 dibujos sobre papel (200 x 160 cm c/u)
Estantería con libros (dimensiones variables)

Following the (Magnetic) North Pole, 2015
Installation
2 drawings on paper (200 x 160 cm each)
Shelf with books (dimensions variable)

***Following the (Magnetic) North Pole*, de
Pep Vidal**

— *María Josefa Yzuel*

En *Following the (Magnetic) North Pole*, Pep Vidal pretende perseguir/reseguir el camino del polo norte magnético desde las primeras mediciones que hizo James Ross en 1831 hasta la actualidad. Más de 500 km de distancia. Perseguirlo como quien persigue a un animal en la montaña a partir de rastros e indicios dejados a su paso. El polo norte magnético terrestre actualmente está situado a unos 1600 km del polo norte geográfico, cerca de la isla de Bathurst, en la parte septentrional de Canadá, en el territorio de Nunavut¹.

El artista, que siempre se ha interesado por los cambios infinitesimales —cambios infinitamente pequeños—, se cuestiona y nos hace cuestionar conceptos que parecen invariantes. ¿Durante cuántos siglos la humanidad ha pensado que el polo norte magnético no variaba en su orientación? ¿Cuántas personas vendrán a la exposición con la idea de que el polo norte no se mueve y al salir sabrán que se va desplazando y que, además, no es lo mismo el polo norte geográfico (True North en inglés), que nos marcan los mapas, y el polo norte magnético (Magnetic North en inglés), que marca la brújula? Pero no se alarmen, los dos están cerca. O sea que podemos hacer caso a la brújula para orientarnos en una excursión por la montaña. Fue en el siglo XIX cuando experimentalmente se demostró que el polo norte magnético no coincidía con el polo norte geográfico. El mismo artista Pep Vidal comenta que se enteró de este hecho hace muy poco tiempo cuando vio un mapa que lo describía. Esta idea de movimiento, de cambio, le atrajo tanto

***Following the (Magnetic) North Pole* by
Pep Vidal**

— *María Josefa Yzuel*

In *Following the (Magnetic) North Pole*, Pep Vidal attempts to track/retrace the trajectory of the magnetic North Pole from James Ross's first measurements taken in 1831 to the present day, during which time it has travelled a distance of over 500 km. He tracks it like a hunter pursuing his prey in the mountains, following the tell-tale signs and traces left in its wake. The Earth's magnetic North Pole is currently located about 1,600 km from the geographic North Pole, near Bathurst Island in the northern Canadian territory of Nunavut.¹

The artist, who has always been fascinated by infinitesimal—infinately tiny changes—, asks himself questions and makes us question concepts that once seemed immutable. For how many centuries was humanity convinced that the orientation of the magnetic North Pole never changed? How many people will come to the show with the idea that the North Pole is immovable and leave knowing that it does move, and furthermore that the geographic or true north indicated on maps is not the same as the magnetic north to which our compasses point? However, there is no cause for alarm; the two poles are actually quite close, and we can safely rely on the compass to find our bearings on a wilderness hike. The first experiment to prove that the magnetic North Pole did not coincide with the geographic North Pole was performed in the 19th century. The artist himself admits that he was unaware of this fact until quite recently, when he saw a map describing the poles. The idea of movement and change appealed to him so strongly

que se propuso desarrollar este proyecto. Pero, bajo mi punto de vista, lo más interesante que puede transmitirse es el cuestionamiento de lo pre-establecido y la búsqueda de lo cierto aunque sea rompiendo esquemas.

En física y en general en ciencias, se trabaja así, siguiendo el método científico. Es muy importante la medida, la comprobación, en el laboratorio o en la naturaleza, de una teoría. Si las medidas (bien hechas, insisto) no corroboran lo previsto, hay que cuestionarse el concepto invariable o aceptado, y hay que revisar la teoría. Un ejemplo reciente, en septiembre de 2011, fue el anuncio de que los neutrinos habían viajado a una velocidad mayor que la de la luz. Hubo una enorme expectación entre los físicos, que se mostraron crédulos o incrédulos con el experimento. Y al final, en este caso, se conservó el concepto de la velocidad de la luz, como estaba establecido.

Al conocer este proyecto, con mi formación de física pero no especializada en magnetismo, he querido saber más sobre el campo magnético terrestre y las teorías que explican que el polo norte magnético va variando, pero también este trabajo me evoca lo difícil que es cuestionar conceptos universalmente aceptados. El proyecto tiene las dos vertientes. Se plantea el seguimiento del polo norte magnético, que podría interpretarse como el proyecto de un científico, como lo es Pep Vidal, pero creo que aquí Pep no intenta determinar cuál es la posición precisa en el momento en que el artista e investigador se aproxime a él al llevar a cabo su expedición, sino que está más interesado por la búsqueda, el hallazgo.

that he decided to embark on this project. However, in my opinion the most interesting message it conveys is the determination to question preconceived notions and search for the truth, even if it means breaking moulds and flouting tradition.

This approach, the scientific method, is standard procedure in physics and the sciences in general. It is very important to measure and test a theory, whether in the laboratory or in the field. If the measurements (which, I insist, must be accurate) do not corroborate the hypothesis, the soundness of the immutable or generally accepted idea must be questioned and the theory revised. A recent example was the announcement in September 2011 that neutrinos had been observed travelling faster than the speed of light. The news created a great deal of excitement among physicists, who were divided on the issue of the experiment's credibility. In this particular case, scientists ultimately fell back on the established theory and concluded that, despite the anomaly, the velocity of neutrinos was still equal to the speed of light.

On learning of this project, given my background in physics (though I am not an expert on magnetism), I wanted to know more about the Earth's magnetic field and the theories that explain why the magnetic north is shifting, but it also reminded me of how difficult it is to challenge universally accepted concepts. Both issues are present in the project. It proposes to follow the magnetic North Pole, which might be interpreted as the project of a scientist, which Pep Vidal is, but here I think Pep is not trying to work out the pole's exact position at the moment the artist/researcher approaches it to undertake his expedition; rather, he is more interested in the quest, the discovery.

Los tres enfoques del proyecto me interesan en su conjunto y por separado: el cuestionamiento de las cosas preestablecidas, la parte científica y el seguimiento propiamente dicho, es decir, la expedición. Para mí, la parte más apasionante es el hecho de que el artista está “in situ” pisando las huellas de los que estudiaron la variación del polo norte magnético mientras los visitantes nos paseamos por la exposición. Following the (Magnetic) North Pole conecta al artista y al espectador, percibiendo ambos la emoción que supone el compartir los mismos lugares donde se realizaron las observaciones que supusieron la confirmación de un hecho apasionante en física y en geología porque suponía una revisión de un concepto aceptado.

La idea de norte es muy potente; no solo por el polo norte, sino que es como algo preestablecido por las culturas a lo largo de los siglos, y obviamente se trata de una idea muy distinta a la que se pueda tener de un objeto que se vea o se palpe. La idea de norte como una idea relativa. Depende del punto de vista desde el que se mire, pues todo (o casi todo) es norte y sur a la vez. Y solo ese cambio de posición del que mira hace que lo mismo pueda tener connotaciones distintas. La idea de norte como puro, como estático, como blanco. Todos usamos las frases “buscar el norte”, “perder el norte”, “sigue el norte”, “we leave for the north tonight”, etc.² Estaba segura de que era una frase utilizada solo por los habitantes del hemisferio norte, pero he preguntado con curiosidad si también se utiliza en el hemisferio sur, y me confirman que en Chile se usa con el mismo significado.

Conozco a Pep Vidal desde hace siete años, cuando comenzó su paso de matemáticas a fotónica. Pudimos ver cómo su

I find each of the project's three angles individually and jointly fascinating: the way it questions pre-established notions, the scientific aspect, and the tracking process itself, i.e. the expedition. For me, the most exciting part is the fact that the artist is actually “on the spot”, following in the footsteps of those who studied the movement of the magnetic North Pole while we visitors stroll through the exhibition. Following the (Magnetic) North Pole connects the artist with his audience, for they both sense the thrill of experiencing the same places where observations were made that confirmed a fact of sensational importance for physics and geology, as it meant revising a belief widely accepted as fact.

The idea of north is very powerful, not only because of the North Pole but also because it is something pre-established by different cultures over the centuries, and it is obviously very different from the idea we might have about an object we can see or touch. The idea of north is a relative notion. It really depends on one's perspective, for practically every point is at once north and south of another, and only by changing the position from which one regards north can it acquire different connotations. The idea of north is associated with purity, stasis and whiteness. We have all heard phrases such as “finding one's true north”, “losing one's true north”, “follow the North Star”, “we leave for the north tonight”, etc.² I was convinced that the latter phrase was only used by inhabitants of the northern hemisphere, but out of curiosity I began asking around to see if it also existed in the southern hemisphere, and I discovered it is used in the same sense in Chile.

I first met Pep Vidal seven years ago, when he was starting to make the transition from mathematics to photonics. Together we saw how

base matemática se vertía en otra rama del saber, cómo se aplicaba para resolver algoritmos que se iban a utilizar en tecnologías tan avanzadas como el sincrotrón. Tras comenzar a hablar con Pep de matemáticas y física, hemos derivado a temas de igualdad de género, de educación y divulgación³, y más recientemente de arte. A Pep le interesan muchas cosas (o muchas facetas), se apasiona, y yo también, por plantear temas nuevos o nuevos enfoques de los ya existentes.

Al ser investigadora en física, donde fui pionera en un lugar en que había pocas mujeres (y así sigue siendo), me ha tocado revisar también principios o conceptos muy establecidos y que no hay que aceptarlos sin más. Conforme pasaban los años, he desarrollado mi trabajo percibiendo situaciones de desigualdad y me he involucrado más en temas de igualdad de género, para que el trabajo científico hecho por mujeres sea reconocido al mismo nivel que el hecho por hombres. Al participar en sociedades científicas internacionales y desde cargos de responsabilidad, he podido impulsar programas que favorezcan el establecimiento de redes de científicas y mentorías que ayuden a jóvenes científicas⁴. Se han editado algunas publicaciones y se ha intentado que hubiera más mujeres conferenciantes invitadas en los congresos, para que se haga visible el trabajo hecho por las mujeres en campos como la física, la óptica y la fotónica, que la sociedad identifica como campos con profesores e investigadores masculinos.

Mi trabajo académico se ha beneficiado siempre de las discusiones que he podido mantener con jóvenes (hombres y mujeres), entre ellos Pep, que enriquecieron mis planteamientos. Los jóvenes dan siempre ideas novedosas. El proceso de

his mathematical foundations were gradually carried over to another branch of knowledge, and how he applied them to solve algorithms designed to be used in technologies as sophisticated as the synchrotron. Once Pep and I began discussing mathematics and physics, we eventually drifted onto the topics of gender equality, education and dissemination³ and, more recently, art. Pep has many interests (or many facets), and he shares my passion for exploring new themes or approaches that represent an alternative to existing options.

As a pioneering female researcher in the field of physics, where women were (and still are) few and far between, I have also had to revise firmly established concepts and principles and have learned not to accept anything at face value. Over the years, I have detected situations of inequality while pursuing my work and I have become more involved in gender parity issues, working to ensure that the scientific work of women is given the same recognition as that of men. As a member of international scientific societies and a person in positions of authority, I have been able to promote programmes that foster the creation of scientific networks and mentoring initiatives to help young female scientists.⁴ Several publications have been released and efforts have been made to invite more women to lecture at conferences, with the aim of drawing attention to the work women are doing in fields such as physics, optics and photonics which society tends to associate with male lecturers and researchers.

My academic work has always profited from my conversations with young people (men and women alike), including Pep, whose perspectives have expanded and enriched my own. Young people always have new ideas to offer. The process of writing

escritura de este texto para *Following the (Magnetic) North Pole* es un ejemplo de enriquecimiento mío, personal, a través de conversaciones con Pep Vidal, cuestionándonos en común conceptos establecidos que se revisan en este proyecto.

this essay on Following the (Magnetic) North Pole is one example of an experience I have found personally enriching, for in our conversations Pep Vidal and I were able to jointly question established concepts that are revised in this project.

1. Frase extraída de Wikipedia [http://es.wikipedia.org/wiki/Polo_Norte] y que es el título del primer trabajo de Pep Vidal en relación con el polo norte magnético, a partir de una propuesta de Diana Padrón Alonso para *Perder el Norte [tentativa #2]*, Barcelona, febrero de 2014.
2. Véase Peter Davidson, *The Idea of North*, Londres, Reaktion Books Ltd, 2005.
3. Véase J. Vidal, A. Lizana, A. Peinado, J. Campos y M. J. Yzuel, *Training Physics degree students in a research optics laboratory*, Proceedings of ETOP (Education and Training in Optics and Photonics), Estados Unidos, 2009; así como las comunicaciones en congresos: J. Vidal, A. Lizana, A. Peinado, E. Also, D. López, J. Nicolas, J. Campos y M. J. Yzuel, "Training Physics degree students in a research optics laboratory", Education and Training in Optics and Photonics (ETOP), St. Asaph, Gales, Reino Unido, 2009; M. J. Yzuel, J. Campos, J. C. Escalera, O. López, M. Espínola, A. Lizana, J. Vidal y A. Peinado, "Laboratorio de Procesado de Imágenes de la Universidad Autónoma de Barcelona", IX Reunión Nacional de Óptica, Orense, septiembre de 2009; A. Peinado, A. Lizana, J. Vidal, C. Iemmi, J. Campos, "Study of polarimeters based on Liquid Crystal panels", International Conference on Applications of Optics and Photonics, Braga, Portugal, mayo de 2011.
4. Véanse A. Peinado, L. Lobato, M. J. Yzuel, "Un programa de Mentoría para Científicas y Tecnólogas", comunicación en la Bienal de la Real Sociedad Española de Física, Santander, septiembre de 2011; M. J. Yzuel y A. Peinado, "Women in science: physics and optics", Proc. SPIE 9289, 12th Education and Training in Optics and Photonics Conference, 92892X, julio de 2014.

1. *The Spanish version of this sentence, borrowed from Wikipedia [http://es.wikipedia.org/wiki/Polo_Norte], is the title of Pep Vidal's first work related to the magnetic North Pole, based on a proposal by Diana Padrón Alonso for the show Perder el Norte [tentativa #2] [Losing One's Bearings/ Missing the North (Take #2)], Barcelona, February 2014.*
2. *See Peter Davidson, The Idea of North, London: Reaktion Books Ltd, 2005.*
3. *See J. Vidal, A. Lizana, A. Peinado, J. Campos and M. J. Yzuel, Training Physics Degree Students in a Research Optics Laboratory, proceedings of ETOP (Education and Training in Optics and Photonics), USA, 2009; see also the conference lectures: J. Vidal, A. Lizana, A. Peinado, E. Also, D. López, J. Nicolas, J. Campos and M. J. Yzuel, "Training Physics Degree Students in a Research Optics Laboratory", Education and Training in Optics and Photonics (ETOP), St. Asaph, Wales, UK, 2009; M. J. Yzuel, J. Campos, J. C. Escalera, O. López, M. Espínola, A. Lizana, J. Vidal and A. Peinado, "Laboratorio de Procesado de Imágenes de la Universidad Autónoma de Barcelona", 9th National Optics Conference, Orense, September 2009; A. Peinado, A. Lizana, J. Vidal, C. Iemmi, J. Campos, "Study of Polarimeters Based on Liquid Crystal Panels", International Conference on Applications of Optics and Photonics, Braga, Portugal, May 2011.*
4. *See A. Peinado, L. Lobato, M. J. Yzuel, "Un programa de Mentoría para Científicas y Tecnólogas", lecture delivered at the Royal Spanish Physics Society Biennial, Santander, September 2011; M. J. Yzuel and A. Peinado, "Women in Science: Physics and Optics", proceedings of SPIE 9289, 12th Education and Training in Optics and Photonics Conference, 92892X, July 2014.*



Un hombre delante del polo norte magnético (esquema / *sketch*), 2014
Dibujo sobre papel / *Drawing on paper*
59 x 42 cm





Perder el norte (esquema / sketch), 2014
Dibujo sobre papel / Drawing on paper
59 x 42 cm



Perder el norte (detalle del esquema / sketch's detail), 2014
Dibujo sobre papel / Drawing on paper
59 x 42 cm

Bertalanffy, Ludwig von. *Teoria generale dei sistemi*. Milán: ISEDI Istituto Editoriale Internazionale, 1977.

Beutelspacher, Albrecht. *Matemáticas: 101 preguntas fundamentales*. Madrid: Alianza Editorial, 2011.

Brockhaus, F. A. *Piccola enciclopedia delle scienze e della tecnica*. Milán: Aldo Martello Editore, 1956.

Bruno, Giordano. *Sobre el infinito universo y los mundos*. Barcelona: Ediciones Orbis, 1981.

Cabeza, Lorena. *Científicos en el fin del mundo*. Madrid: Editorial Hélice, 2011.

Carpe, Allen et al. *The American Alpine Journal. Index 1977-1986*. Nueva York: The American Alpine Club, 1987.

Carroll, Lewis. *Hunting the Snark*. Londres: Tate Gallery Publications, 2013.

Chuk, Denise C. *The semiotic interaction of image and word in theater*. Michigan: University Microfilms International, 1990.

Davidson, Peter. *The Idea of North*. Londres: Reaktion Books Ltd, 2005.

Emerson, Ralph Waldo. *Naturaleza*. Palma de Mallorca: El Barquero, 2007.

Erickson, George. *True North*. Gilford: The Lyons Press, 2002.

Flanders, Harley; Price, Justin J. *Elementary Functions and Analytic Geometry*. Nueva York: Academic Press Inc., 1973.

Fleming, Fergus. *La conquista del Polo Norte*. Barcelona: Tusquets Editores, 2007.

Foster Wallace, David. *Todo y más. Breve historia del infinito*. Barcelona: RBA Libros, 2013.

Godwin, Joscelyn. *El mito polar*. Girona: Ediciones Atalanta, 2009.

Green, Renée. *Camino Road*. Brooklyn: Free Agent Media, 1994.

Hartnack, Justus. *Del empirismo radical al idealismo absoluto*. Valencia: Departamento de Lógica y Filosofía de la Ciencia. Universidad de Valencia, 1979.

Holland, John H. *Complexity. A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2014.

Höst, Per. *Ciò che ho visto nel mondo*. Milán: Aldo Martello Editore, 1961.

Jackson, John Brinkerhoff. *Las carreteras forman parte del paisaje*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2011.

Jo Napoli, Donna. *Hacia el Norte*. Barcelona: Editorial Planeta, 2005.

Jones, Micheal; Olwig, Kenneth R. (eds.). *Nordic Landscapes*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.

Kehlmann, Daniel. *Measuring the World*. Londres: Quercus, 2007.

Kurgan, Laura; Costa, Xavier (eds.). *Us trobeu aquí. Arquitectura i fluxos d'informació*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 1995.

Leibniz, Gottfried Wilhelm. *Discusión metafísica sobre el principio de individuación*. México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.

Luz, Nuno. *Zetetics*. Maia: Atlas Projectos, 2011.

Manguel, Alberto; Guadalupi, Gianni. *Guía de lugares imaginarios*. Madrid: Alianza Editorial, 2014.

Malaurie, Jean. *Arctic Oil and Gas, problemas and possibilities* (vols. 1 y 2). París: Mouton & Co / École Pratique des Hautes Études, 1975.

McGhee, Robert. *The Last Imaginary Place*. Oxford: Oxford University Press, 2006.

Mishima, Yukio. *El sol y el acero*. Madrid: Alianza Editorial, 2010.

Moreno Parra, Ana M.ª. *Verioska*. Barcelona: Kitschic Ediciones, 2012.

Nobile, Umberto. *L'Italia al Polo Nord (parte I, II)*. Vercelli: White Star Ed. National Geographic Ed., 2006.

Ordine, Nuccio. *La utilidad de lo inútil. Manifiesto*. Barcelona: Acantilado Quaderns Crema, 2013.

Pellequer, Bernard. *Guía del cielo*. Madrid: Alianza Editorial, 2014.

Perec, Georges. *Me acuerdo*. Córdoba: Editorial Berenice, 2007.

Pou, Toni. *Donde el día duerme con los ojos abiertos*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2011.

Preece, D. M. *Foundations of Geography*. Londres: University Tutorial Press, 1976.

Pyatt, Edward (ed.). *The Alpine Journal 1980*. Londres: The Alpine Club, 1980.

Rasool, Ichtiague. *Il sistema terra*. Milán: Il Saggiatore, 1997.

Schalansky, Judith. *Atlas de islas remotas*. Barcelona: Nórdica Libros, 2014.

Schwenk, Theodor. *El caos sensible*. Madrid: Editorial Rudolf Steiner, 2009.

Soper, Tony. *The Northwest Passage*. Connecticut: The Globe Pequot Press Inc, 2012.

Soper, Tony. *The Arctic. A guide to coastal wildlife*. Connecticut: The Globe Pequot Press Inc, 2012.

Thomas, David N. *Frozen Oceans. The Floating World of Pack Ice*. Londres: Natural History Museum, 2004.

Thomassin, Sylvain. *Tracce di animali*. Milán: Garzanti Editore, 1991.

Thoreau, Henry David. *Caminar*. Madrid: Árdora Ediciones, 2010.

Vila-Matas, Enrique. *Exploradores del abismo*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2007.

Pequeña biblioteca polar, 2015...

Bibliografía / Bibliography

Dimensiones variables / Dimensions variable

ORIO L VILANOVA
Sin perder casi nada

Manresa, Barcelona, 1980
Vive y trabaja en Bruselas

Es licenciado en Arquitectura por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura La Salle (ETSALS) de Barcelona.

Entre sus exposiciones individuales y performances destacan *Renoncer à te décrire* (CEC Centre d'Édition Contemporaine, Ginebra, 2014), *Petit taxi, grand taxi* (L'Appartement 22, Rabat, 2014), *Ella corregeix els costums rient* (Fundació Joan Miró, Espai 13, Barcelona, 2013), *Mausoleums* (Nottingham Contemporary, Small Collections Room, Nottingham, 2013), *Au revoir* (FRAC Champagne-Ardenne, Reims, 2013), *Quizá es cierto en teoría* (Parra&Romero, Madrid, 2012), *Mirador* (Capella Sant Roc, Valls, 2013), *Exaequo* (Palais de Tokyo, París, 2012), *Ells no poden morir* (La Virreina Centre de la Imatge, Barcelona / MUSAC, León, 2011).

Ha participado en residencias en centros como Sommerakademie Zentrum Paul Klee (Berna), Le Pavillon du Palais de Tokyo (París) y Fondazione Antonio Ratti (Como). Ha publicado monografías con JRP Ringier Christoph Keller Editions, FRAC Champagne-Ardenne, CRU y EFF. Es director de Editions for Friends.

Manresa, Barcelona, 1980
Lives and works in Brussels

He earned a degree in Architecture from the La Salle University School of Architecture (ETSALS) in Barcelona.

His solo shows and performances include Renoncer à te décrire (CEC Centre d'Édition Contemporaine, Geneva, 2014), Petit taxi, grand taxi (L'Appartement 22, Rabat, 2014), Ella corregeix els costums rient (Fundació Joan Miró, Espai 13, Barcelona, 2013), Mausoleums (Nottingham Contemporary, Small Collections Room, Nottingham, 2013), Au revoir (FRAC Champagne-Ardenne, Reims, 2013), Quizá es cierto en teoría (Parra&Romero, Madrid, 2012), Mirador (Capella Sant Roc, Valls, 2013), Exaequo (Palais de Tokyo, Paris, 2012) and Ells no poden morir (La Virreina Centre de la Imatge, Barcelona / MUSAC, León, 2011).

He has participated in residencies at centres such as Sommerakademie Zentrum Paul Klee (Bern), Le Pavillon du Palais de Tokyo (Paris) and Fondazione Antonio Ratti (Como). His monographs have been published by JRP Ringier Christoph Keller Editions, FRAC Champagne-Ardenne, CRU and EFF, and he is the director of Editions for Friends.

Proyecto:

Sin perder casi nada, 2015

Instalación

Expositores de postales y colección de sobres cerrados

75 x 115 cm

Project:

Sin perder casi nada, 2015

Installation

Postcard display racks and collection of sealed envelopes

75 x 115 cm

Una colección de apuntes sobre Oriol Vilanova

— Luca Lo Pinto

Al teclear en el buscador de Google el nombre de Oriol Vilanova, el primer resultado que figura es la página www.oriol-vilanova.com. Bajo el enlace se sitúa la siguiente frase: “Oriol Vilanova is a Brussels-based artist that collects, plays and publishes” [Oriol Vilanova es un artista radicado en Bruselas que colecciona, actúa y publica]. Al acceder a la página aparece la inscripción “News from Paradise” [Noticias del paraíso]. Si se hace clic en ella se abre una ventana en la que se pone en marcha una presentación de imágenes. Resulta difícil encontrar un denominador común entre ellas, más allá de cierto tipo de grano fotográfico que remite a los años sesenta del siglo XX.

Vilanova nació en 1980. Al igual que muchos artistas —o en general personas— de su edad, Oriol no disimula una profunda fascinación por el pasado, que cabría definir como empática y desapegada al mismo tiempo. Pertenece a una generación híbrida, nacida con un pie en el pasado analógico y otro en el futuro digital. Esta condición esquizofrénica ha producido consecuencias que pueden detectarse también en su práctica artística.

Para poder escribir el presente texto, le pedí a Oriol que me enviara un portfolio suyo actualizado. Al no haber tenido ocasión de ver muchas de sus obras en vivo, necesitaba hacerme una idea más general de su producción desde 2008 hasta hoy. Hojeando el PDF que contiene su biografía, veo que a aquel año se remontan,

A Collection of Notes on Oriol Vilanova

— Luca Lo Pinto

When the name Oriol Vilanova is typed into the Google search engine, the first result that appears is the website www.oriol-vilanova.com. The text beneath the link reads as follows: “Oriol Vilanova is a Brussels-based artist that collects, plays and publishes”. On entering the website, you are greeted by the simple inscription “News from Paradise”. If you click on these words, a new window opens to present a series of images. It is difficult to see what they have in common, beyond a certain type of grainy texture reminiscent of 1960s photography.

Vilanova was born in 1980. Like many artists—and people in general—of his age, Oriol makes no bones about his intense fascination with the past, which might be defined as empathetic and detached at the same time. He belongs to a hybrid generation, born with one foot in the analogue past and another in the digital future. This schizophrenic condition has had consequences that are also apparent in his artistic praxis.

In order to write this text, I asked Oriol to send me an updated version of his portfolio. As I had not had a chance to see many of his works in person, I needed to get a more general idea of his output from 2008 to the present day. As I scanned the PDF containing his biography, I saw that his first exhibitions

efectivamente, sus primeras exposiciones. Por ese mismo documento descubro, además, que no ha frecuentado ninguna escuela de arte, pero que ha estudiado Arquitectura, lo cual no me sorprende: la arquitectura es, con frecuencia, objeto e instrumento de muchas de sus obras.

De todos los escenarios existentes —tanto reales como imaginarios—, el arte es, indudablemente, el más adecuado para experimentar nuevas posibilidades lingüísticas e interpretativas. Es el mejor terreno para fracasar sin que el resultado se juzgue como un fracaso, pero lo es, sobre todo, para concebir encuentros, yuxtaposiciones y diálogos que difícilmente saldrían a la luz en otros contextos. Uno de sus aspectos más excitantes —y desfavorables al mismo tiempo— es que no hay límites. Todo puede hacerse, por lo menos idealmente; lograr llevar algo a la práctica de manera eficaz ya es otro cantar. Poder volver a abrir el diccionario de la historia, de los objetos o de un estilo, y modificarlo con añadidos o eliminaciones es un ejercicio grato a muchos artistas, particularmente a los que han crecido en un escenario en el que todo ha sido construido y destruido varias veces. Desde este punto de vista, la repetición no es un valor negativo, sino un valor añadido. Una repetición perpetua incluye un movimiento y una forma de mirar el mismo objeto de manera distinta a lo largo de un presente continuo.

“La repetición constituye una estrategia esencial para la composición: garantiza la similitud y obliga a la conciencia a aceptar la naturaleza del objeto contemplado, al tiempo que abre el camino a lo largo del cual el movimiento y el cambio

were indeed held that year. In the same document I also discovered that he had never attended an art school, but that he had studied architecture. This did not surprise me; after all, architecture is often the object and instrument of many of his works.

Of all existing scenarios, both real and imaginary, art is undoubtedly the most suitable for experimenting with new linguistic and interpretative possibilities. It is the best place to fail without having to worry about the outcome being judged a failure; but, above all, it is the best place for conceiving encounters, juxtapositions and dialogues that probably would not emerge in other contexts. One of the most exciting things about it—which is also one of its drawbacks—is that there are no limits. In art anything is possible, at least theoretically, though putting those theories into practice and making them effective is another matter altogether. Being able to reopen the dictionary of history, of objects or of a style and modify it with additions or deletions is a pleasurable exercise for many artists, particularly those who have grown up in a world where everything has been built up and torn down time after time. From this point of view, repetition enhances rather than detracts from value. Perpetual repetition includes a movement and a way of seeing the same object differently along a continuous present.

The critic F. J. Hoffmann remarked, with regard to Gertrude Stein's writing, “Repetition is an essential strategy in composition; it guarantees similarity and forces the consciousness upon the nature of the thing seen while at

pueden producirse”, escribe el crítico F. J. Hoffmann a propósito de la escritura de Gertrude Stein.

La repetición también es cuestión de base es el título de una obra realizada por Vilanova en 2010. Se trata de una constelación de imágenes; más concretamente, de postales encontradas en mercadillos del mundo entero. Todas ellas representan monumentos de los que, sin embargo, el artista ha eliminado a los sujetos, dejando solo el pedestal. Es como sí, desde un punto de vista ideal, Oriol hubiera entrado en un museo imaginario y derribado todas sus esculturas, dejando en pie tan solo sus bases. El resultado es doble: desmantela el aura celebrativa de dichos monumentos y los transforma en escenarios vacíos a los que cada uno puede subir o añadir lo que quiera, a su libre albedrío.

La colección es una recopilación de objetos, un conjunto de elementos individuales que, una vez yuxtapuestos, adquieren un sentido nuevo. Oriol es coleccionista de profesión: su gran pasión son las postales, que reaparecen en muchas de sus obras. El artista las utiliza como instrumento tanto para reflexionar sobre el propio valor de colección como, en sentido más amplio, para “escribir” narraciones diferentes en cada ocasión. Así, los temas cambian cada vez. Puede tratarse de triviales puestas de sol (*Sunsets from...* [Puestas de sol desde...], 2012); de imágenes rebuscadas de antiguas instalaciones museísticas (*Mauseoleums* [Mauseoleos], 2011); de retratos de Francisco Franco y de sus pretorianos (*Forjadores de Imperio*, 2009); de fotos de arcos de triunfo (*Còpies* [Copias], 2000).

the same time it provides the avenue along which movement and change may occur”.

La repetición también es cuestión de base [*Repetition Is a Question of Bases*] is the title of a work created by Vilanova in 2010. The piece is a constellation of images—more specifically, of postcards found at flea markets round the world. All of them depict monuments from which the artist has removed the subject or main figure, leaving only the pedestals. From theoretical standpoint, it is as though Oriol had entered an imaginary museum and knocked over all its sculptures, sparing only their bases. This action has two consequences: it shatters the celebratory aura of those monuments, and it transforms them into empty stages that can be occupied by anyone or anything, according to each person's fancy.

The collection is a compilation of objects, a set of individual elements which, when juxtaposed, acquire new meaning. Oriol is a collector by profession, and his greatest passion is postcards, which resurface in many of his works. The artist uses them as a tool for reflecting on the intrinsic value of collecting and, in a broader sense, for “writing” a different story every time. Thus, the theme changes with each repetition. It may be trivial sunsets (Sunsets from..., 2012), rare images of old museum facilities (Mauseoleums, 2011), portraits of Francisco Franco and his praetorians (Forjadores de Imperio [Empire Forgers], 2009) or photos of triumphal arches (Còpies [Copies], 2000).

El intento de abrir el libro de la historia con la voluntad de reescribirla aúna muchas obras de Vilanova pertenecientes a modalidades tan distintas como la escritura, la *performance* y la fotografía. A menudo se encuentran suspendidas en ese espacio sutil que separa la realidad de la ficción. En el fondo, en la realidad nada es real. La realidad es una copia de sí misma: es una gran postal que se representa a través de las palabras y de las imágenes. Este proceso continuo de reescritura abarca tanto la obra de arte como su acogida.

Editions for Friends es un proyecto editorial que el artista concibió en 2009 y que sigue activo hoy. Oriol es un enamorado del papel impreso: no es casual que, con mucha frecuencia, sus obras se presenten al mundo en forma de carteles, de libros o de simples documentos. Pero Editions for Friends es una editorial dotada de características especiales. Sus libros se distribuyen “a mano”, evitando los circuitos habituales. Hasta la fecha se han publicado seis títulos, de los que citaré dos: *Waiting for the Moment* [Esperando el momento], el guión de un espectáculo imaginario basado en el *reality show* televisivo *El aprendiz*, e *International Press Card* [Carné de prensa internacional], un carné de prensa que permite el acceso a los museos del mundo entero.

Oriol es arqueólogo, guionista, director, *performer*, escritor, pintor, todo en uno; pero al mismo tiempo no es ninguna de estas cosas, porque utiliza tales instrumentos lingüísticos extrayéndolos de su contexto. Parte casi siempre de acontecimientos históricos poco conocidos o de sucesos desatendidos por la historia oficial, transformando unos rastros muertos en brillantes narraciones. Se trata de

Many of Vilanova's works in such diverse media as writing, performance and photography are united by the fact that they attempt to crack open the annals of history and rewrite certain chapters. They are often frozen in that subtle border zone between reality and fiction. The fact is that, in reality, nothing is real. Reality is merely a copy of itself, an enormous postcard represented by words and images. This continuous rewriting process encompasses both the work of art and its reception.

Editions for Friends is a publishing project which the artist dreamt up in 2009 and is still active today. Oriol is besotted with the printed page; it is no coincidence that he frequently presents his creations to the world in the form of posters, books or simple documents. However, Editions for Friends is a very particular kind of publishing house. Its books are distributed by hand, avoiding the customary commercial circuits. It has released six titles to date, of which I will mention two: Waiting for the Moment, the script for an imaginary show based on the reality TV programme The Apprentice; and International Press Card, a press pass that provides access to museums all over the world.

Oriol is an archaeologist, scriptwriter, director, performer, author and painter, all rolled into one, and yet at the same time he is none of these things because he uses those linguistic tools by taking them out of context. He almost always uses little-known historical events or episodes overlooked by mainstream historians as his starting point, transforming dead and forgotten vestiges into brilliant narratives. This practice is

una invitación a recordar que, al mismo tiempo, incita a olvidar rápidamente para instaurar un nuevo escenario. Es una lucha contra la obsolescencia. Una invitación a imaginar una historia diferente.

an invitation to remember which, at the same time, encourages us to quickly forget in order to usher in a new scenario. It is a struggle against obsolescence, an invitation to imagine a different version of history.

Nota para la lectura: al cambiar el orden de los sumandos, el resultado no cambia.

Note for the reader: changing the order of the addends does not alter the sum.

SOBRE **SORPRESA**

POSTALES DE ESPAÑA

Magníficas vistas en color y bromuro
de todo la península.

1 peseta



SOBRE **SORPRESA**

POSTALES DE ESPAÑA

Magníficas vistas en color y bromero
de toda la península.

1 peseta 



SOBRE **SORPRESA**

POSTALES DE ESPAÑA

Magificas vistas en color y bromuro
de toda la península.

1 Peseta



Fundación Montemadrid

Director General / *Director*
José Guirao Cabrera

Patronos / *Trustees*
María Luisa Basa Maldonado
Albert Boadella Oncins
Javier de Andrés González
Jesús Núñez Velázquez

Generación 2015

Coordinación del proyecto / *Project Coordination*
La Casa Encendida

Jurado / *Jury*
Nuria Enguita
Tania Pardo
Francesco Stocchi

EXPOSICIÓN / EXPOSITION

Comisario / *Curator*
Ignacio Cabrero

Artistas / *Artists*
Elena Aitzkoa
Cristina Garrido
Karlos Gil
Laila Hotait Salas y Nadia Hotait
Daniel Jacoby
Fermín Jiménez Landa
Karlos Martínez B.
Lucía Simón
Pep Vidal
Oriol Vilanova

Diseño y montaje / *Design and assembly*
Intervento

Seguros / *Insurance*
MAPFRE

CATÁLOGO / CATALOGUE

Textos / *Text*
Óscar Alonso Molina
Haizea Barcenilla + Rosa Lleó
Andreas Bee
Ignacio Cabrero
Sarah Demeuse
Valentinas Klimašauskas
Luca Lo Pinto
Manuela Moscoso
Itziar Okáriz
Joshua Simon
María Josefa Yzuel

Edición de textos en español
Antonia Castaño

Traducción / *Translation*
Polisemia

Diseño / *Design*
ferranElOtro Studio

Impresión / *Printing*
Agpograf

Depósito legal / *National Book Registry Number*
M-2960-2015

Imagen de cubierta / *Cover Image*
Cristina Garrido, #JWITMTESDSA? (Just what it is that makes today's exhibitions so different, so appealing?) (detalle / *detail*), 2015



El jurado de Generación 2015 ha estado formado por / *The
Generación 2015 jury was formed by:*

Nuria Enguita

Integrante del equipo de comisarios de la Bienal de
São Paulo 2014 / *Member of the 2014 São Paulo Biennial
curatorial team*

Tania Pardo

Comisaria independiente / *Independent curator*

Francesco Stocchi

Comisario en el Museum Boijmans Van Beuningen de Róterdam /
Curator at the Museum Boijmans Van Beuningen in Rotterdam

GENERACIÓN
2015

 fundación
montemadrid





GENERACIÓN
2015

 fundación
montemadrid