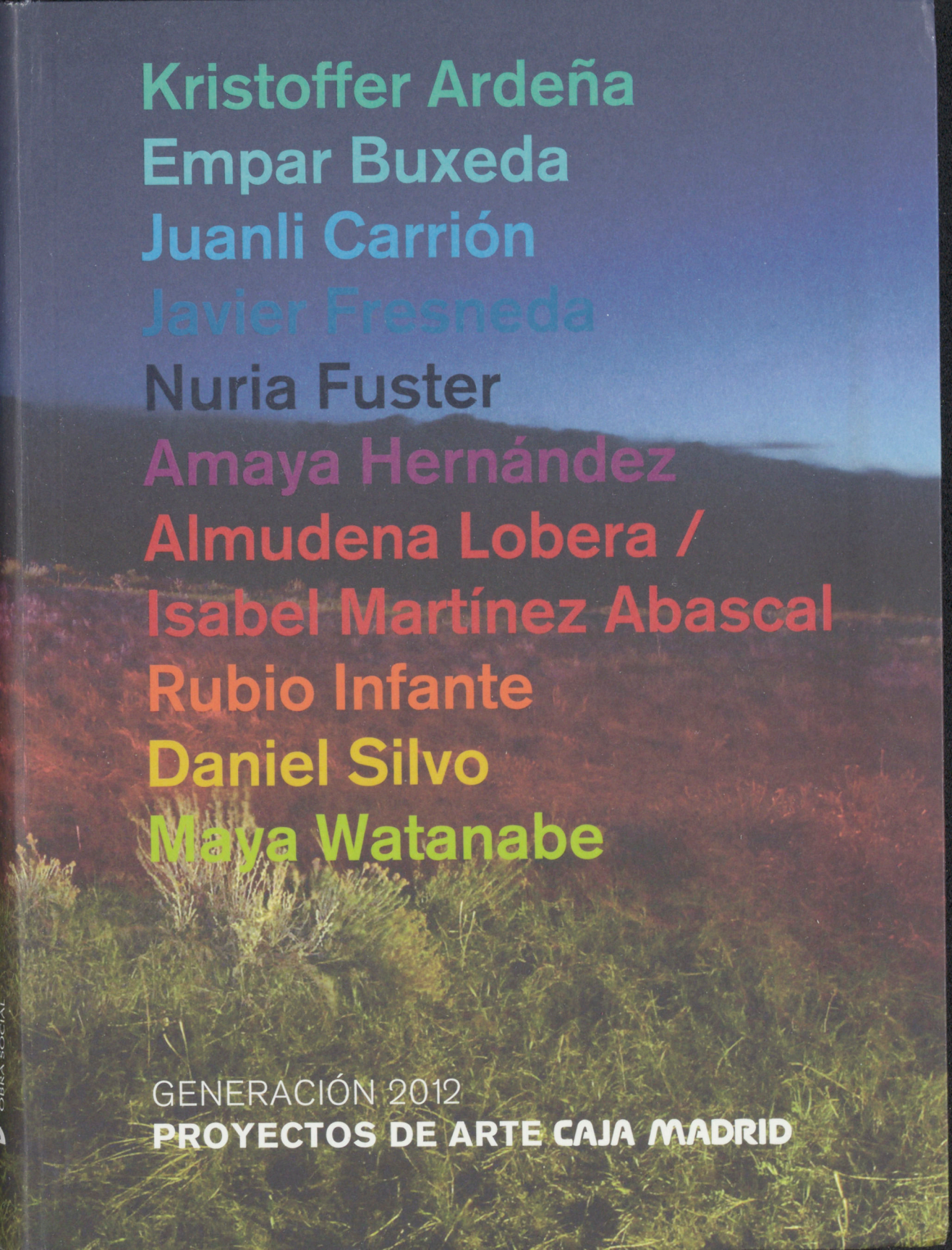




Kristoffer Ardeña

Empar Buxeda

Juanli Carrión

Javier Fresneda

Nuria Fuster

Amaya Hernández

Almudena Lobera /

Isabel Martínez Abascal

Rubio Infante

Daniel Silvo

Maya Watanabe

GENERACIÓN 2012

PROYECTOS DE ARTE CAJA MADRID

GENERACIÓN 2012

PROYECTOS DE ARTE CAJA MADRID

GENERACIÓN
2012

CAJA MADRID
CON EL
ARTE JOVEN



RID
AL

ÍNDICE

CONTENTS

- 7 **Presentación / *Presentation***
José Guirao
- 11 **Generación 2012**
Oliva María Rubio
- 21 **Kristoffer Ardeña** Ghost Paintings: Ellsworth Kelly Copies
Kristoffer Ardeña o *l'effet du irréel* / *Kristoffer Ardeña or l'effet du irréel*
Luis Francisco Pérez
- 33 **Empar Buxeda** Muestras 1, 2, 3 y 4 [Abelina]
Discurso en el método / *Discourse on Method* Raquel Rennó
- 47 **Juanli Carrión** Onstage - Monuments of Melancholy
Al hilo fantasmático de la fotografía / *The Strain of the Imaginary*
in Photography Víctor del Río
- 61 **Javier Fresneda** Future Studies
Tirando de la alfombra / *Pulling the Rug* Miran Mohar
- 73 **Nuria Fuster** Herrería
El final de la representación o lo relativo a la materia
The End of Representation or the Relativity of Material Pablo Flórez
- 85 **Amaya Hernández** Memoria de un espacio I
La tumba de lo real / *The Tomb of the Real* Óscar Alonso Molina
- 99 **Almudena Lobera / Isabel Martínez Abascal**
Portadores. La imagen en el campo ampliado del cuerpo
Index hipertélico / *The 'Hipertélic' Index* Fernando Castro Flórez
- 113 **Rubio Infante** La luz se propaga en el vacío
Iluminaciones / *Illuminations* Elena Vozmediano
- 127 **Daniel Silvo** Europa crítica
Hacia una poética de la crítica conceptual
Towards a Critical Poetics of the Conceptual Raúl Zamudio
- 139 **Maya Watanabe** El Contorno
Dentro y fuera / *Inside and Out* Raquel Schefer
- 153 **Biografías / *Biographies***

José Guirao

Coordinador de Obra Social **CAJA MADRID**

Coordinator of Obra Social **CAJA MADRID**

Obra Social **CAJA MADRID** puso en marcha el proyecto Generaciones en el año 2000, con el objetivo de crear una plataforma para dar a conocer y promocionar el arte más actual en España. Un año más, presentamos los proyectos de los artistas seleccionados en la edición de Generación 2012. Con éste, son ya trece años apoyando la creación joven y a los nuevos talentos residentes en nuestro país.

A lo largo de estos años, Generaciones ha sido objeto de una constante revisión, actualización y replanteamiento de su metodología y concepto con el fin mejorar y adaptarse a las necesidades exigidas por la creación del momento. La evolución experimentada nos ha llevado a premiar anualmente diez proyectos artísticos con igual dotación económica cada uno para, fieles a nuestro compromiso, continuar apoyando y potenciando la labor creativa de los artistas jóvenes.

Nuestra intención es facilitar que este arte joven, arriesgado e innovador en sus propuestas tanto formales como conceptuales, se introduzca en las plataformas artísticas, nacionales e internacionales. Sabemos que este proceso requiere esfuerzo y constancia, por lo que es fundamental la labor de difusión y visibilidad que se da a estos proyectos mediante la publicación de un catálogo bilingüe (castellano/inglés) y la presentación de la exposición en varias ciudades españolas.

Generación 2012 ha contado con la participación de casi mil artistas. De entre ellos, han resultado premiados los siguientes proyectos: *Ghost Paintings: Ellsworth Kelly Copies*, de Kristoffer Ardeña; *Muestras 1, 2, 3 y 4 [Abelina]*, de Empar Buxeda; *Onstage - Monuments of Melancholy*, de Juanli Carrión; *Future Studies*, de Javier Fresneda; *Herrería*, de Nuria Fuster; *Memoria de un espacio I*, de Amaya Hernández; *Portadores. La imagen en el campo ampliado del cuerpo*, de Almudena Lobera e Isabel Martínez Abascal; *La luz se propaga en el vacío*, de Rubio Infante; *Europa crítica*, de Daniel Silvo, y *El Contorno*, de Maya Watanabe.

Encontramos en estos proyectos temáticas muy variadas. Desde la recuperación de la memoria a

Obra Social **CAJA MADRID** established the project *Generaciones* in 2000, with the aim of creating a platform to introduce and promote contemporary art in Spain. Once again, we present the projects of the artists who have been selected in *Generación 2012*. This year's installment marks thirteen years supporting the creative activity of young artists and the new talents in our country.

Over the years, *Generaciones* has been under constant revision, update, and refinement in terms of its methodology and concept, in order to improve the program and adapt it to the exigencies of the moment in the realm of contemporary creative practice. This continuous development has led us to reward ten artistic projects each year with the same financial prize, true to our commitment to continue supporting and enhancing the creative work of young artists.

Our purpose is to enable this young artistic enterprise, bold and innovative in its formal and conceptual ambitions, to be presented in national and international artistic platforms. We know that this process requires effort and consistent attention, for which reason it is essential that work be done to publicize and grant visibility to these projects through the publication of a bilingual catalogue (in Spanish and English) and the presentation of an exposition hosted in various Spanish cities.

Generación 2012 has relied on the participation of almost one thousand artists. Among them, the award winning projects are: *Ghost Paintings: Ellsworth Kelly Copies*, by Kristoffer Ardeña; *Muestras 1, 2, 3 y 4 [Abelina]*, by Empar Buxeda; *Onstage - Monuments of Melancholy*, by Juanli Carrión; *Future Studies*, by Javier Fresneda; *Herrería*, by Nuria Fuster; *Memoria de un espacio I*, by Amaya Hernández; *Portadores. La imagen en el campo ampliado del cuerpo*, by Almudena Lobera and Isabel Martínez Abascal; *La luz se propaga en el vacío*, by Rubio Infante; *Europa crítica*, by Daniel Silvo, and *El Contorno*, by Maya Watanabe.

We find in these projects a varied set of themes. They extend from the recovery of memory through

través de espacios o rostros, a la creación de historia. De la descontextualización de cosas y personas, a la creación de esculturas sonoras que se convierten en herramientas de transmisión de volúmenes. De la copia de obras de arte a la creación de nuevas formas arquitectónicas y espaciales. Sin faltar el individuo como soporte, medio y portador estético.

Como en ediciones anteriores, Generación 2012 inicia su andadura en La Casa Encendida de Obra Social **CAJA MADRID**. Posteriormente, la exposición viajará por varias ciudades españolas durante todo el año, facilitando así el acceso al arte contemporáneo no solo a los profesionales del sector, sino también a un público más general a lo largo de la geografía española.

Por último, queremos agradecer la participación de todos los artistas que han presentado sus proyectos en la convocatoria de Generación 2012, así como la colaboración de los profesionales que han constituido el comité de preselección: Óscar Alonso Molina, Ignacio Andreu, Susana Blas y Esther Regueira, e igualmente la labor de los miembros del jurado: José María Parreño, Iñaki Martínez y María Inés Rodríguez.

revisiting spaces or faces of the past, to the creation of history. From the decontextualization of people and things, to the creation of resonant sculptures that become tools capable of speaking volumes. From the replication of works of art to the creation of new architectural forms and spaces; without missing the individual as a material, medium, and esthetic object.

*As in previous editions, Generación 2012 begins its journey at La Casa Encendida, funded by Obra Social **CAJA MADRID**. Afterwards, the exposition will travel to several Spanish cities throughout the year, thereby granting access to contemporary art not only to professionals, but also to a wider audience throughout the Spanish geography.*

Finally, we wish to express our gratitude for the participation of all the artists who have presented their projects in Generación 2012 edition, as well as the collaboration of the professionals who have been the pre-selection committee: Óscar Alonso Molina, Ignacio Andreu, Susana Blas and Esther Regueira, and to the work of the members of the jury: José María Parreño, Iñaki Martínez and María Inés Rodríguez.

Kristoffer Ardeña

Empar Buxeda

Juanli Carrión

Javier Fresneda

Nuria Fuster

Amaya Hernández

Almudena Lobera /

Isabel Martínez Abascal

Rubio Infante

Daniel Silvo

Maya Watanabe

La hibridación de medios es una de las características que comparten buena parte de los proyectos seleccionados para formar parte de Generación 2012. Escultura, fotografía, vídeo, dibujo u objetos se aúnan para dar cuenta de la complejidad conceptual y la riqueza expresiva de una serie de obras que abordan temáticas tan dispares como la relación arte-ciencia, la memoria social y colectiva, la evocación del significado del espacio, el cuestionamiento de los lugares de la historia o los conceptos de autoría y obra única.

Hay también elementos que son recurrentes en varios de estos trabajos. La luz es uno de ellos: ya sea una luz generadora de sentido, una luz que dramatiza, una luz que señala, una luz que evoca... Diferentes manifestaciones de la luz que encontramos en los trabajos de Rubio Infante, Juanli Carrión o Amaya Hernández.

Ghost Paintings: Ellsworth Kelly Copies, el proyecto de Kristoffer Ardeña, se enfoca en la apropiación de pinturas famosas de otros artistas, en este caso, de las obras *Chatham XIII: Yellow Red y Green White*, del pintor norteamericano Ellsworth Kelly, que copia en tamaños diferentes al original. Frente al monumentalismo de las pinturas de Kelly, el artista realiza copias en pequeñísimo formato que parecen desafiar el gigantismo al que en buena medida nos tiene acostumbrados el arte actual. Una vez realizadas, las copias son dejadas al azar con el fin de que atrapen el polvo y los residuos del ambiente que, *spray* adhesivo en mano, en una *performance* que se repite a lo largo de la exposición, Kristoffer Ardeña fija al cuadro. Un acto que recuerda la inclusión de la intervención del azar –rotura y polvo– que Marcel Duchamp hizo formar parte de su obra *Gran vidrio*, 1915-1923. Se trata también de un segundo acto de pintar, ya que fijar con *spray* las partículas de polvo que se van depositando sobre el cuadro incorpora estos materiales como parte intrínseca del mismo.

Con esta operación, Kristoffer Ardeña trata de destripar el trasfondo conceptual de la pintura, convirtiéndola en un *ready made* –de nuevo, la referencia a Duchamp–. Conceptos como el de autoría, de original y copia, de conservación de la obra, se ponen

The hybridization and fusion of different media is one of the common characteristics shared by most of the projects selected to comprise Generation 2012. Sculpture, photography, video, drawing, and objects are brought together to shed light on the conceptual complexity and expressive richness of a series of works whose themes are as varied as the relationship between art and science; social and collective memory; the evocation of the meaning of a space; the interrogation of certain historical spaces, and the concepts of authorship and the uniqueness of a work of art.

There are also elements that recur in a variety of these works. Light is one such recurrence: whether it be a light that generates meaning; a light that dramatizes; one that signals, or else one meant to be more broadly evocative. These are just some of the different manifestations of light that we find in the works of Rubio Infante, Juanli Carrión, and Amaya Hernández.

Ghost Paintings: Ellsworth Kelly Copies, the project by Kristoffer Ardeña, focuses on the appropriation of famous paintings of other artists – in this case, the American painter Ellsworth Kelly's Chatham XIII: Yellow Red and Green White – which copy the original at different sizes. Before the monumentalism of Kelly's paintings, the artist makes copies in an extremely small format that seems to challenge the gigantic scale to which we've grown accustomed in contemporary art. Once the copying process is completed, the copies are left out so that they can gather the dirt and dust and residue of their environment; then, with a spray canister in hand, Kristoffer Ardeña finishes the canvas in a performance that is repeated over the course of the exposition. The act reminds us of the role played by chance – cracks, dust – that Marcel Duchamp made a part of his work The Large Glass, 1915-1923. This also involves a second act of painting, since fixing, with spray, the particles of dust that have been steadily accumulating on the canvas incorporates these materials into the work as an intrinsic part of the canvas itself.

With this task, Kristoffer Ardeña tries to strip down the conceptual backing from painting, converting it into something more like a ready made – again,

en cuestión en este *work in progress* en constante evolución, que conlleva igualmente la desacralización de la obra de arte y una crítica a su nueva fetichización en el arte del siglo XXI. De ahí que el interés de Ardeña se centre en el arte contemporáneo y en la experimentación con la estructura de las propias obras, y que uno de los primeros trabajos de esta serie fuera sobre *Black Painting*, de Kazimir Malévich –hito en la historia de la pintura del siglo XX–, al que siguieron las apropiaciones de obras de Ad Reinhardt, Heimo Zobernig, etc.

El proyecto de Empar Buxeda *Muestras 1, 2, 3 y 4 [Abelina]*, presentado en forma de instalación, nos introduce en una operación semejante a las que realizan los científicos en sus laboratorios, aislando los objetos de estudio de la naturaleza, descontextualizándolos, para entender sus mecanismos y generar conocimiento. Partiendo de ese mismo procedimiento, la artista toma una situación de la vida real, protagonizada por una persona cercana, Abelina, que trabaja como señora de la limpieza, y aísla una serie de mecanismos activos durante sus horas de trabajo para después, transportados al taller, tratarlos “científicamente” fuera de su contexto. Extrae para ello los siguientes elementos o muestras: el espacio mental a través de los 650 m² que limpia Abelina, el olor a lejía, los 650 m² como cantidad de trabajo y los ácaros de polvo de la suciedad que retira. A partir de estas muestras, la artista idea unos dispositivos de visualización para cada una de ellas, enumerándolas y alineándolas en la pared como si de una catalogación se tratara.

Esos cuatro elementos, sintetizados, descontextualizados de su esfera habitual, plantean la cuestión de la separación entre arte y ciencia, y nos hablan del arte como generador de sentido y conocimiento crítico. Si anteriormente el arte había servido como mera ilustración a la ciencia, a partir de finales del siglo XIX y especialmente en el siglo XX, el arte ha mostrado su capacidad para generar conocimiento crítico, caminando incluso a veces a la par con la ciencia. Empar Buxeda se apropia del material de la realidad y del método científico para generar un proceso crítico de conocimiento en la esfera del arte. Aúna arte y ciencia, juega con los elementos de ambas esferas, para hablarnos de lo cotidiano y hacer visibles realidades que a menudo nos son ajenas.

El trabajo de Juanli Carrión, *Onstage - Monuments of Melancholy*, es igualmente un *work in progress*

another reference to Duchamp. Concepts like authorship (with regard to the original and copy) and preservation of the work are interrogated in this work in progress, in a state of constant evolution, which brings with it the desecration of the work of art and a criticism of its new fetishization in contemporary artwork from the 21st century. From there, Ardeña is interested in homing in on the practice of contemporary art itself, and on the experimentation, through sculpture, of the art works themselves; one of the first works in this series is about Kazimir Malevich's Black Painting, a landmark in the history of 20th century painting, followed by other appropriations, of works by Ad Reinhardt, Heimo Zobernig, among others.

Empar Buxeda's project, *Muestras 1, 2, 3 y 4 [Abelina]*, presented in the form of an installation piece, introduces us to an operation similar to that which scientists carry out in their laboratories, isolating for study objects from nature and taking them out of context to understand their mechanisms and thereby extract information. Beginning with this very process, the artist takes a situation out of real life, lived by an actual person Abelina, who works as a cleaning lady, and she proceeds to isolate a series of active mechanisms over the course of several hours of Abelina's workday; this way, Buxeda can transport them to the workshop (as it were) and treat them “scientifically” out of their initial context. To do this she extracts the following elements or presentations: the mental space occupied by Abelina as she cleans the 650 m² area; the odor of bleach; the 650 m² space as a quantity [rather than place] of work; and the microbes she cleans away. The artist invents some visualization mechanisms for each one of these pieces, enumerating them and lining them along the wall as though they formed a catalogue.

Those four elements, synthesized and decontextualized from their usual sphere, set out to question that separation between art and science, and they reinforce the role of art as a means of generating meaning and critical knowledge. If, in the past, art had served as a mere illustration of the world, with a secondary role to science, by the end of the 19th century, and especially in the 20th, art has shown its capacity to create critical knowledge of its own, even walking side by side with its scientific counterpart. Empar Buxeda appropriates for her project material both from the world and the scientific method to generate a critical process of knowledge formation in the sphere of

que incluye una serie de instalaciones, entre otras, *Fetterman Masacree*, *Mysterious Incident in Lake Desmet* y *Connor Battlefield*. Si bien todas ellas integran el proyecto presentado por el artista a Generación 2012, en la exposición presentamos la primera –compuesta a su vez por dos piezas– y la pieza *Intermission Mysterious Incident in Lake Desmet*, perteneciente a la segunda de las instalaciones citadas.

Partiendo de una instalación *site-specific* realizada en lugares de la naturaleza que, a finales del siglo XIX y principios del XX, fueron designados “lugares históricos” por el gobierno de los Estados Unidos con la intención de crear una identidad cultural inexistente en territorios recién conquistados –es decir, lugares monumentalizados e immortalizados para convertirlos en hitos generadores de historia–, Juanli Carrión se apropia del lenguaje del teatro, en la utilización dramática de la luz, para reconstruir de manera simbólica e irónica lo que la “historia” nos dice que aconteció en esos lugares.

Act I Fetterman Masacree y *Act II Fetterman Masacree*, las dos piezas de *Fetterman Masacree*, se presentan a modo de instalación sobre un pedestal. Esto, unido a la iluminación teatral, fantasmagórica, que pone el énfasis en la artificiosidad, subraya la distancia entre la realidad de lo acontecido y lo ficcional, y nos alerta sobre el carácter construido de la historia. La instalación se acompaña de pistas sonoras creadas a partir de las voces de actores que intervinieron en películas del Oeste, las cuales, al igual que aquellos “lugares históricos”, fueron realizadas con la financiación del Gobierno de los Estados Unidos con el objetivo de educar a la población en materia de historia. Más concretamente, esas pistas de audio se forman con una selección de palabras que reconstruyen, como en un *collage* sonoro, la última frase de las placas encontradas en los lugares intervenidos.

Onstage - Monuments of Melancholy nos habla, así, de cómo reconstruimos la realidad reinterpretando y reinventando la historia, al tiempo que subraya el papel que juega la representación en ello. El trabajo, por una parte, documenta y, por otra, cuestiona esos lugares condenados a sus monumentos.

El proyecto de Javier Fresneda, *Future Studies*, comprende seis imágenes fotográficas y una pieza-escultura, fundida en bronce, que lleva por título *Halcyon*. Esta pieza es un híbrido que resulta de la

the arts. She brings together art and science, playing with the elements particular to both spheres, in order to speak to us about the quotidian and to make visible and available realities that are often left remote to us.

The work of Juanli Carrión, Onstage - Monuments of Melancholy, is also a work in progress that includes a series of installations called, to name a few, Fetterman Massacre, Mysterious Incident in Lake Desmet, and Connor Battlefield. Though all these works jointly comprise the project presented by the artist in Generation 2012, in the exposition we present the first one (composed, for its part, of two pieces) as well as the piece Intermission Mysterious Incident in Lake Desmet, which belongs to the second of the aforementioned installations.

He begins with a site-specific installation created in nature which, at the end of the 19th century and the beginning of the 20th, was designated a “historical site” by the United States government with the intention of conferring a cultural identity that hadn’t yet existed in recently conquered territories; this is to say, places were monumentalized and immortalized to convert them into historical landmark. Juanli Carrión has made use of the language of the theater in his dramatic use of light to reconstruct in a symbolic and ironic way what “history” tells us had occurred in such places.

Act I Fetterman Massacre and Act II Fetterman Massacre, the two pieces that make up Fetterman Massacre, are shown in the style of installation pieces atop a pedestal. This, together with theatrical and fantastical lighting, underlines the artificiality of the work, emphasizing the distance between the reality of the event and its fictional recreation; we are thus alerted as to the constructedness of history. The installation is accompanied by sounds made by the voices of actors who have played the parts of figures from old Westerns, which, like those “historical places” were financed by the US government with the aim of educating the public about history. More concretely, these soundtracks form a loop of words that reconstruct, as though in an audio-collage, the last phrase of the plaques found in these very places.

Onstage - Monuments of Melancholy speaks to us, therefore, of how we reconstruct reality, reinterpreting and reinventing history, at the same time that it reinforces the role of representation in such myth making. The work, by turns, documents and questions those places condemned to their monuments.

combinación de un modelo en plástico del Halcón Milenario – nave espacial que aparece en la segunda parte de la saga de películas del universo ficticio de *Star Wars*– y de un objeto-recuerdo del Empire State neoyorquino. Si bien, para el artista, Halcyon hace referencia a una actuación del DJ e ingeniero de sonido neoyorquino Dylan Drazen que tuvo lugar en Brooklyn en 2003, también remitiría al pájaro de ese nombre correspondiente a la mitología griega –en todo caso, se trata de una denominación recurrente tanto en la literatura como en la música.

Por su parte, las seis imágenes fotográficas son el resultado de la combinación de varios modelos en 3D, a modo de *collage* virtual, utilizando el dibujo y la escultura. Todas las combinaciones que el artista realiza –como, por ejemplo, la del Partenón con la nave espacial Halcón Milenario; la del Estadio Olímpico de Berlín, construido para los Juegos Olímpicos de 1936, con el USS Enterprise, portaviones de la armada de los Estados Unidos durante la II Guerra Mundial, o la que presenta la plaza del Vaticano con el Solomon R. Guggenheim Museum– dan lugar a una serie de prototipos que, por una parte, mantienen la referencia a su origen y, por otra, suponen la génesis de una nueva entidad en la que se aúnan lo real y lo virtual.

Fresneda remite en este trabajo al concepto arqueológico de *anastylosis*, es decir, a la técnica de reconstrucción de un monumento en ruinas gracias al estudio metodológico de ajuste de varios componentes de su arquitectura. Y lo hace jugando con diversos referentes: construcciones arquitectónicas, tanto históricas como contemporáneas, dotadas de una fuerte carga simbólica; elementos pertenecientes al universo de la ficción, como las naves espaciales; portaviones relacionados con el ataque y defensa en las guerras, etc. En la asociación de esos elementos, generalmente pertenecientes a mundos dispares, se filtra igualmente una alusión al concepto de *dépaysement* o descontextualización, tan utilizado por los surrealistas –cuyo origen poético hay que buscarlo tanto en la obra de Arthur Rimbaud como en la de Isidore Ducasse, Conde de Lautréamont–. Las nuevas estructuras híbridas ponen de relieve asimismo el papel de la subcultura en la configuración del imaginario colectivo y, paralelamente, en su resultado limpio, nítido, aparentemente inocente, estos prototipos resultantes no están exentos de una carga violenta que señala a nuestra fragilidad como seres humanos.

The project by Javier Fresneda, Future Studies, comprises six photographic images and a sculptural piece, cast in bronze, which goes by the name Halcyon. This piece is a hybrid that results from the combination of a plastic model of the Millennium Falcon – the space ship that appears in the second part of the science fiction trilogy Star Wars – and a commemorative object of New York's Empire State Building. If, for the artist, Halcyon makes reference to the performance of the New York DJ and sound engineer Dylan Drazen, which took place in Brooklyn in 2003, it may also suggest the bird of the same name from Greek mythology: in any case, this is a recurrent designation both in literature and music.

For its part, the six photographic images are the result of a combination of various 3D models, assembled in a kind of virtual collage, making use of drawing and sculpture. All the combinations that the artist has brought together – like, for instance, a fusion of the Parthenon with the space ship, The Millennium Falcon; or the combination of the Berlin Olympic Stadium, constructed for the 1936 Olympic Games, with the USS Enterprise, the American aircraft carrier from the Second World War; or the melding of St. Peter's Plaza at the Vatican with the Solomon R. Guggenheim Museum – give rise to a series of prototypes which, in one sense, preserve reference to the original and, in another, create the basis for a new entity in which the real and the virtual come together.

Fresneda portrays in this work the archeological concept of anastylosis, the technique of reconstructing a monument in ruins with the aid of a cross-sectional methodological study. He does this while playing with a diverse array of reference points: architectural constructions, both historical and contemporary, charged with a powerful symbolic significance; elements belonging to the world of fiction, like space-ships; aircraft carriers related to wartime maneuvers, etc. In the association of those elements, which tend to come from disparate worlds, there is a notable allusion to the concept of dépaysement or decontextualization, utilized with such keenness by the surrealists (whose poetic origin is to be found both in the work of Arthur Rimbaud and Isidore Ducasse, Conde de Lautréamont). The new hybrid structures set in relief the very role of the subculture in the configuration of the collective imaginary, and, in a parallel vein, in the clean and clear result, apparently innocent, these resulting prototypes inevitably conjure a violent meaning that underscores our fragility as human beings.

Con el título genérico de *Herrería*, Nuria Fuster reúne un grupo de piezas pertenecientes a las series “Esculturas amplificadas” –*Decálogo de materiales*, *Intuicionador* y *Pietà*–, “Oficios” –*El Herrero*, *El Leñador*– y “Accidentes” –*Esculpidores*–. El conjunto parte de esa idea de “escultura amplificada”, aborándola en todas sus dimensiones.

Volviendo la vista a la historia de la escultura y a referentes fundamentales del siglo xx, como Joseph Beuys, la artista plantea una indagación, tanto desde el punto de vista histórico como actual, del concepto mismo de escultura, buscando ampliar su espectro y adecuarlo al tiempo presente. De ahí que Nuria Fuster trabaje con objetos y materiales de la vida cotidiana –mosquitera, fluorescentes, telas, sillas, batas, plásticos, hierro, metal...– para conformar sus esculturas. A partir de esa relectura de la historia de la escultura y de sus hallazgos, Fuster trata de incorporar nuevas perspectivas a su propio trabajo. Las piezas de la serie “Esculturas amplificadas” integran sonido, ampliando su sentido a través de él: dejan de ser mudas para hacerse audibles mediante un elemento sonoro que nos remite nuevamente a ellas, pues corresponde al material mismo –registrado y amplificado por la artista– con el que están compuestas las piezas. Dentro del conjunto, la escultura *Pietà* se presenta, con su gran carga simbólica y emocional, como un buen ejemplo de esa operación de relectura y ampliación del concepto escultórico que Nuria Fuster realiza desde el presente.

Por otra parte, las piezas de la serie “Oficios” tienen su referente en los oficios desde los que se ha ejercido tradicionalmente la escultura y, desde la perspectiva del momento y de los materiales actuales, vendrían a ser un homenaje y un reconocimiento a esos quehaceres que han quedado oscurecidos y en buena medida olvidados.

Como en anteriores trabajos, la videoinstalación *Memoria de un espacio I* de Amaya Hernández –compuesta por una pieza escultórica en forma de maqueta y un vídeo– tiene que ver con los espacios contruidos, artificiales, imaginados, y con las variaciones que la luz proyecta sobre ellos. Ahora bien, si en anteriores proyectos la artista ocultaba el proceso, la construcción de pequeños espacios arquitectónicos y, por tanto, el proceso previo a la toma, presentando la imagen final en forma bidimensional a través de fotografías, en este trabajo, sin embargo, la escultura-maqueta se hace presente, poniendo en

Under the generic title Herrería, Nuria Fuster brings together a series of pieces drawn from the “Esculturas amplificadas” series: Decálogo de materiales, Intuicionador, and Pietà; the “Oficios” series: El Herrero, El Leñador; and, from the “Accidentes” series, Esculpidores. The Collection takes as its starting point the idea of the “amplified sculpture,” exploring it in all its dimensions.

Returning the gaze back to the history of sculpture and to the fundamental reference points of the 20th century, such as Joseph Beuys, the artist sets out to explore, from a historical as well as contemporary perspective, the very concept of sculpture, looking to expand the spectrum of its meaning and adapt it to contemporary circumstances. From there, Nuria Fuster works with objects and materials from daily life – netting, fluorescents, fabrics, seats, dressing gowns, plastics, iron, metal – to fill out her sculptures. Beginning with that re-reading of the history of sculpture and its landmarks, Fuster tries to incorporate new perspectives into her own work. The pieces from the series “Esculturas amplificadas” incorporate sound, thus amplifying their capacity to create and evoke meaning: they cease to be mute so that they can become audible through a sonorous element that brings us into new relation with them, corresponding to the material itself – registered and heightened, all the while, by the artist – with which the pieces are composed. Within this combination of elements, the sculpture Pietà is presented, with great symbolic and emotional import, as a good example of that operation of re-reading and expanding the concept of the sculpture that Nuria Fuster has sought to create from the present.

On the other hand, the pieces in the “Oficios” series have as their reference the tasks to which sculpture has traditionally been set; created from the standpoint of the present moment and made of current materials, these works come to be an homage and recognition of these functions and tasks that have gone mostly overlooked and, in large measure, forgotten.

Like in previous works, the video installation Memoria de un espacio I, by Amaya Hernández, made up of a sculpted piece created to look like a model and accompanied by a video, has to do with constructed, artificial, and imagined spaces, as well as with the variations of effects that result from light being projected onto them. In earlier projects the artists concealed, or covered over, elements of her process, the

evidencia su carácter de artificio. Y, dando un paso más allá, la autora realiza un vídeo con la propia imagen de la escultura-maqueta, que proyecta sobre la pieza. El vídeo actúa como la “memoria del espacio”; anima ese espacio arquitectónico, blanco, impoluto, completamente vacío, con el transcurrir del componente lumínico en su recorrido de la oscuridad a la luz, de la noche al día.

Se trata, así, de una obra que, a la vez que se centra en el espacio y en cómo éste se ve modificado con nuestra intervención sobre él, nos habla también del tiempo. Ese transcurrir de la luz no deja de ser una metáfora de nuestra condición mortal, de la fugacidad del ser humano. En esa constatación, el acento recae en el carácter artificioso de la existencia: todo es simulación, mentira, artificio; incluso la luz proviene de un simulacro; todo se construye, nada es real, natural.

Portadores. La imagen en el campo ampliado del cuerpo, trabajo de la artista Almudena Lobera y la arquitecta Isabel Martínez Abascal, consiste en doce obras originales –dibujos– que son tatuadas sobre la piel de diferentes personas, proceso que se somete a un registro fotográfico y audiovisual.

El proyecto, que incorpora el neologismo *dibuaje* (dibujo y tatuaje) para referirse a obras cuyo soporte son cuerpos vivos, consta de tres fases. La primera consiste en la realización misma de los dibujos y su exposición en una galería de São Paulo con el fin de que sean adquiridos por las personas que deseen portarlos en su propia piel; el precio de la obra es ofrecer la piel como soporte. Tras esta primera fase, se eligen los doce *portadores* y se da paso a la segunda etapa del proyecto, el tatuaje de los dibujos en los cuerpos, que implica el acuerdo con los *portadores* para fotografiar y filmar el resultado durante la fase final, es decir, durante la exposición de los “cuerpos-obra” en una galería de São Paulo.

Este trabajo supone una indagación sobre la forma material de la obra, a la vez que explora nociones sociales y relacionales buscando la colaboración con el espectador, que se transforma en parte integrante de la pieza. Igualmente, y frente a la posibilidad de reproducción *ad infinitum* que ofrecen los medios técnicos, pone en valor, proyectando una especie de nostalgia del aura, el concepto de obra única y expande, de alguna manera, la idea de autoría, implicando en ella diversos niveles.

En un mundo como el nuestro en el que con todo se comercia y la presencia del mercado se ha impuesto

construction of small architectural spaces, and, as a result, the methods responsible for their taking shape; on these occasions she tended to present the final image in two-dimensional form through photographic renderings. In this work, by contrast, the sculpture-model becomes ever present; as such it is a testament to the nature of its artifice. Going further, the artist creates a video with the very image of the sculpture-model, which she projects onto the piece. The video serves as a “memory of the space.” It animates the otherwise architectural, blank, uncorrupted, and completely empty space. And it vivifies the space with the play of light cast across it, from darkness to light, as night gives rise way to day.

In this way, it is a work that – both in terms of how it is situated in the space and how it changes with our participation in it – speaks to us of time. The passage of light is nothing less than a metaphor for our mortal condition, the fleetingness of human life. In that suggestion, the emphasis of the piece falls to the artificial nature of existence: everything is a simulation, a lie, or artifice; even the light is a simulation of sorts; everything is constructed, and nothing is truly real or natural.

Portadores. La imagen en el campo ampliado del cuerpo, a collaborative project between artist Almudena Lobera and architect Isabel Martínez Abascal, consists of twelve original works – drawings – that are tattooed onto the skin of different people, a process which is documented through a photographic and audiovisual record.

*The project, which turns on the neologism *dibuaje* (a melding, in Spanish, of drawing and tattoo) to refer to works whose medium is human bodies, consists of three phases. The first entails the actual creation of the drawings and their exposition in a São Paulo gallery, with the aim of matching them with people who want to carry them on their skin as tattoos. After this phase, twelve portadores, or carriers, are chosen, and the second part of the project begins: tattooing the drawings onto their bodies, which comes with an agreement among the portadores to photograph and film the ultimate result during the final phase of the project; which is to say, during the exposition of the “body works” in a São Paulo gallery.*

This work involves an exploration of the material form of the work, at the same time that it explores social and relational notions, seeking the collaboration of a spectator, who becomes an integral part of the

en todas las facetas de nuestras vidas, incluida la esfera del arte, *Portadores* viene a cuestionar las mismas bases de ese mercado: la obra resultante tras el trueque de dibujos por cuerpos en calidad de soporte no se puede comprar/vender, no es intercambiable; son obras originales concebidas desde el inicio para no ser comerciables. Por lo demás, cada una de ellas es una pieza efímera, cuya duración está supeditada a la de la vida de su *portador* y cuya evolución está sujeta asimismo a las transformaciones que su cuerpo sufra. Cada obra pertenece a un individuo que, a su vez, pasa a pertenecer a la obra, se convierte en obra.

El proyecto de Rubio Infante, *La luz se propaga en el vacío*, aborda el tema de la memoria histórica a través de hechos directamente relacionados con la historia de nuestro país, concretamente acontecimientos que tuvieron lugar durante el levantamiento militar de julio de 1936 y el posterior régimen franquista. Rubio Infante se centra en la fosa común ubicada en el cementerio de Toro, en Zamora, donde se encuentran los restos de 290 personas asesinadas en esa época.

La luz es el elemento vertebrador de este trabajo, que pretende, a través de la iluminación de ese espacio donde yacen las víctimas, de su focalización, devolverlas a la luz, darles el protagonismo que se les ha escamoteado y reconocerlas como tales. Desde el presente, Rubio Infante nos insta a volver la mirada al pasado, a recordar, a ver.

La primera fase del proyecto consistió en una intervención sobre el espacio de la fosa común iluminándolo durante la noche con una serie de focos que creaban una especie de "pasillo de luz", forzando así la visibilización de los restos óseos que permanecen en ella. Como viene siendo habitual en la obra de la artista, la presentación del trabajo toma forma de instalación, que en este caso incluye, junto a un díptico fotográfico que documenta la intervención lumínica sobre la fosa común, la presencia de una serie de maquetas, dibujos, textos, fotocopias o esquemas, en buena parte resultado de la investigación llevada a cabo previa y paralelamente a la ejecución del proyecto.

Europa crítica, el trabajo de Daniel Silvo, es un *work in progress* correspondiente a la serie "Masa crítica", que consiste en la recuperación de una serie de fotografías de grupo pertenecientes a momentos históricos en la construcción y la evolución política y social de la Europa del siglo xx. Es también un trabajo sobre la memoria, sobre la historia reciente de

piece. This way, given the possibility of reproducing the images ad infinitum which technical media offer, it projects a kind of nostalgic aura about the works, putting a premium on the concept of the singular work, and expanding, in a way, the concept of authorship to include a range of levels of participation.

In a world like ours in which everything has become commercial, and the presence of the market has inserted itself into all aspects of our lives, including the artistic sphere, *Portadores* comes to question the very bases of that market: the resultant work, through a kind of barter of drawings and bodies converging on a medium, cannot be bought or sold; nor can it be exchanged. These are original works conceived, from the beginning, as products that could never be commercial. Moreover, each one of them is an ephemeral piece, whose duration takes precedence over the life of its portador and whose evolution is subject to the person who carries it and the transformations his or her bodies endures over time. Each work belongs to an individual who, in turn, comes to belong to the work – indeed becoming the work itself.

The project of Rubio Infante, *La luz se propaga en el vacío*, addresses the theme of historical memory through events specifically tied to the history of Spain: concrete occurrences that took place during the military uprising in July 1936 and at the hands of the Franco regime which assumed power in its wake. Rubio Infante focuses on a common grave situated in the Toro Cemetery, in Zamora, where the remains of 290 people assassinated during those years lie in plain sight.

Light is the central element of this work, which seeks, through the illumination of the space where the victims lie, to return them to the light, to restore to them the protagonism that was denied them, and hence to recognize them as the protagonists of their own lives and stories. From the present moment, Rubio Infante presses us to gaze back at the past – to remember, to see.

The first phase of the project consisted of an intervention into the space of the common grave, lighting it over the course of the night with a series of beams that created an effect of a kind of "hall of lights," thereby laying bare the ossified remains of the grave. As has become habitual in the work of the artist, the presentation of the project takes the form of the installation, which in this case includes, together with a photographic diptych that documents the luminescent intervention, the creation of a series of models,

Europa y de sus protagonistas, a menudo personas anónimas. En este caso, el artista se detiene en los acontecimientos relacionados con el Mayo francés y, más precisamente, en la ocupación del teatro Odéon de París llevada a cabo por el movimiento estudiantil el 16 de mayo de 1968.

Daniel Silvo parte de una fotografía aparecida en los periódicos de la época en la que se ve a los estudiantes que han tomado el teatro Odéon sobre el escenario. Unos sentados, otros de pie, otros sosteniendo una pancarta, los estudiantes han pasado de meros espectadores a ser los protagonistas, los actores en escena. Se trata de una imagen en la que a duras penas se puede reconocer o apreciar el rostro de los retratados.

A partir de esa fotografía, del retrato de esa masa casi informe, el artista realiza un proceso de reenquadre e individualiza a los protagonistas del acontecimiento con el fin de darles rostro uno a uno, de devolverles el papel que un día tuvieron en la historia de su país, en la historia de Europa, en un tiempo en el que sobre fachadas y comercios se repetía la frase “Bajo los adoquines, la playa”. Con esta operación, Daniel Silvo nos habla del papel de los seres anónimos en los acontecimientos de la historia; de esas personas obviadas por la Historia oficial, con mayúsculas, olvidadas, que quedan subsumidas en la masa y que, sin embargo, no sólo han sido fundamentales en los cambios acontecidos sino que incluso han puesto su vida en peligro, pagando en ocasiones con ella.

La videoinstalación de Maya Watanabe, *El Contorno*, toma su título de la ausencia del mismo entre las pantallas, los personajes y su inserción en el escenario. En este trabajo, la relación entre los movimientos de las cámaras y el espacio que las rodea busca precisamente acentuar la imprecisión de los límites entre el espacio y el tiempo en que transcurre la acción.

Primera obra de la artista en la que tanto el audio como el guión –para los que acostumbraba a recurrir a películas ajenas– son de realización propia, *El Contorno* es un trabajo que busca eliminar las líneas de delimitación tanto físicas como conceptuales y hacer hincapié en la idea de coro. En el montaje resultante, compuesto por tres planos secuencia, los movimientos de las cámaras participan de una coreografía ejecutada por un grupo de personas. Los personajes –actores profesionales– encarnan a la vez una y varias voces; manejados como una unidad,

drawings, texts, photocopies, and schemes – in large part the result of an investigation carried out alongside the execution of the project itself.

Europa crítica, a project by Daniel Silvo, is a work in progress that corresponds to the “Masa crítica” series, which consists of the restoration of a series of photographs of groups belonging to watershed moments in the construction and political and social change taking place in Europe over the 20th century. It is also a project about memory, the recent history of Europe and of its protagonists, often anonymous people. In this case, Daniel Silvo pauses before the events related to the French May and, more precisely, the student occupation of the Odéon Theater in Paris on May 16, 1968.

Daniel Silvo begins with a photographic series drawn from the newspapers from the time in which the students had taken to the stage of the Odeón Theater. Some seated, others standing up, still more hoisting up a sign, the students went from being mere spectators to protagonists, the actors on the stage. This is an image in which it is difficult to make out or recognize the faces of those photographed.

Beginning with this series, the portrait of that formless mass, the artist creates a process of reframing and individuating the protagonists of the event in order to give a face to each one of them, to restore to them the role they once had in the history of their country, and in the history of Europe, at a time when the phrase “Under the cobblestones the beach” hung along the facades of buildings and shops. With this project, Daniel Silvo speaks to us of the role of anonymous human beings in the events of history; of those people overlooked by official History (with a capital H), forgotten, who remain subsumed by a [faceless] mass and who, nonetheless, were not only essential in the changes that took place, but also had put their lives in danger, occasionally paying dearly in the process.

The three-channel video installation of Maya Watanabe, *El Contorno*, takes its title from the absences and empty spaces among the screens, alongside the characters, and together with its insertion into the scene. In this work, the relationship between camera movements and the space that surrounds them seeks precisely to accentuate the imprecision of the boundaries between space and time in the unfolding action.

The first work of the artist in which she created both the audio and the script (for those accustomed to using other peoples’ films), *El Contorno* is a work in which the artist seeks to eliminate the bounding lines both

repiten con ligeras variaciones las mismas frases, se mueven de un espacio a otro en una arquitectura ortogonal, como encajados en los edificios. La voz que narra no se localiza en uno u otro actor, sino que está intercalada entre ellos; de esta forma, la figura del narrador se presenta como una unidad desmembrada, lo que contribuye a la sensación de pérdida de sentido, de desorientación, tanto de la individualidad de los personajes como de éstos y el espectador respecto al lugar.

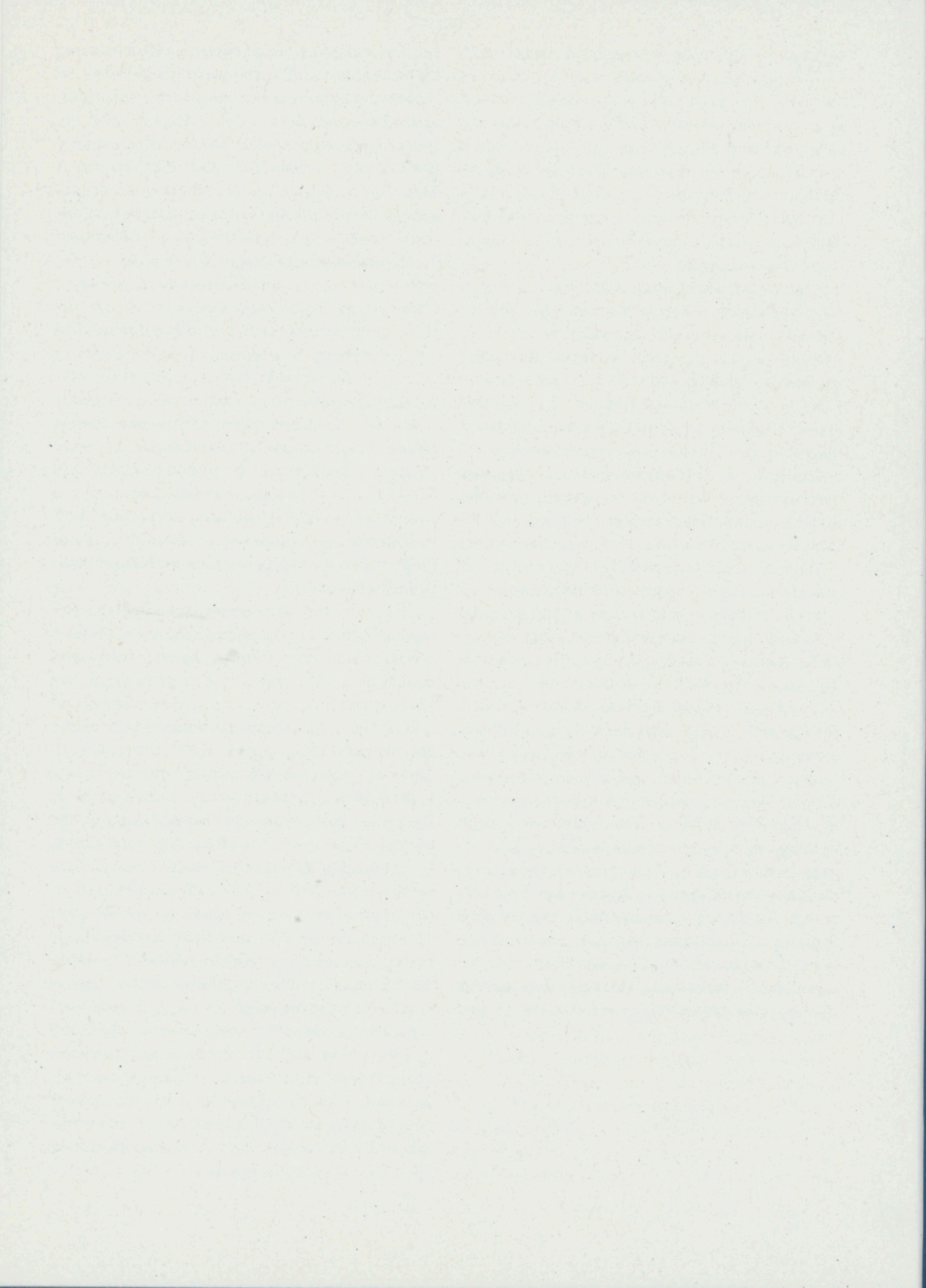
Si en trabajos anteriores de Maya Watanabe un mismo personaje contenía diversas voces, hablándonos de la pluralidad de identidades, en el presente proyecto nos encontramos con varios personajes que pueden asumir una o varias voces, pueden poseer una o múltiples identidades, en un juego entre lo individual y lo coral en el que espacio y tiempo se difuminan en la pérdida de sus coordenadas.

La desacralización de la obra de arte y la crítica a su nueva fetichización en el arte del siglo *xxi* –Kristoffer Ardeña–; el interrogante sobre la separación arte/ciencia y la reivindicación del arte como generador de sentido y conocimiento crítico –Empar Buxeda–; la indagación sobre el carácter construido de la historia –Juanli Carrión–; la incidencia en el papel que juega la subcultura en la configuración del imaginario colectivo –Javier Fresnada–; la relectura y ampliación del concepto de escultura –Nuria Fuster–; la constatación de la artificialidad de la existencia –Amaya Hernández–; el cuestionamiento de la autoría y la exploración de las nociones sociales y relacionales en la obra de arte –Almudena Lobera e Isabel Martínez Abascal–; la evocación poética de la memoria a través de la luz –Rubio Infante–; la reivindicación del papel en la historia de los seres anónimos –Daniel Silvo–; la experimentación en los límites entre lo coral y lo individual –Maya Watanabe–: los proyectos de Generación 2012 manifiestan, como en anteriores ediciones, la riqueza de planteamientos que, atendiendo a cuestiones tanto inmersas en el discurso sobre lo artístico como ligadas a aspectos de la historia y de la sociedad de hoy, reclama como terreno de juego el arte actual.

physical and conceptual in nature, and to emphasize the idea of the choral, or polyphonic. In the resulting construction, composed by three sequential planes, camera movements participate in a choreography executed by a group of people. The characters – professional actors – embody single and multiple voices at once; coordinated as a kind of unity, they repeat with light variations the same phrases, moving from one space to another in a sort of orthogonal architecture, as though they were bundled in discrete buildings. The voice that narrates cannot be traced to any one actor, rather it wafts up from all of them; in this way, the figure of the narrator is presented as a disembodied entity, which adds to the sensation of a loss of sensory control, of disorientation but with regard to the individuality of the characters as well as onlookers in place.

If in previous works of Maya Watanabe, a single person contains diverse voices, speaking to us from a plurality of identities, in the present project we find ourselves with several characters who can assume a single or various voices; who can possess one or multiple identities, in a game between the individual and the choral in which space and time are diffused in the loss of their coordinates.

The desecration of the work of art and the criticism of its new fetishization in the art of the 21st century (Kristoffer Ardeña); the interrogation of notions about the separation of art and science, and the reclamation of art as a creator of meaning and critical knowledge (Empar Buxeda); the inquiry into the constructed nature (and artificiality) of history (Juanli Carrión); the role played by the subculture in the configuration of a collective imaginary (Javier Fresnada); the re-reading and amplification of the concept of sculpture (Nuria Fuster); the revelation of the artificiality of existence (Amaya Hernández); the scrutiny of the notion of authorship, and the exploration of social and relational ideas in the work of art (Almudena Lobera and Isabel Martínez Abascal); the poetic evocation of memory through light (Paula Rubio Infante); the vindication of the role of anonymous human beings in the sweep of history (Daniel Silvo); experimentation with the limits between the choral and the individual (Maya Watanabe): as in previous years, the projects of Generation 2012 showcase the richness of ideas that, attentive to questions relevant as much to the artistic discourse as to aspects of history and today's society, reclaim contemporary art as the realm in which they operate.



Kristoffer Ardeña

Ghost Paintings: Ellsworth Kelly Copies

Kristoffer Ardeña o *l'effet du irréel*

Luis Francisco Pérez

Es obvio que el título que hemos elegido para este texto hace alusión, en claro homenaje, a las tesis difundidas por Barthes en la década de 1960 en torno al “efecto de lo real”, donde el maestro francés lo aplicaba a la cualidad de toda escritura (producto simbólico y ficticio) para presentarse a sí misma como *real*. Nos llevaría mucha energía y tiempo intentar un acoplamiento de las tesis barthesianas al universo tan físico y provisto de tan alta cualidad gravitatoria como el que asiste a la producción de objetos en la estética contemporánea, pero es innegable que desde aproximadamente 1980 (sí, en efecto, me estoy refiriendo a la ahora tan denostada posmodernidad) una poderosa corriente creativa ha basado sus tesis teóricas y defensivas en el cómo utilizar el antaño paradigma estructuralista de Barthes en tanto que *apropiación* de un determinado referente. Más de treinta años después de aquellas primeras tentativas podemos afirmar –aquí y ahora, pero fuera también– que las ingenuidades y gracias *apropiacionistas* de entonces llevaban incorporada su propia fecha de caducidad –condición ésta, por otra parte, bien posmoderna, no se puede negar–. Pero, si toda regla posee su propia excepcionalidad –o mejor: su natural semántica bastarda o campo minado–, hemos de convenir que los objetos apropiacionistas que de una forma más inteligente han soportado el paso del tiempo corresponden a lo creado por aquellos artistas que han sabido utilizar la cita y el referente en tanto que ejercicio de una doble crítica. Queremos decir: como análisis *desublimado*, por una parte, de una concreta referencia (importa menos el *quién* lo hizo que el *cómo* lo hizo) y, por otra, en tanto que “acción compulsiva”, satírica y muy conceptual de primera época, que hace estallar todas y cada una de las minas sembradas en ese campo, que más que “campo” es una muy inteligente (el cinismo quedó atrás en el tiempo) estrategia fatal. En este territorio de perpetua y rica inestabilidad se sitúa la magnífica obra de Kristoffer Ardeña.

Sí, en el primer posmodernismo, el referente poseía siempre nombre y apellidos, en la producción plástica de Kristoffer Ardeña nos encontramos con que esa referencia nominal se ha dilatado hasta

Kristoffer Ardeña, or *l'effet du irréel*

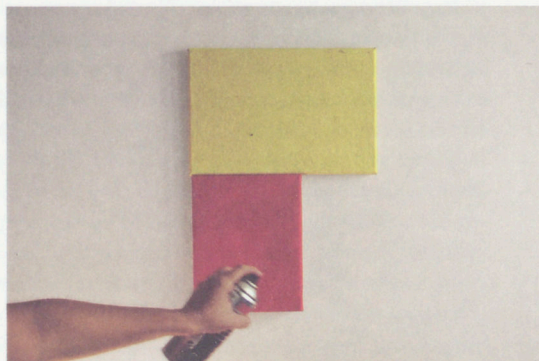
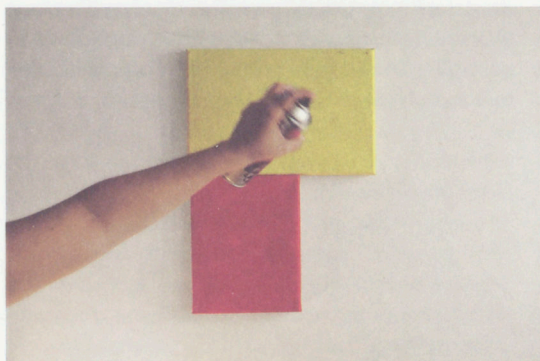
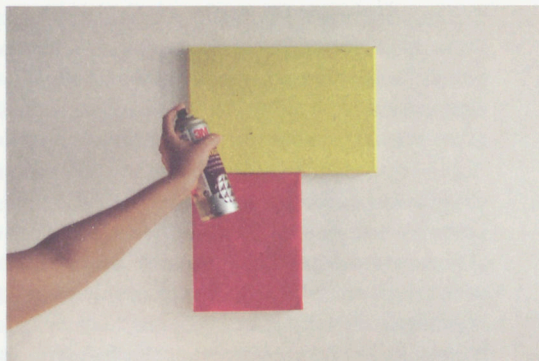
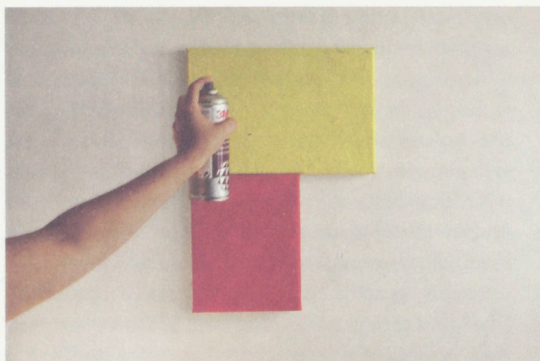
Luis Francisco Pérez

The title we have chosen for this text alludes, in irresistible homage, to the well-known theses of Roland Barthes from the 1960s concerning the “effect of the real.” The French master applied the notion to the enterprise of writing in general (that symbolic and fictitious product) which posits itself as something real. It would demand a great deal of energy and time to link the Barthesian thesis to so concrete and, as it were, gravitationally charged a world as that which attends the production of objects in the contemporary aesthetic realm. But it is indisputable that since around 1980 (and yes, I am referring to the dawn of post-modernity, so reviled these days), a powerful creative current has based its theoretical and defensive thesis on how to utilize the old structuralist paradigm of Barthes with regard to the appropriation of a determinate referent. Over thirty years after those initially hazarded theories, we can affirm – here and now, although in an encompassing sense as well – that the ingenuousness and earnestness of the appropriationists from back then carried something of an internal expiration date. This condition, so postmodern in a way, cannot be negated. But if every rule carries its own exception – or better yet: its inevitably bastardized semantic offshoot or mine field – we must concede that the appropriationist objects have, in an even slyer way, survived the passage of time that corresponded to them as the created objects of those artists who knew how to utilize citation and reference as an exercise in twofold critique. Which is to say: as a desublimated analysis, on the one hand, of a concrete reference (it matters less who proffered the analysis than how he or she did so), and, on the other, a “compulsive action,” satirical and highly conceptual at first, which set off all the mines at once; in this sense, it is more than a “field,” and is rather more like a very intelligent, if fatal, strategy (cynicism lags behind in time). In this territory of perpetual and rich instability is the magnificent work of Kristoffer Ardeña.

In the first articulation of postmodernism, the referent always possessed a first and last name; in the artistic production of Kristoffer Ardeña we find ourselves with that nominal gesture, which has expanded to formalize a universe in which its constituent

formalizar un universo que, en su panteísmo constituyente, se dilata al punto de englobar memoria, sentimientos, historia, objetos, anécdotas, investigación teórica y práctica, y biografía personal y ajena. Inútil reseñar que, para elevar una maqueta de tan variada y abstracta fuente apropiacionista, el artista recurre a una no menos variada panoplia de herramientas: dibujo, fotografía, *performance* (aunque no lo parezca), pintura (las miniaturas sobre cuatro obras de Ellsworth Kelly aquí presentes así lo prueban: pintura que no parece tal, siéndolo; pero también su contrario), vídeo o películas, impresión... Fragmentos y retazos, por supuesto, de una realidad que, en el complejo proceso de destilación a que los somete el artista, deviene una cartografía de una irrealidad –valga la paradoja– *reconocible*. Un “efecto de lo irreal” que nos dice más y mejor sobre cualquier referente propio y ajeno que se nos ocurra. Una irrealidad que, en la impresión causada por su propio dispositivo, traza y delimita un territorio donde, al igual que en Baudelaire, todo deviene inteligente *spleen* y fiera melancolía.

pantheism has reached a point of encapsulating memory, sentiments, history, objects, anecdotes, theoretical and practical investigation, and autobiography and biography. It is useless to point out that to elevate a plan of such varied and abstract appropriationist origins, the artist gravitates to a no less varied panoply of tools: drawing, photography, performance (although it wouldn't seem so), painting (the miniatures of four works by Ellsworth Kelly, present here, make that clear: painting that does not appear to be painting on its own, rather the opposite), video or films, printing... Fragments and snippets of a reality that, in the complex distillation to which the artists has subjected them, becomes a cartography of a certain unreality – we must grant the paradox – that is recognizable. The “effect of the unreal” which tells us more about any referent of ours, or at least what presents itself to us. An unreality that, in the manifestation brought about by its own structure cuts and delimits a space where, as in Baudelaire, everything becomes intelligent spleen and savage melancholy.



Ghost Painting 15, 2011

(Copia de la obra de Ellsworth Kelly *Chatham XIII: Yellow Red*
Copy of Ellsworth Kelly's Chatham XIII: Yellow Red)

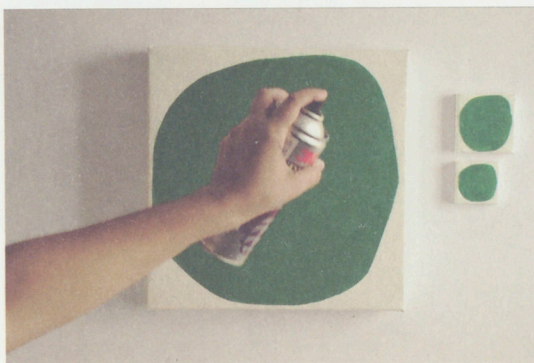
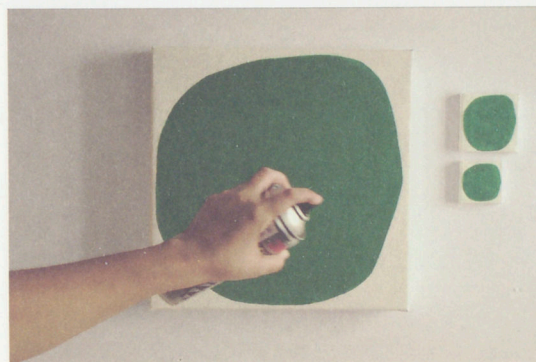
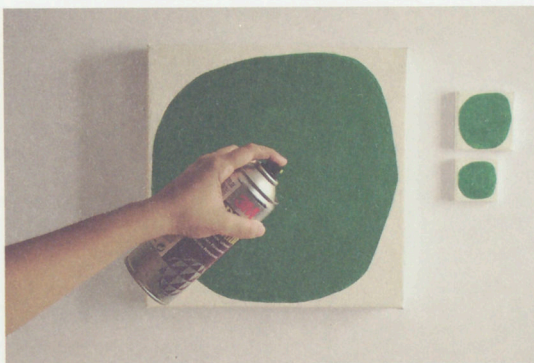
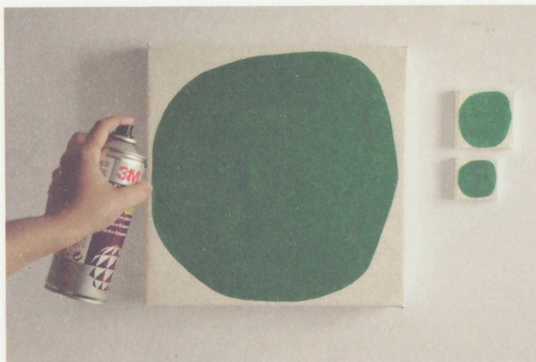
47 x 33 x 2 cm

Ghost Painting 16 / Ghost Painting 17 / Ghost Painting 18, 2011

(Copias de la obra de Ellsworth Kelly *Green White*

Copies of Ellsworth Kelly's Green White)

30 x 30 x 4,5 cm / 5 x 5 x 1 cm / 4 x 4 x 1 cm

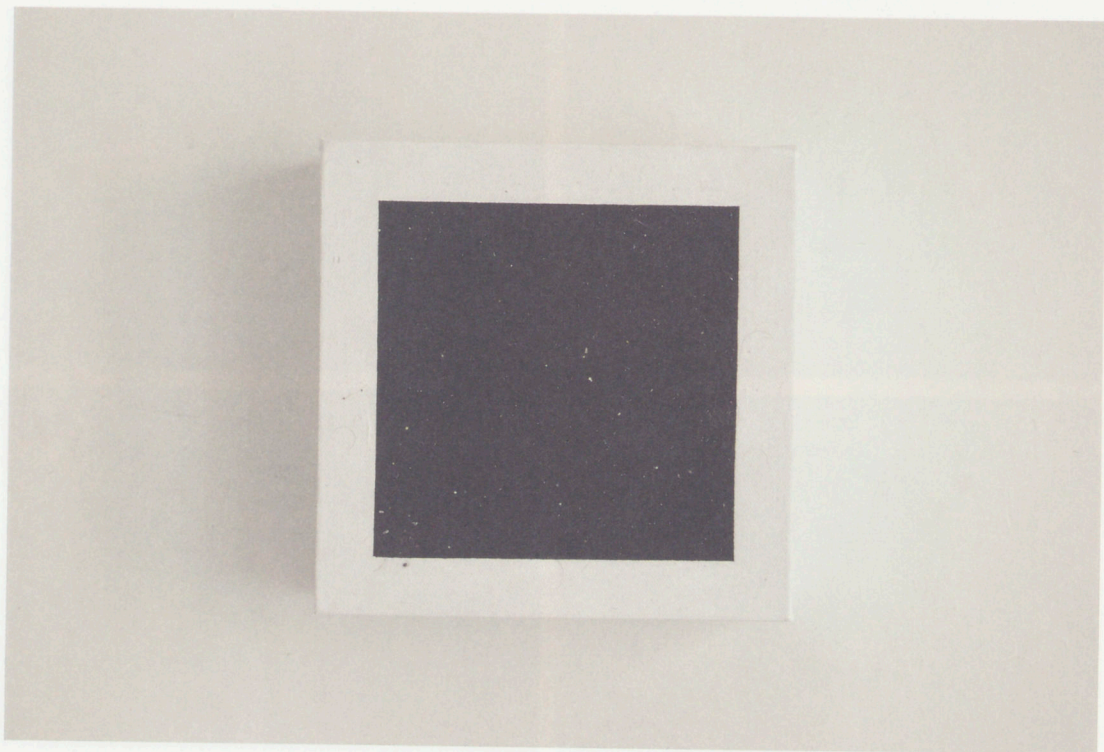


Ghost Painting 2, 2011

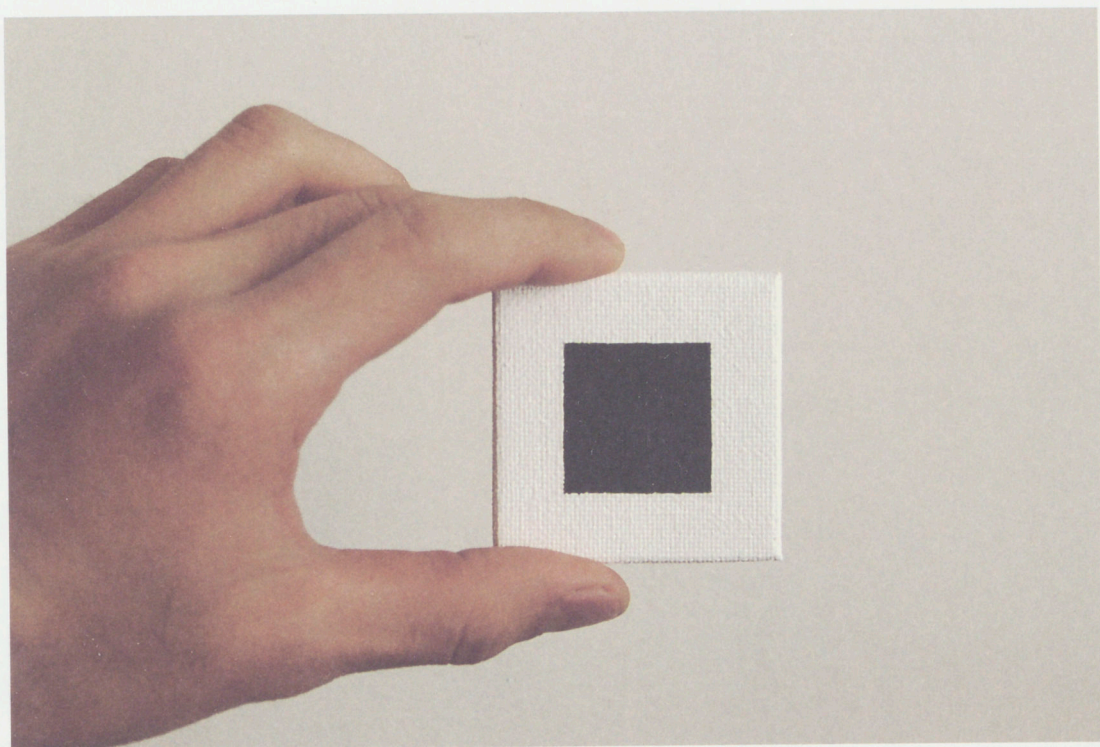
(Copia de la obra de Malévich *Black Painting*)

Copy of Malevich's Black Painting)

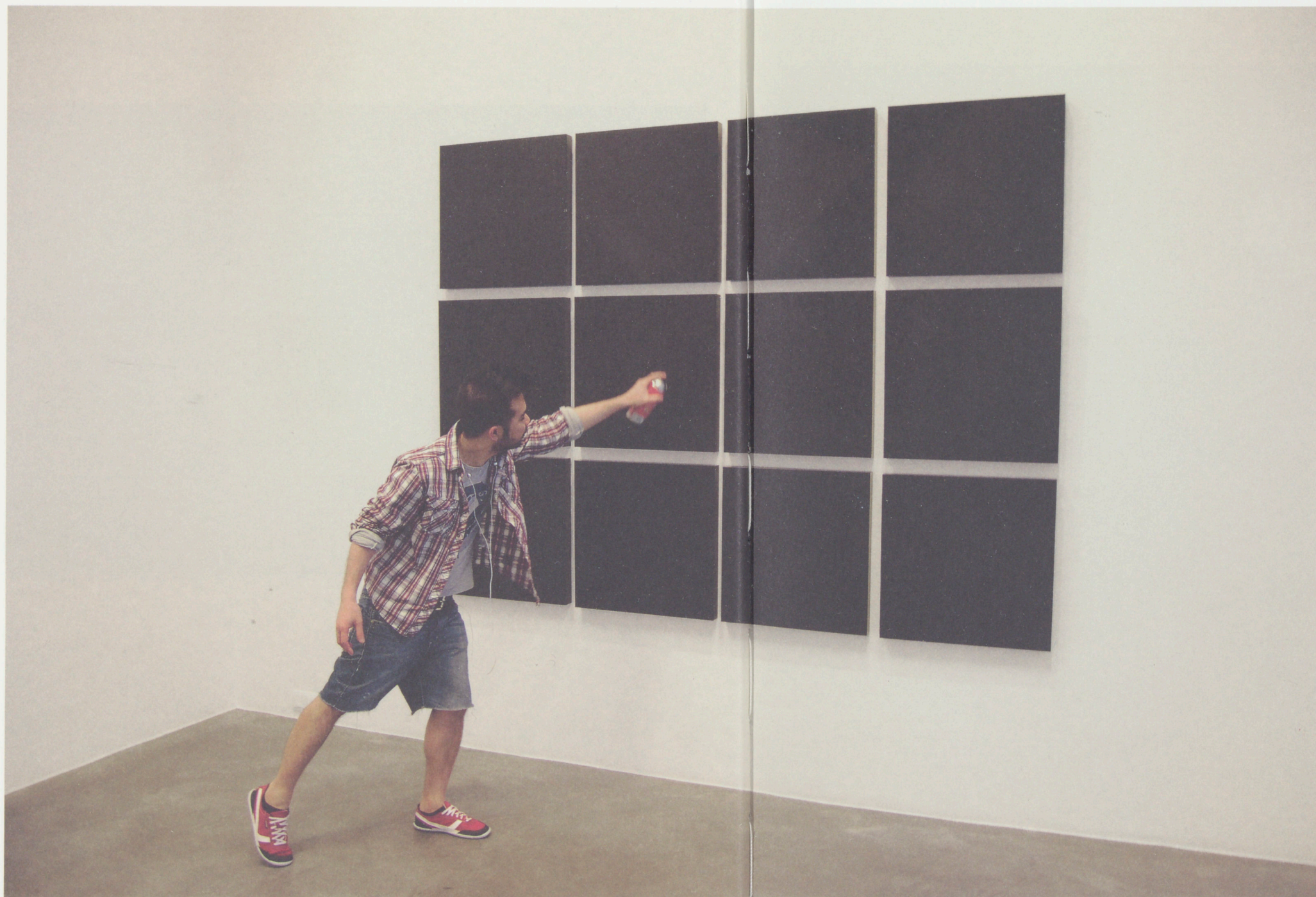
20 x 20 x 7,5 cm



Ghost Painting 1, 2011
(Copia de la obra de Malevich *Black Painting*)
Copy of Malevich's Black Painting
5 x 5 x 1 cm



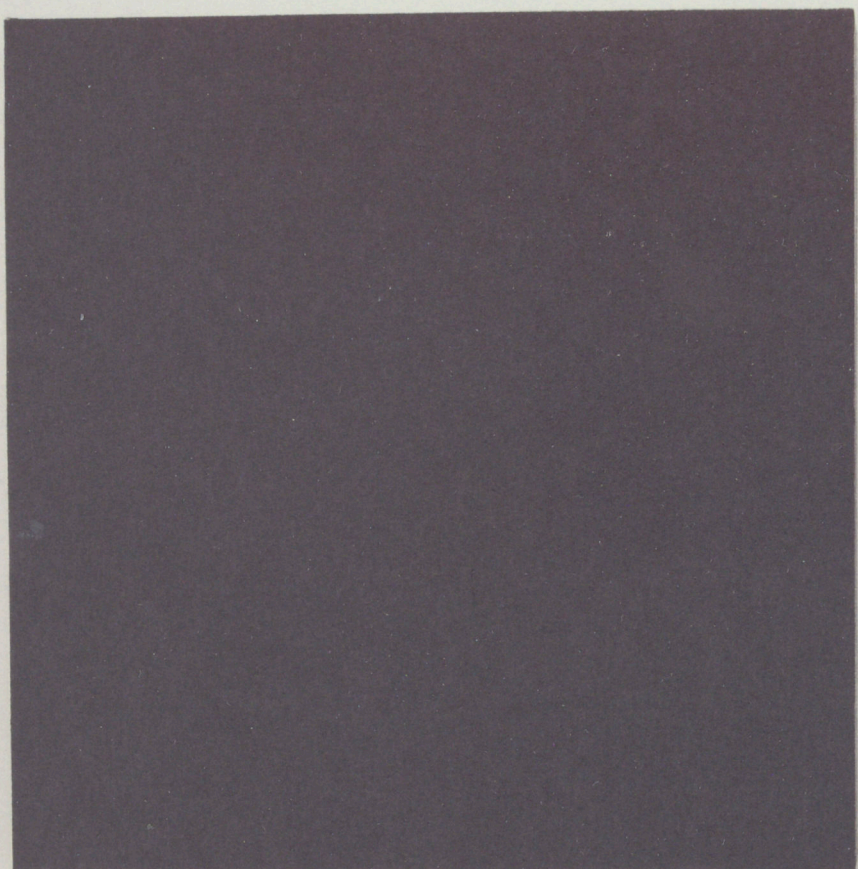
Ghost Painting 14, 2011
12 paneles / 12 panels. 55 x 55 x 5 cm c/u



Páginas siguientes / Next pages:

Ghost Painting 10, 2011
(Copia de la obra de Ad Reinhardt *Black Painting*)
Copy of Ad Reinhardt's Black Painting
40 x 40 x 4,5 cm

Ghost Painting 11, 2011
(Copia de un lienzo preparatorio de Heimo Zobernig
Copy of Heimo Zobernig's primed canvas painting)
40 x 40 x 4,5 cm



Empar Buxeda

Muestras 1, 2, 3 y 4 [Abelina]

Discurso en el método

Raquel Rennó

La creencia en un mundo estable y ordenado en distintas áreas del conocimiento ha conducido a un etnocentrismo en el Occidente moderno que se autoconcibe liberado de prejuicios y, por lo tanto, capaz de acceder de un modo privilegiado a una Naturaleza única, desnuda de sentidos. Es como si “el laboratorio hubiese ampliado sus límites a todo el planeta”, en palabras de Bruno Latour. En aparente oposición, la creencia de que todo es discurso –*extra textus nulla salus* (fuera del texto no hay salvación)– nos hace pensar que no hay realidad que deba ser descubierta, sino nuevos significados a proyectar sobre lo vivido y experimentado. La primera visión, donde “nada es sentido” (más vinculada al discurso científico), y la segunda, donde “todo es sentido” (típica del discurso artístico), manifiestan una oposición cuando, en realidad, son partes complementarias del mismo modelo etnocéntrico que critica Latour. Esta visión dicotómica de las áreas del conocimiento genera una ceguera y una imposibilidad de conciliación de mundos que prefieren estar aislados en sí mismos o en disputa, pero nunca conciliados.

“Aislar las cosas como en una ecuación y presionar sobre ellas para modificar su significado habitual.” Así es como Empar Buxeda define su trabajo.

Desde la obra *El Mutante gg-1* ya se podía notar la transposición del mundo de la experiencia (el espacio cotidiano, incontrolable) al mundo del experimento (el laboratorio, dependiente del control sobre variables definidas). Buxeda juega con estos dos mundos proyectando la rigidez del método cartesiano de “separar para comprender” en la actividad cotidiana de una señora de la limpieza en *Muestras 1, 2, 3 y 4 [Abelina]*. El mapa del espacio recorrido por Abelina en sus actividades cotidianas se presenta como su espacio mental a fin de reordenar y recrear la realidad.

Se descubre algo profundamente irónico al analizar estas dos visiones, la del científico como señor del conocimiento que dirige el bautizo del gusano y la rutina de actividad de Abelina, que, como “señora de la limpieza”, es la encargada de crear un ambiente esterilizado y ordenado. Con su pretendida rigidez metodológica, al superponer procedimientos del mundo de la cultura al científico (*El Mutante gg-1*)

Discourse on Method

Raquel Rennó

The belief in a stable and ordered world in different fields of thought has led to ethnocentrism in the contemporary western world, which considers itself free of prejudices and, as a result, capable of gaining privileged access to a kind of monolithic Nature, shorn of feeling. It is as though the “laboratory had expanded its walls to [encompass] the entirety of the planet,” in the words of Bruno Latour. In apparent contrast, the belief that everything is discursive – extra textus nulla salus (beyond the text there is no salvation) – has made us think that there is no reality out there to be discovered, only new meanings and new formulations to project onto the lived stuff of experience. The first vision, where “there is no place for feeling” (connected to the scientific discourse), and the second, where “everything is feeling” (typical of the artistic discourse), seem to suggest a certain opposition, when, in reality, they are complementary refrains of the same ethnocentric model that Latour criticizes. This dichotomous vision of the fields of knowledge causes blindness, and makes it impossible to reconcile worlds that prefer to remain isolated in themselves or otherwise in dispute, but never brought into dialogue.

“Isolating things as though in an equation, and pressing upon them to modify their customary meanings.” This is how Empar Buxeda defines her work.

From her work El Mutante gg-1 one can already see the transposition of the world of experience (as a daily, uncontrollable space) to the world of experiment (the laboratory, dependent on the control of definable variables). Buxeda plays with these two worlds, projecting the rigidity of the Cartesian method of “separating in order to understand” onto the daily activity of a cleaning woman in Muestras 1, 2, 3, y 4 [Abelina]. The map of the space Abelina covers in her daily activities is presented as a mental space, with the aim of reordering it and recreating its reality.

There is an ironic discovery in these two visions, that of the scientist as master of knowledge who directs the baptism of the worm and Abelina’s daily routine; meanwhile, she, as a ‘cleaning woman’ is in charge of creating an environment both sterilized and ordered. With an intended methodological rigidity, on superimposing the processes of the world of culture

y del mundo científico al de la cultura (*Muestras 1, 2, 3 y 4*), Buxeda crea un cortocircuito que expone la artificialidad de considerar estas dos áreas como opuestas y bien definidas. Sus obras nos permiten encontrarnos de golpe con una limpieza epistemológica en contraste con la limpieza del espacio físico en que no solamente la naturaleza concebida en el laboratorio es una construcción humana, sino que la noción misma de cultura es un artefacto creado por nuestra puesta entre paréntesis de la naturaleza. Detrás de eso está una crítica a la oposición que considera la ciencia como el campo del método por excelencia *versus* el mundo artístico como ámbito libre de cualquier método. Su obra permite ver más allá de esta dicotomía y descubrir que ya no hay *fuera*, sólo *dentro*.

onto the scientist (El Mutante gg-1), and of the scientific world onto the cultural one (Muestras 1, 2, 3 y 4), Buxeda creates a short-circuiting effect that exposes the artificiality of considering these two realms distinct and opposed. Her works allow us to embark on an epistemological cleansing, in juxtaposition to the cleaning of the physical space where not only nature, conceived in the laboratory, is a human construction, but also the notion of culture, which shows itself to be an artifact we create by positioning it between the parentheses of nature. Behind that is a criticism of the idea that science epitomizes a field governed by method and order, whereas the artistic world is a space utterly free of method. Her work invites us to look past this dichotomy and discover that there is no outside per se, only inside.

Proyecto / Project:

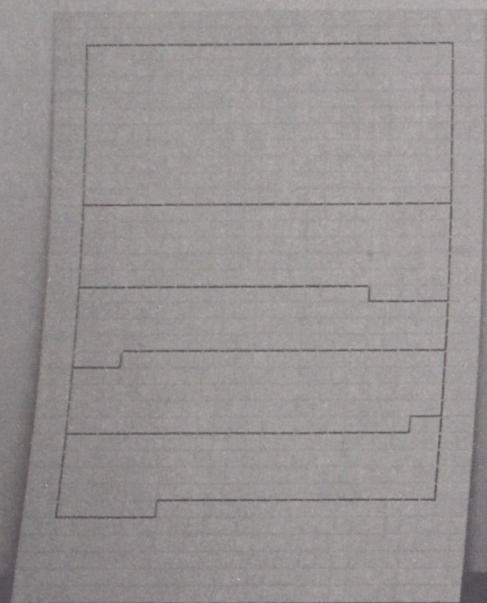
Muestras 1, 2, 3 y 4 [Abelina], 2011

Instalación: dibujo, baldosas de escayola, fuente, lejía, filmación de ácaros del polvo

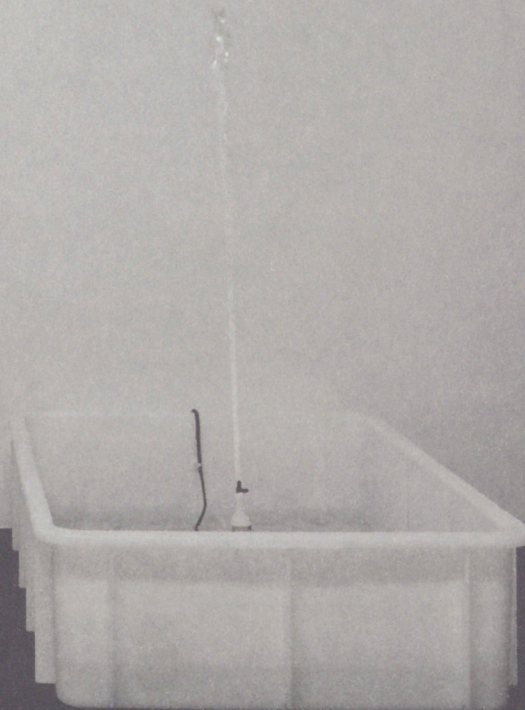
Installation: drawing, plaster tiles, dish, bleach, filming of dust mites

1

2



3



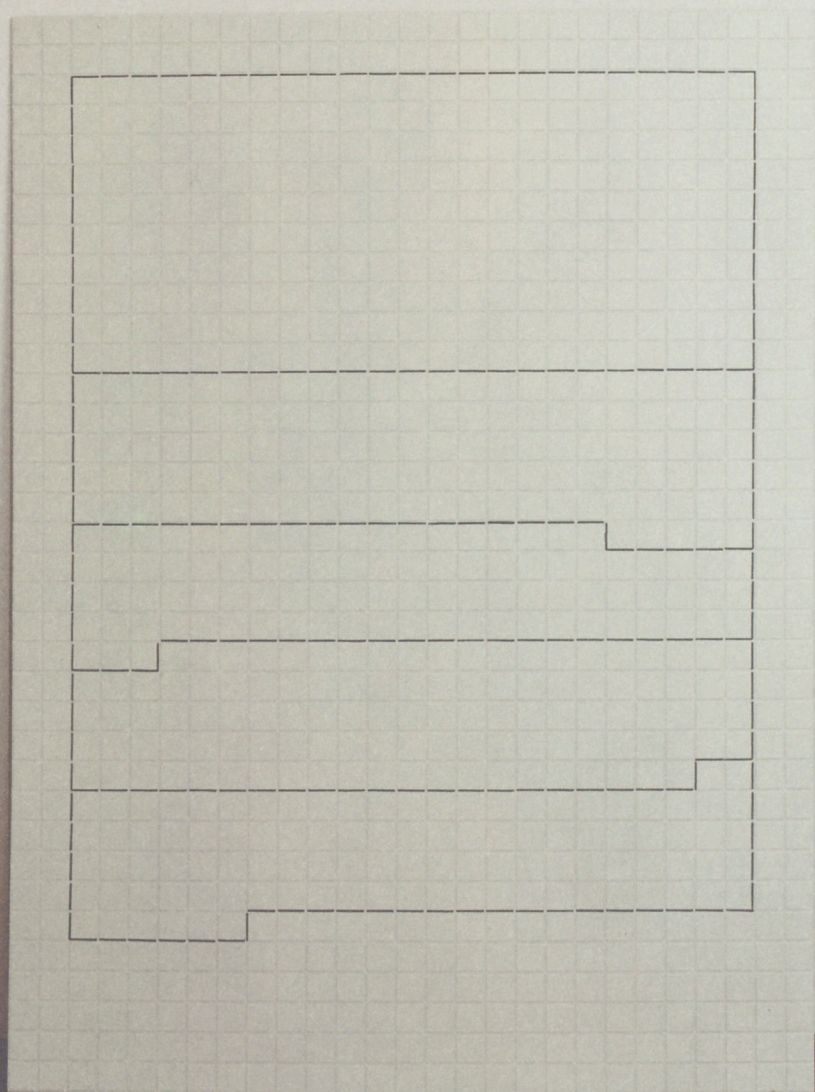
4



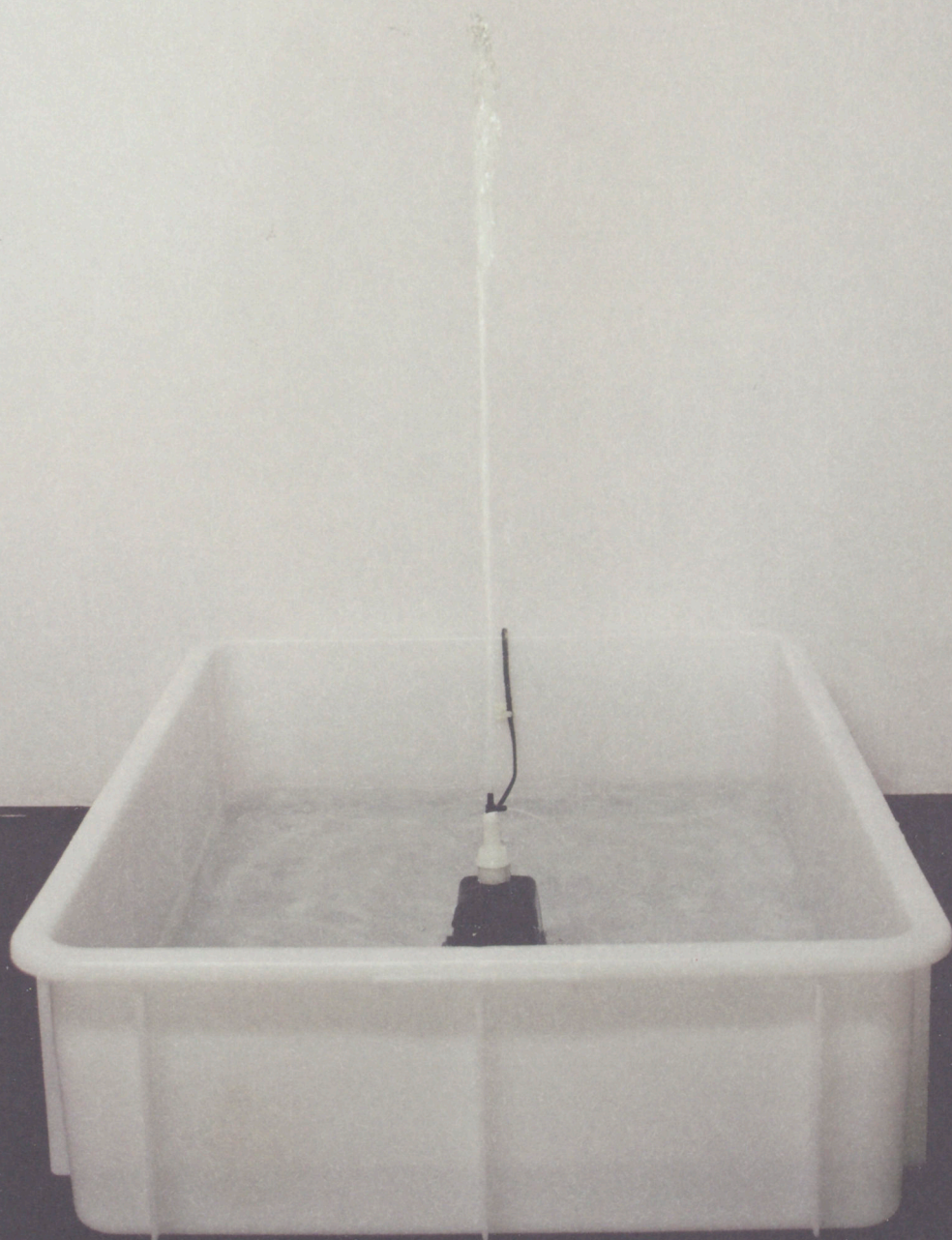
Muestra #1, 2011

Escala de reducción / Scale of reduction: 1:41,6 m

Proyecto de urbanización y desarrollo de la zona de la "Calle de la Libertad" en la ciudad de Lima, Perú.
El proyecto se desarrolla en la zona de la "Calle de la Libertad" en la ciudad de Lima, Perú.









Juanli Carrión

Onstage - Monuments of Melancholy

Al hilo fantasmático de la fotografía

Víctor del Río

The Strain of the Imaginary in Photography

Víctor del Río

La obra de Juanli Carrión incide, como los rayos de luz de sus focos o sus proyecciones, sobre el hecho ambiguo y cargado de misterio de la mera representación, máxime cuando ésta es fotográfica. Quizá en los inagotables intentos de las teorías de lo fotográfico se ha insistido demasiado en el fenómeno de su referencia perdida y en la melancolía que de esto se deriva, cuando lo cierto es que su verdadera esencia es fantasmática. Esto es, la imagen sería, según esa condición, el resto de un acontecimiento, fruto de un aparecer cuyo núcleo es irradiante y proyectivo. Como eco y aparición residual del acontecimiento, toda imagen fotográfica contiene otra imagen proyectada y despliega un contexto de recepción que revoca las certezas sobre lo que “en realidad” sea aquello que vemos. O, como se ha dicho con patente herencia fenomenológica, persiste en todas las imágenes una sospecha. Juanli Carrión enmarcaría su trabajo en un juego complejo con el carácter proyectivo de toda imagen, con la duplicidad que incorpora el hecho cotidiano de mirar una fotografía y con la condición de suplemento que en ello se implica. Suplementamos las imágenes, y no sólo con el aparato textual con que tratamos de acotarlas, sino con el ruido de fondo que las acompaña y con la evocación reminiscente de una experiencia diferida.

Esta proyección, tanto literal por lo que se refiere a la luz, como psicológica en la recepción, afecta tanto a nuestras consideraciones sobre lo natural desde el punto de vista de las nociones aprendidas en el seno de la cultura, como a la naturalización de la cultura como nuevo medioambiente superpuesto, recargado de significaciones. En este aspecto, como han señalado autores como Jonathan T. D. Neil, la obra de Carrión podría vincularse con la tradición americana del paisajismo fotoconceptual, donde las herencias pintoresquistas anglosajonas se vuelven ironía y reanimación de los paisajes muertos. La aniquilación del paisaje como concepto de naturaleza signifiante por el páramo descarnado daba pie a una reanimación en la que podríamos hablar, en efecto, de paisajes zombis. No es casual que esto venga de la mano del perfume que la fotografía era capaz

Like rays of light shimmering out of a high beam, the work of Juanli Carrión turns on the ambiguous and mysterious fact of mere representation, especially when such representation is photographic. Perhaps in all the ambitious efforts to lay-out theories of photography too much has been made of the phenomenon of the lost reference point and the melancholy that has sprung up as a result, when, in fact, it is certain that photography's true essence lies in its imaginary and phantasmal quality. That is to say, the image would be, according to that condition, the rest of an occurrence, the fruit of an appearance whose nucleus is irradiant and projected. As an eco and residual apparition of the occurrence, the entire photographic image contains another projected image within it, and it thereby initiates a context of reception that removes all certainty as to what it is “in reality” that we are seeing. Or, as it has been said in a more squarely phenomenological spirit, a nagging suspicion persists in all the images one glimpses. Juanli Carrión frames his work in a complex game that turns on the projective nature of every image, with the duplicity brought on by the daily fact of looking at a photograph and seeing, with it, the supplementary condition it inherently implies. We supplement images not only with the textual apparatus with which we try to annotate them, but also with the background noise that accompanies them, along with the memories evoked by each recorded experience.

This projection, which is both literal (in terms of the light) and psychological (in terms of reception), affects our considerations of the natural, from the standpoint of our assimilated cultural sensibility, as well as the naturalization of culture as a newly overlaid environment abounding in meanings. In this regard, as authors like Jonathan T.D. Neil have pointed out, the work of Carrión could be linked to the American tradition of photo-conceptual landscape, where the inheritance of Anglo-Saxon painting turns ironic and reanimates otherwise dead landscapes. The replacement of the landscape as a meaningful natural concept by the disembodied plateau gives rise to a reanimation that we might call, in effect, zombie landscapes. It is no coincidence that this comes from the air photography

de transportar consigo, suplementada por el cúmulo de las evocaciones sonoras y objetuales, porque con ello recordamos que el nacimiento de la fotografía está asociado al paisaje romántico. Las *vedute* o los fragmentos de naturaleza rescatados por el enmarcado, simple acto de señalamiento, nos sitúan ante un origen que aúna las primeras discusiones bizantinas de la estética filosófica, próximas al virtuosismo de la jardinería, y la transformación irreparable de la industria pesada sobre el paisaje contemporáneo.

En series como *Kei Seki*, de 2010, o en *On Stage*, de 2010-2011, encontramos estas superposiciones que ponen en primer plano el ejercicio de proyección simbólica mediante una transfiguración del espacio a través de la luz artificial. En el mismo sentido, las inscripciones de texto sobre espacios públicos serían mensajes que, como los pies de foto, actúan modificando la conciencia sobre la dimensión simbólica de los lugares. La obra de Juanli Carrión ofrece, de ese modo, una lectura de los espacios, una segunda lectura que trasciende y suplementa la literalidad y se vuelve estrategia alegórica.

was once able to convey, supplemented by a cluster of sonorous and objective evocations, because with them we remember that the birth of photography is associated with the romantic landscape. The vedute, or fragments of nature salvaged within the frame, a simple act of signage, salutes us before an origin that enjoins the early byzantine discussions of aesthetic philosophy, close to the virtue of gardening, and the irreparable transformation wrought by heavy industry on the contemporary landscape.

In a series like Kei Seki (2010) or On Stage (2010-2011), we find these superimpositions on the first layer of the exercise of symbolic projection by way of the transfiguration of the space with artificial light. In this same sense, the inscriptions of text on these public spaces would be messages that, like captions to a photo, serve to modify our consciousness about the symbolic dimension of place. The work of Juanli Carrión offers, in that way, a reading of spaces, and then a second reading that transcends and complements the literalness of the first, while becoming something of an allegorical strategy.

Proyecto / Project:

Onstage - Monuments of Melancholy, 2011

Intervención en el paisaje / instalación / fotografía / vídeo

Intervention in landscape / installation / photography / video

Páginas / Pages 50-55:

Fetterman Masacre, 2011

Instalación compuesta por dos piezas / *Installation composed of two pieces: Act I Fetterman Masacre / Act II Fetterman Masacre*

Estructura de madera, 2 lonas impresas, luces halógenas, sonido

Dimensions variables (total instalación: 4 x 4,5 x 3,5 m)

Wood structure, 2 printed canvases, halogen lights, sound

Variable dimensions (total installation: 4 x 4,5 x 3,5 m)

Páginas / Pages 56-59:

Intermission Mysterious Incident in Lake Desmet, 2010

Pieza de la instalación **Mysterious Incident in Lake Desmet**

Estructura de madera, C-Print montado sobre dibond, luz halógena, sonido, Dimensiones variables (total instalación: 2 x 2 x 2,4 m aprox.)

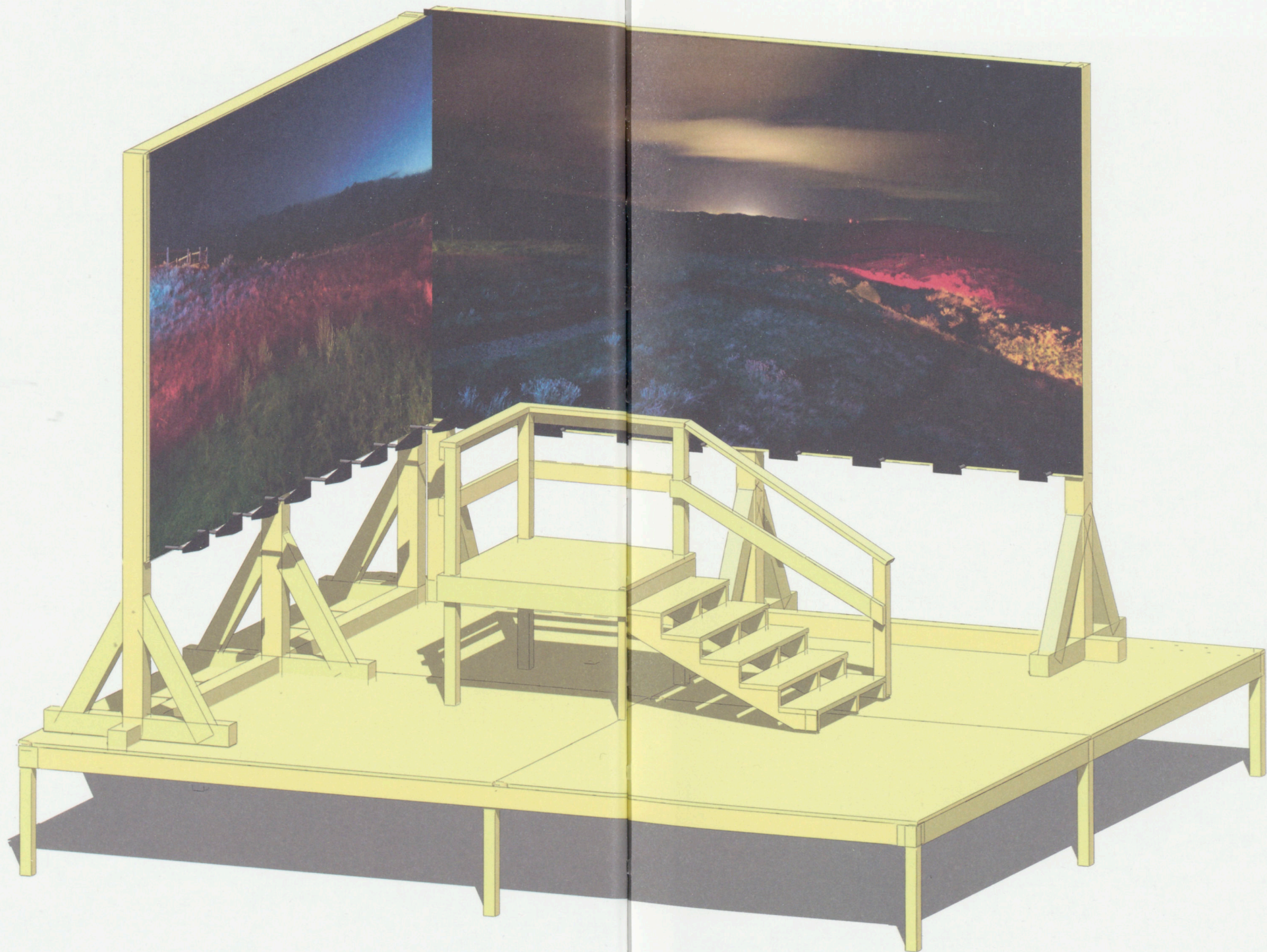
Installation piece **Mysterious Incident in Lake Desmet**

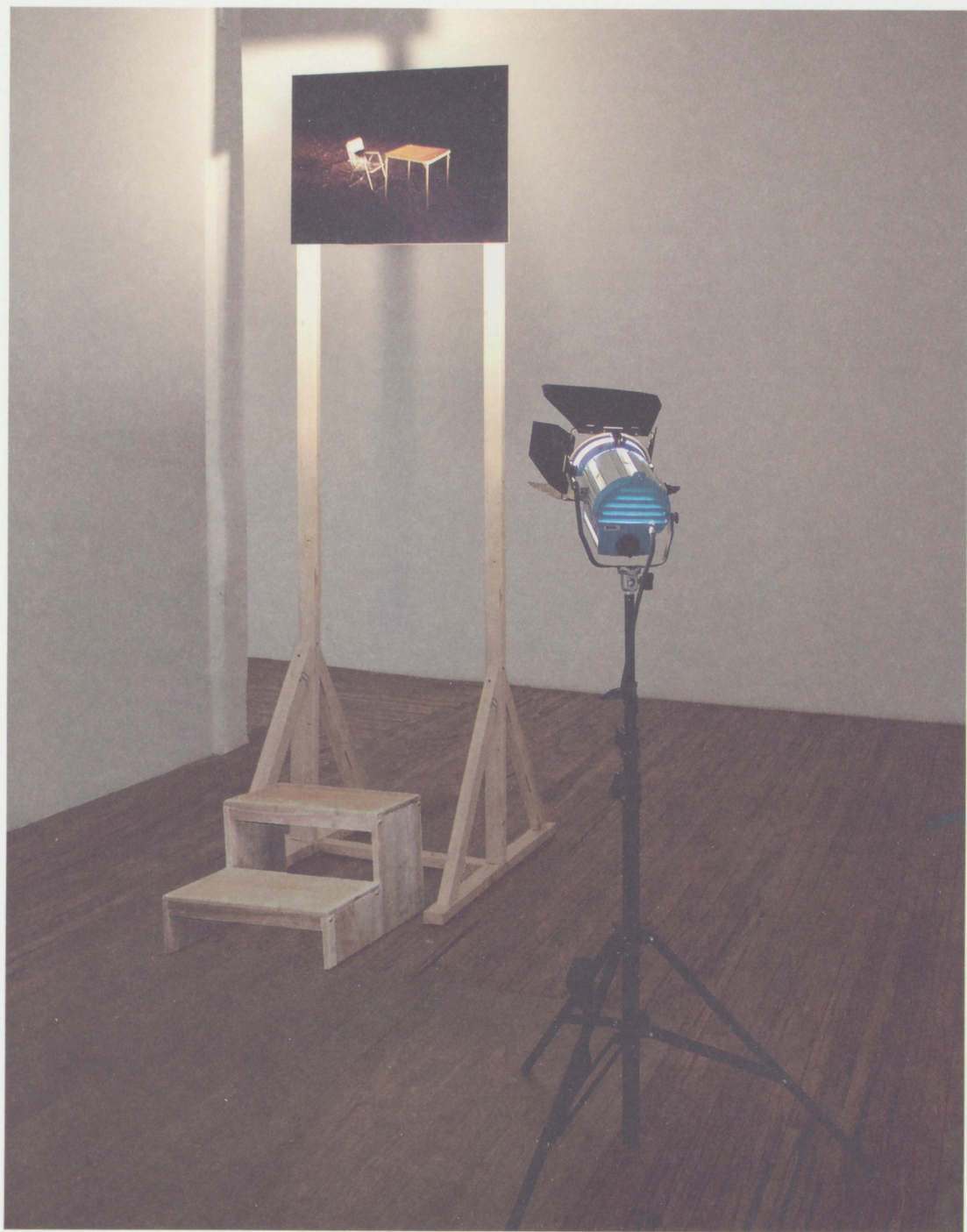
Wood structure, C-Print mounted on Dibond; halogen lights, sound

Variable dimensions (total installation: 2 x 2 x 2,4 m approx.)



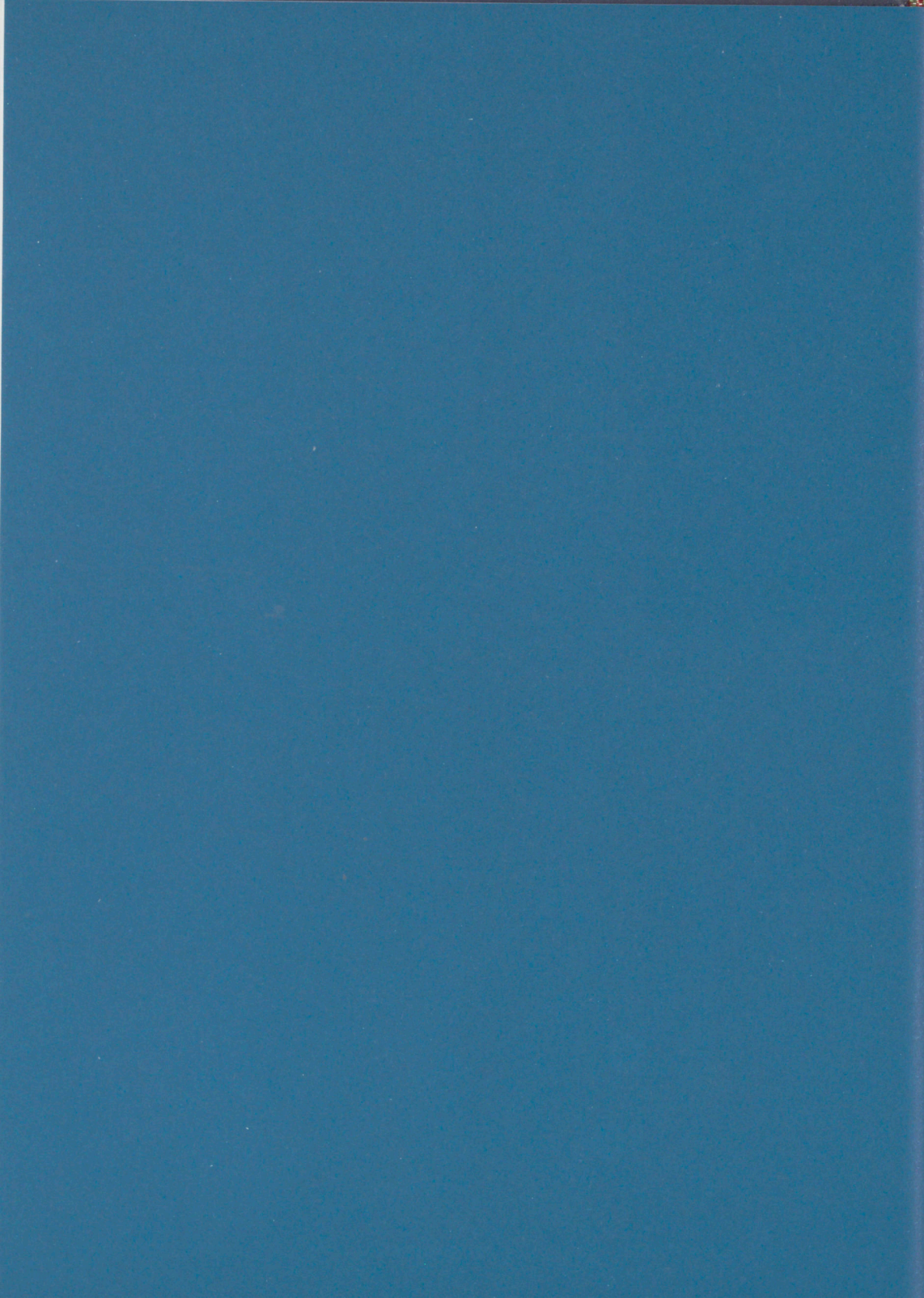












Javier Fresneda

Future Studies

Tirando de la alfombra

Miran Mohar

Cuando observamos los trabajos de Javier Fresneda, lo que vemos son dibujos, piezas tridimensionales, fotografías, esculturas y páginas web. ¿Cómo es posible que utilice tantos medios diferentes? A mi modo de ver, se lo permite su modo de pensar, tan poco convencional, en el cual el medio está subordinado al lenguaje. Elige los medios en función de la idea, del tiempo, del espacio y del contexto, y le interesan los pronósticos utópicos, sociedades y disparates de toda clase, el mundo físico y el metafísico, la experimentación, la soledad, la oscuridad, la cultura como oposición a la naturaleza, y podríamos seguir con la lista. Lidia con la insensatez y el misterio del mundo, y su obra habla de las complejidades de la realidad y del arte. No le pone las cosas fáciles al espectador, sino que le pide el máximo esfuerzo por su parte. La actitud de Fresneda está lejos del populismo del arte contemporáneo más de moda, que la mayoría de las veces aspira a ser comprendido y consumido al instante, propiciando así la atención de los medios de comunicación y el mercado.

Tuve la oportunidad de ver algunos de sus proyectos, y debo admitir que mi interpretación sobre los mismos ha cambiado más de una vez. Sus obras me estimularon hasta el punto de que seguí desarrollándolas y elaborándolas en mi mente. Me intrigaban, y tenía la sensación de que las entendía, pero no del todo. Como en la mayoría de las buenas obras de arte, esa tarea debía ser completada por el espectador. Incluso cuando leí la breve explicación sobre sus obras que me envió, me parecía que, como en una especie de prueba intelectual o en una competición de supervivencia en la selva, complicaba a propósito la lectura para forzar al espectador a que usase toda su inteligencia y su imaginación para resolver las pruebas. Creo que Fresneda, a la manera de los exploradores que en un pasado distante o próximo se han aventurado en lugares desconocidos, explora los límites últimos de nuestra imaginación y las proyecciones de las que nuestra civilización es capaz. Intenta transportarnos, mentalmente, a espacios que aún no hemos visitado o idear nuevas construcciones/combinaciones.

En su obra *MontañaMúltiple / MultipleMountain* vemos una montaña en la que se abren catorce

Pulling the Rug

Miran Mohar. Translated by Jasna Hrastnik

Looking at the works of Javier Fresneda, we see drawings; three-dimensional renderings, models; photographs; sculptures, and web pages. What gives him the right to partake of so many different media? In my view, the answer lies in his unconventional way of thinking, in which the medium is subordinate to the language. He chooses the media depending on the idea, time, space, and context and is interested in utopian projections, societies, absurdities of all kinds, physical and metaphysical worlds, experiment, loneliness, obscurity, the unknown, culture against nature. (The list could go on.) He deals with the absurdity and mystery of the world, and his works speak of the complexities of reality and art. He does not simplify his work for the viewer, but demands maximum effort and attention. Fresneda's attitude is far from the populism of fashionable contemporary art, which strives to be instantly understood and consumed for the sake of media attention and the market. I had the opportunity to see quite a few of his projects, and I must admit that I changed my interpretation of each of them several times over. His works provoked me to the extent that I kept on developing and elaborating my takes on them. They intrigued me, and I had a feeling that I understood them, but not all the way through to the end.

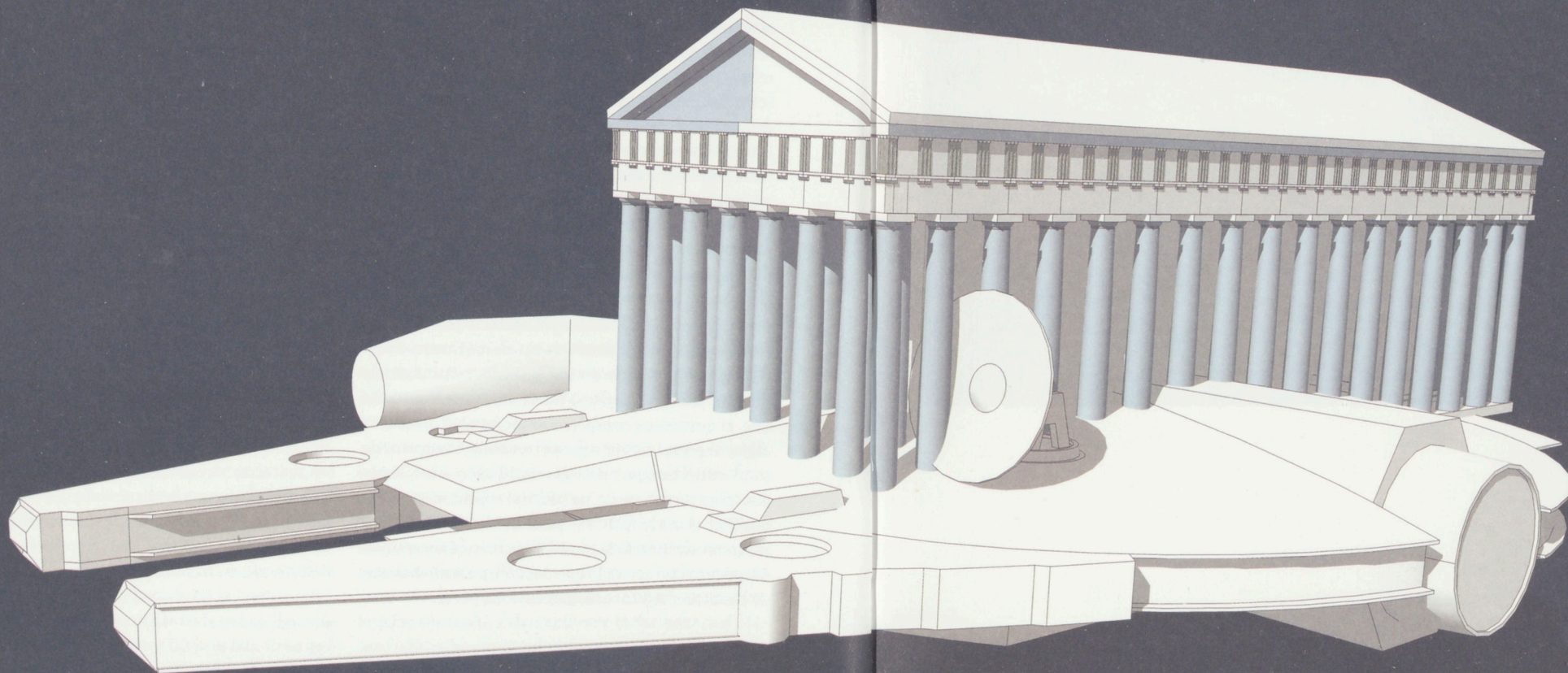
*As in most good works of art, this task has to be completed by the viewer. Even when I read the short explanation of his works that he sent me, it seemed that, as though in some intellectual quiz or wilderness survival competition, he deliberately complicated the reading for the viewer even further so as to force him to use all his intelligence and imagination to solve the tasks. Like explorers in the near and distant past who explored unknown places, Fresneda, too, explores the outermost limits of our imagination and the projections our civilization is capable of. He tries to transpose us mentally to new spaces which we haven't visited yet, or to think up new constructions/combinations. In his work *MontañaMúltiple / MultipleMountain*, we see a mountain consisting of 14 mountaineering routes to the highest mountain peaks on Earth; in effect, he has created a new mountain. This mountain is imaginary and real at*

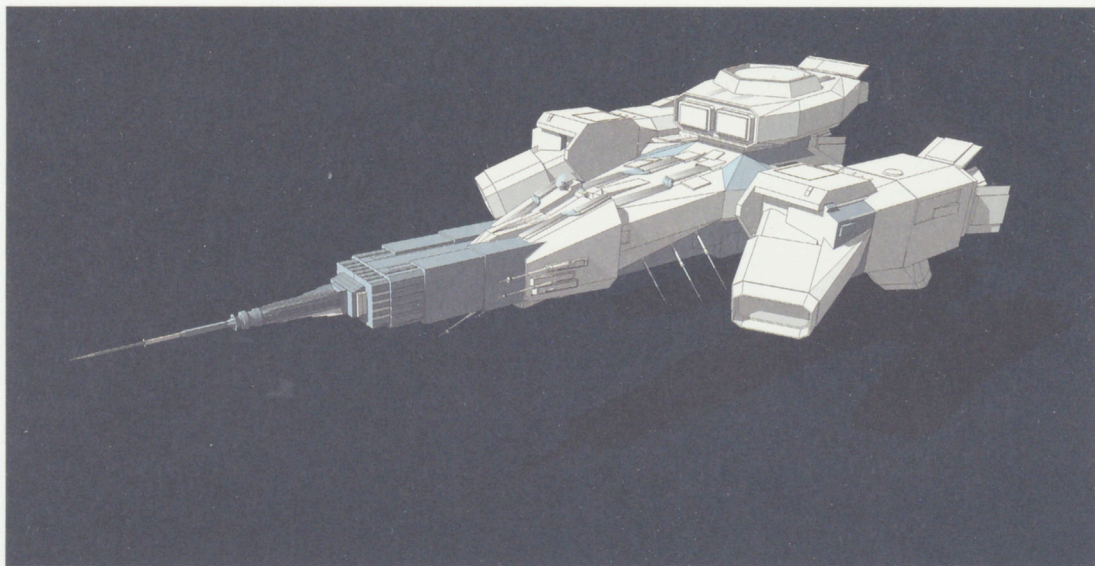
rutas de alpinismo en los montes más altos de la Tierra, que en su pieza componen una montaña nueva. Se trata de una montaña imaginaria y real a la vez; lo que hay de absurdo en ello es la realización de una maqueta de esa montaña que es a la vez un artefacto escultórico ideado para su exposición; normalmente, las maquetas se hacen a partir de proyectos arquitectónicos, no a partir de formaciones naturales. A Fresneda le interesa ampliar las posibilidades de nuestro pensamiento hasta los últimos límites del mundo fenoménico, en el que –en realidad–, incluso en este siglo, viajamos sobre todo dentro de nuestra imaginación; en este sentido, no estamos muy alejados de las civilizaciones a las que el artista alude en la serie *Future Studies*, en la que combina emblemáticas arquitecturas de la cultura occidental con naves espaciales. Las obras de esta serie proyectan nuestro punto de vista hacia el futuro: sabemos que el Atomium de Bruselas y la torre Eiffel de París siguen de pie, pero en sus interpretaciones los vemos destruidos y luego reconstruidos y reutilizados. A través de este conjunto de obras comprendemos que todo presente es a la vez el pasado de un cierto futuro. Fresneda nos arrastra a nosotros, los espectadores, desde nuestro tiempo y espacio hacia el futuro. Es sabido que, si queremos comprender mejor algo, debemos alejar el punto de vista y, en cierto sentido, tratar de salirnos del tiempo y del espacio. El buen arte quita la alfombra de debajo de los pies del espectador y hace temblar el suelo que éste pisa, desde el cual las cosas parecen ordenadas y prácticamente inmutables. Considero que eso es lo que Javier ha estado haciendo hasta ahora, y lo está haciendo muy bien.

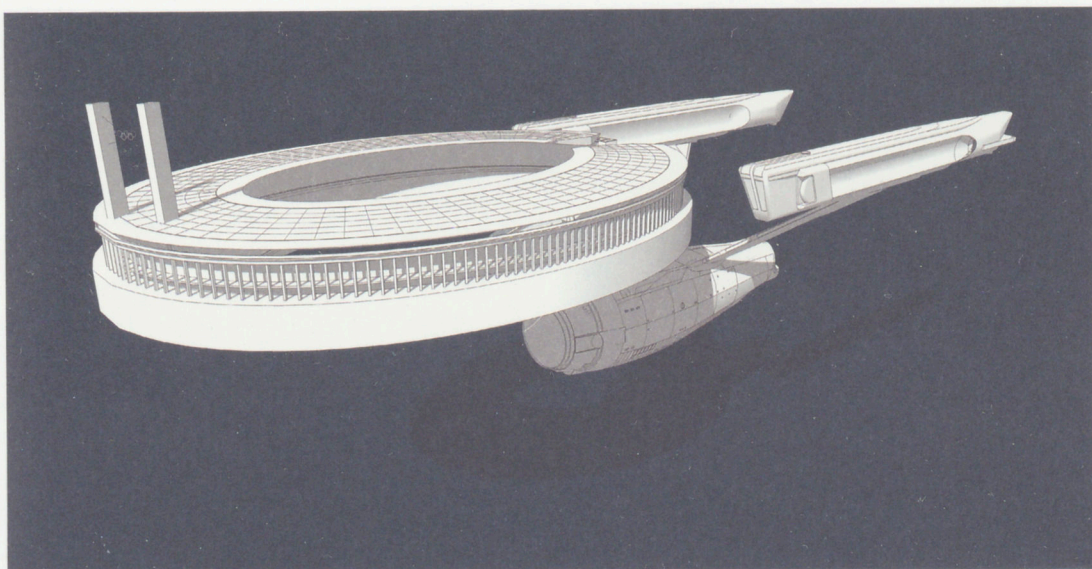
the same time; what's absurd is that a model of this mountain has been made which, at the same time, is a sculptural exhibition artifact. Models are usually made for architectural projects and not for natural formations. Fresneda is interested in extending the possibilities of our thinking to the outermost bounds of the phenomenal world, where (as a matter of fact) we continue to travel primarily in our imagination; even in this century we are not much further along in this respect than the civilizations whose architecture he merges with space ships in the Future Studies series. The works from this series project our viewpoint into the future, because we know that the Atomium sculpture in Brussels and the Eiffel tower in Paris are still standing, although in his renderings we see them destroyed and then remodeled and reused. Through this series of works, we understand that every present is also the past of a future. Fresneda shifts us, the viewers, from our time and space into the future. It is known that if we want to understand something better, we have to estrange the point of view and somehow try to step out of space and time. Good art pulls the rug out from under the viewer, shaking the ground he stands on, from which things looked well ordered and almost unchangeable. Javier has been doing well in unsettling our reality thus far.

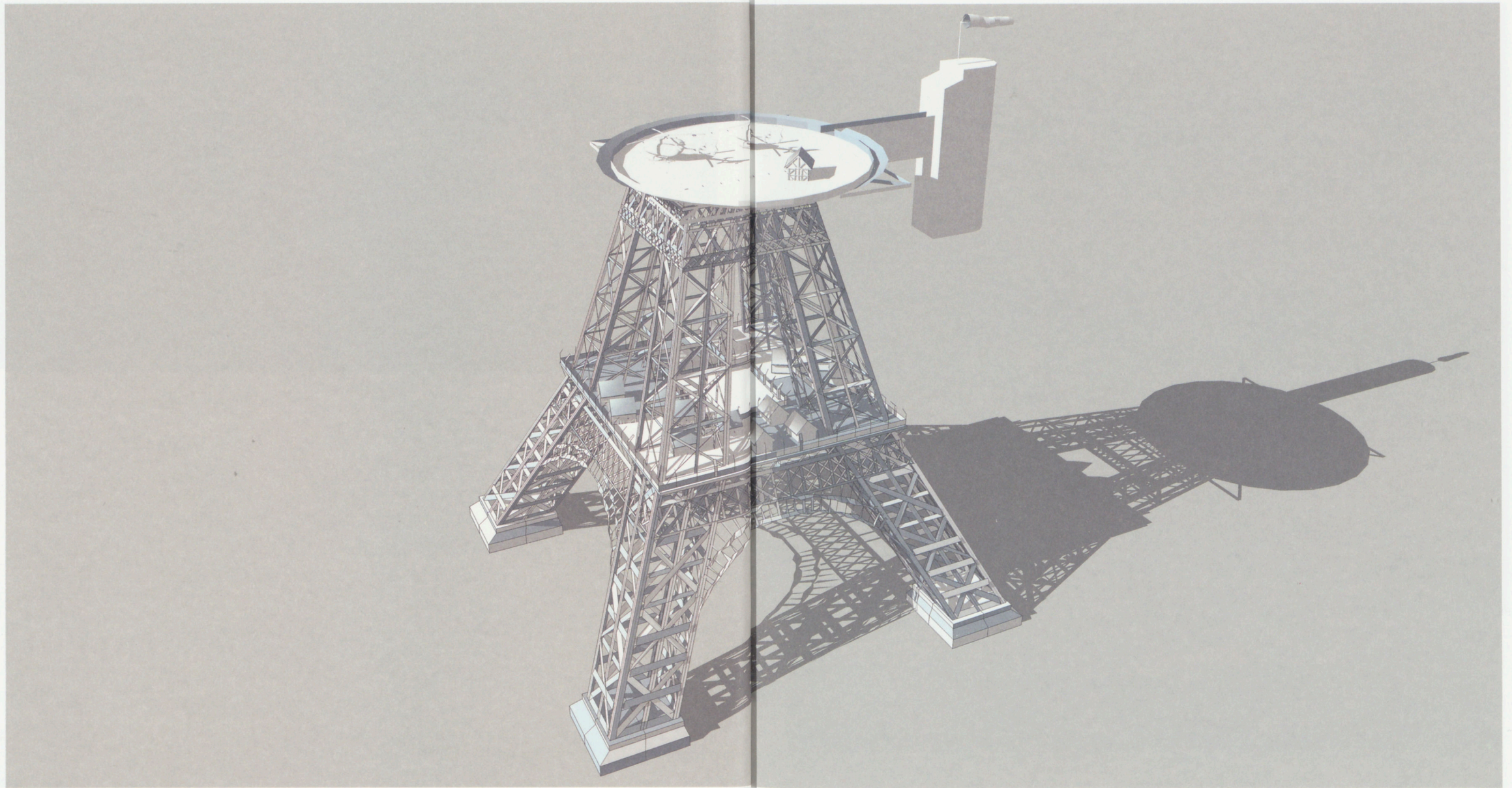
Proyecto / Project:
Future Studies, 2011
Serie de 6. C-Print enmarcadas (3+2 p. a.) / prototipos y maquetas
Técnica y dimensiones variables
Series of 6 C-Print framed (3+2 p.a.) / prototypes and plans
Materials and dimensions vary

Instalación del Partenón sobre el Halcón Milenario
Parthenon Installation on the Millennium Falcon, 2011

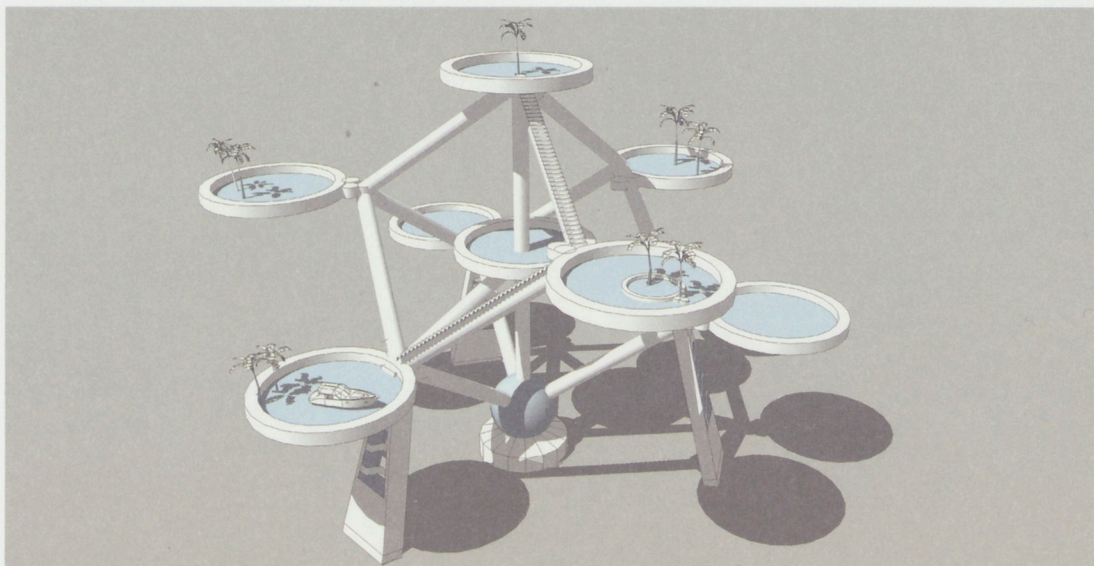
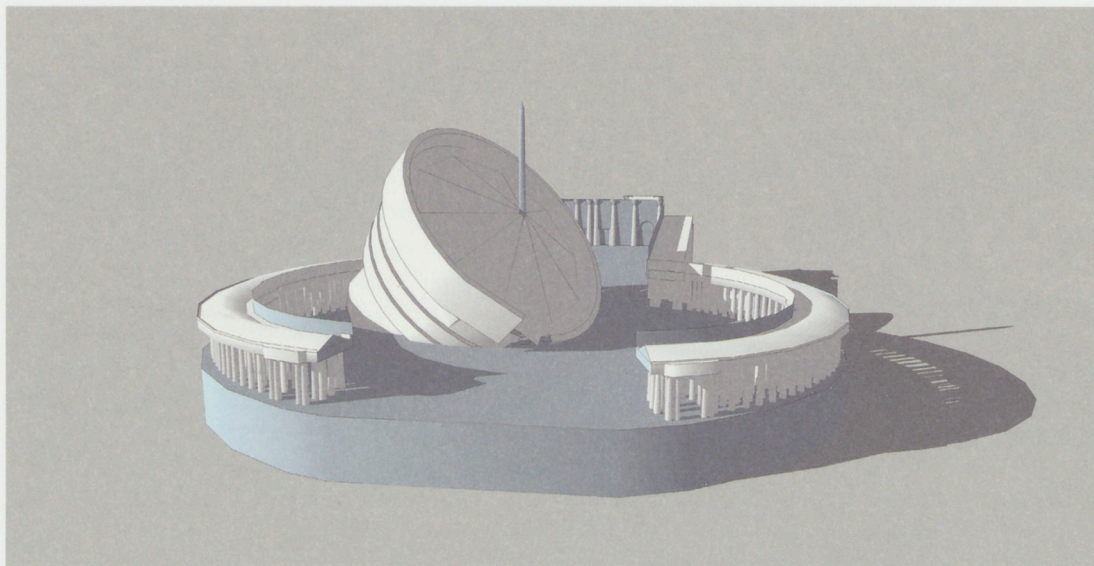








Atomiool, 2011



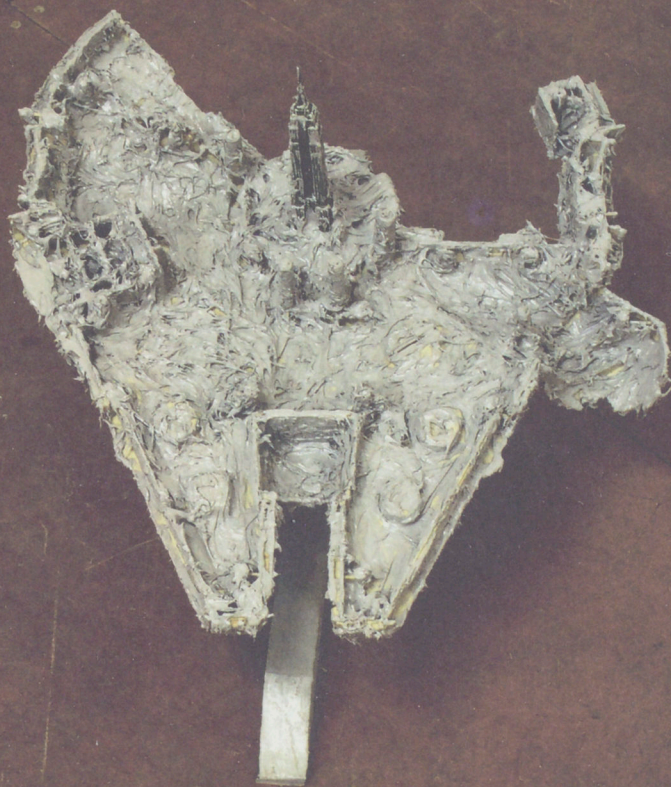
Halcyon, 2011

Técnica mixta (madera, metal, modelado en poliuretano
sobre maqueta en plástico inyectado, datada en 1970)

Pieza única. 65 x 35 x 42 cm

*Varied materials (wood, metal, molding in polyurethane
on a foundation of synthetic plastic, dated in 1970)*

Single piece. 65 x 35 x 42 cm



Nuria Fuster

Herrería

El final de la representación o lo relativo a la materia

Pablo Flórez

Dice Nuria Fuster que ha descubierto hace poco, mientras nada, que la respiración entrecortada que marca la cadencia de dentro y fuera del agua adquiere un volumen real. Podríamos resumir en esa sensación todos los fenómenos que se agolpan en sus nuevas esculturas; articulaciones sincopadas, fracturas y huecos donde se produce lo más relevante de su trabajo: contrastes, roces, pieles y temperaturas como los efectos de diversos métodos de auscultación, sonido y respiración. Si sus instalaciones han deambulado habitualmente entre lo intangible y lo tangible, estos ensamblajes de objetos tienen ahora un carácter mucho más físico, una cierta pulsión coleccionista, de rastro y *objet trouvé*, dispuesta con una singular elegancia, esa que en su etimología misma alude a la elección: esto sí, esto no.

Estructuras rebosantes de objetos que, en cuanto confrontación entre lo acumulativo y lo sintético, funcionan como depósitos de multitud de ideas convertidas en texturas y formas, para ser finalmente el esqueleto que sustenta todo un juego invisible de pruebas y posibilidades. Si el ensamblaje último tiene como escultura mucho que decir, no es menos cierto que cada material utilizado contiene una historia propia, atemporal, que declamar. El matiz más sagrado de los materiales, ese que no se encuentra en lo espiritual o en lo simbólico, sino en lo estrictamente sensorial, impone su autenticidad y su pureza. Cuando Andreas Slominski o Barry Flanagan dispusieron como esculturas sencillas composiciones de mantas, trapos y tejidos unos encima de otros, perfectamente doblados, se interpretaron como guiños conceptuales. Pero podrían tener otra lectura, aquella que reclama su condición material. Un material que, en las piezas de Nuria Fuster, es una cosa y su contraria. Lejos de simulacros o trampantojos, los distintos registros que la artista encuentra en las mallas de tela como chapas de metal en *Intuicionador*, en las mantas como bloques de mármol derretido en *Pietà*, en la piel de zorro como material sintético en *Decálogo de materiales* o en el neón como cuerpo y piel a la que las lanas dan abrigo en *El Leñador* responden a categorías propias de lo sensorial; contacto, presión y

The End of Representation, or the Relativity of Material

Pablo Flórez

Nuria Fuster says that she discovered not long ago – while swimming – that the heavy breathing which marks the steady passage of water from inside the body out, takes on actual volume. We might see in that sensation all the phenomena that abound in her new sculptures; there are syncopated combinations, fractures and gaps where the most relevant aspect of her work is produced: contrasts, scratches, skins and temperatures like the effects of diverse modes of auscultation, sound, and breathing. If her installations have tended to move between the intangible and the tangible, these assemblages of objects now have a character far more physical, a certain collector's propulsion, as though from a street market, and with an air of the objet trouvé about them; in possession of a singular elegance, which in its very etymology alludes to choice: this, yes, that no.

*Structures spill over with objects that, in the confrontation between the accumulated and the synthetic, store up a multitude of ideas converted into textures and shapes, only, finally, to be a skeleton that sustains an invisible game of tests and possibilities. If the final assemblage has anything to say as sculpture, it is no less certain that each material utilized has its own atemporal story to tell. The most sacred qualification behind the materials, that which is not to be found in the spiritual or symbolic, but rather in the strictly sensory, imposes its authority and its purity. When Andreas Slominsky and Barry Flanagan created simple sculpted compositions out of sheets, cloths, fabrics – some laid on top of others, perfectly folded over – they were interpreted as conceptual gambits. But they might have another reading as well, one which alights on their material condition. A material which, in the pieces of Nuria Fuster, is one thing and its contradiction. Far from being simulacra or optical illusions, the different registers that the artist finds in meshes of fabrics, like in the plates of metal in *Intuicionador*, in the blankets like in blocks of melted marble in *Pietà*, in the fox hair as synthetic material in *Decálogo de materiales*, or in the neon like a body and skin clothed by the wool in *El Leñador* respond to their own sensory categories; contact, pressure, and*

temperatura reducidos a una cuestión de volumen o magnitud física, en esta ocasión, amplificada.

Cuenta Greil Marcus –a propósito de su análisis sobre la canción de Bob Dylan *Like a Rolling Stone*– que *White Light/White Heat*, disco de 1968 de la Velvet Underground producido por Tom Wilson –el mismo que se había hecho cargo tres años antes de la producción del tema de Dylan–, suena, en su máxima crudeza, como si se hubiese grabado en una caja de cartón. Esa poderosa imagen referida al sonido de un LP tiene mucho que ver con la nueva dimensión sonora que presentan estas esculturas de Nuria Fuster. La artista registra ahora, mediante una aguja de tocadiscos, los sonidos propios de los materiales que utiliza, los palpitos que descubre mientras los contempla, los interviene o les da forma a la hora de construir sus piezas. Un registro sonoro que actúa como un método de auscultación entendido aquí como exploración física ligada a la escucha. Ruidos como síntomas corporales palpables de la obra y sonidos como formas de tacto; la aguja del tocadiscos como un dedo que ras trea los materiales o como una lengua que los recorre. Si el sonido de *White Light/White Heat* se puede casi masticar, las esculturas de Nuria Fuster se pueden además, digerir. Ya no es sólo una cuestión de mandíbula y garganta, sino de estómago. Se mastican, se tragan y se digieren; y si, debido a su aspereza, su sequedad o su crudeza, los materiales no nos lo ponen del todo fácil, es el precio que hay que pagar, supongo, para asimilarlas en toda su dimensión.

temperature reduced to a question of volume or physical magnitude, on this occasion, amplified.

Greil Marcus – in his analysis of Bob Dylan's "Like a Rolling Stone" – remarks that White Light/White Heat, the Velvet Underground's 1968 disc produced by Tom Wilson (the same producer who have been in charge of the Dylan song three years earlier), sounds, at its most crude, as though it had been recorded on a cardboard box. That powerful image, in reference to the sound of an LP, has a lot to do with the new sonic dimension that Nuria Fuster's sculptures present. The artist registers now, like the needle of the record player, the very sounds of the materials she makes use of: the palpitations she discovers while she contemplates them, takes them up, or gives them form at the time of constructing her pieces. A sonic register serves as a means of auscultation, understood here as the physical exploration linked to the experience of hearing. Noises like palpable corporal symptoms of the work and sounds like tactile forms; the needle of a record player like a finger that scratches the materials or like a tongue that laps them up. If the sound of White Light/White Heat can be almost be chewed up, the sculptures of Nuria Fuster can even be digested. It is not only a question of jaw and throat, but rather of stomach. They are chewed, they are swallowed, and they are digested. And if, owing to their sharpness, their dryness or crudeness, the materials do not make this easy, it is the price that has to be paid, I suppose, to assimilate them in their fullest dimensions.

Proyecto / Project:
Herrería, 2011
Escultura / instalación / audio
Sculpture / installation / audio

Pietà, 2011
[De la serie **Esculturas amplificadas**
From the Esculturas amplificadas series]
Madera, silla, tela / archivo de audio
Wood, seat, fabric / audio archive
149 x 160 x 220 cm



Decálogo de materiales, 2011

[De la serie **Esculturas amplificadas** / *From the Esculturas amplificadas series*]

Plástico, mosquitera, zorro / *archivo de audio* / *Plastic, netting, fox fur* / *audio archive*

153 x 125 x 57 cm



Intuicionador, 2011

[De la serie **Esculturas amplificadas** / *From the Esculturas amplificadas series*]

Metal, fluorescentes, tela / archivo de audio / *Metal, fluorescent lights, fabric / audio archive*
170 x 280 x 145 cm



El Leñador, 2011

[De la serie Oficios / From the Oficios series]

Lana, piel, fluorescente, cuchillo, hierro / Wool, fur, fluorescent bulbs, knife, iron

153 x 72 x 34 cm



El Herrero, 2011
[De la serie **Oficios** / *From the Oficios series*]
Hierro, bata, yunque / *Iron, cloth, anvil*
200 x 150 x 150 cm

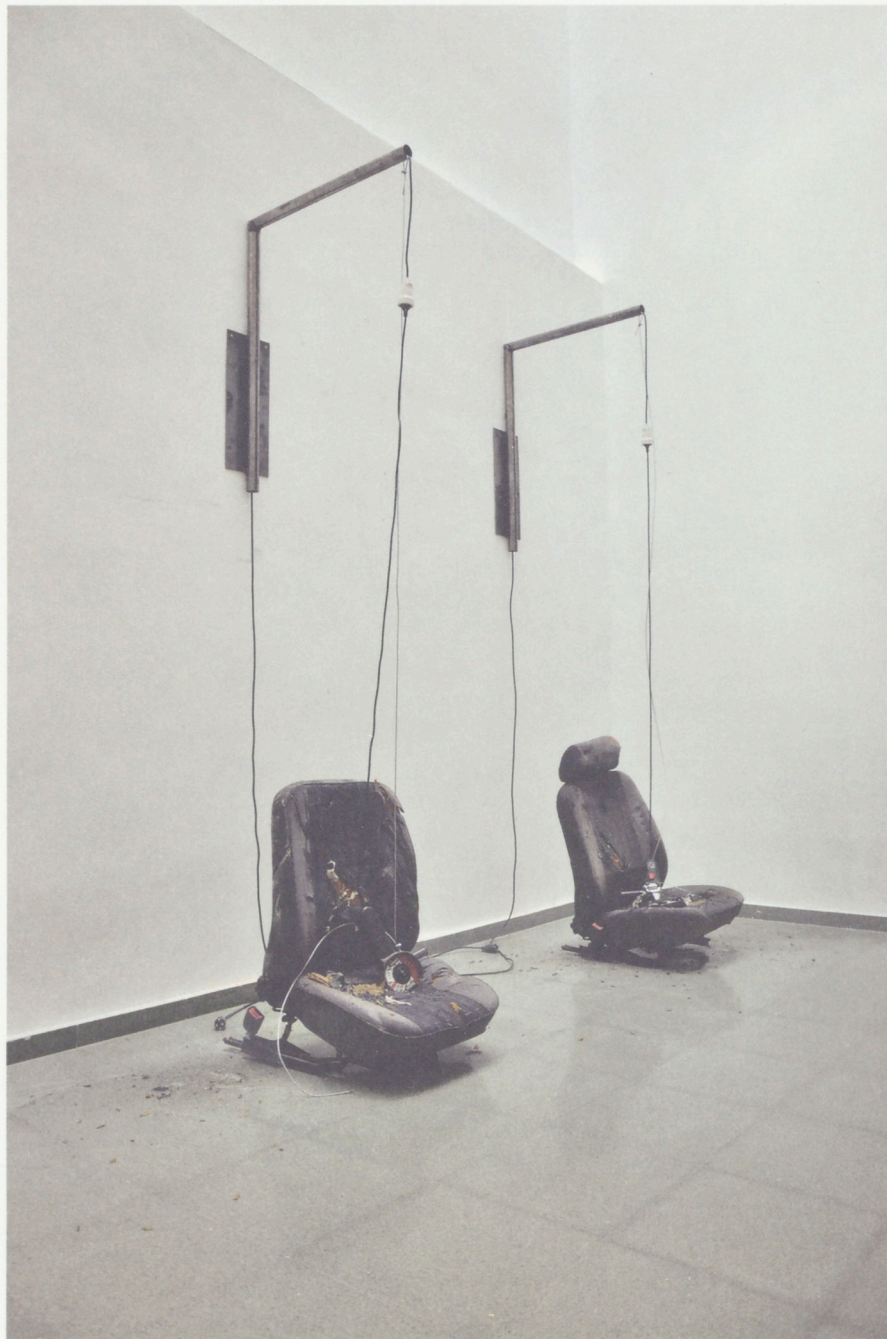


Esculpidores, 2011

[De la serie **Accidentes** / *From the Accidentes series*]

Radiales, hierro, sillones de coche / video en loop / Antennae, iron, car seats / video on a loop

Dimensiones variables / *Varying Dimensions*





Amaya Hernández

Memoria de un espacio I

La tumba de lo real

Óscar Alonso Molina

"Polvo, ceniza y nada." Éste es el epitafio de la desnuda losa en el suelo del altar mayor de la catedral de Toledo bajo la cual se hizo enterrar el cardenal Portocarrero, quizá como comentario crítico a su antecesor, el cardenal Mendoza, que, allí mismo, en su día había hecho dismantelar parte del altar gótico para gloria y esplendor de su tumba, rematada con exuberante decoración plateresca. *Hic iacet pulvis, cinis et nihil...* Y quién dudaría, frente a las despojadas y elegantísimas fotografías de Amaya Hernández, que en su extrema desnudez, su vacío y quietud, su discreta sofisticación, no habita un espíritu idéntico en el momento de mirar lo esencial del mundo; algo así como cierta ligereza y serenidad junto al luto y la melancolía. Góngora mismo lo diría casi con las mismas palabras llegada la hora de recordarnos lo efímero de nuestras vidas: "antes que lo que fue en tu edad dorada / oro, lilio, clavel, cristal luciente, / no sólo en plata o viola troncada / se vuelva, más tú y ello juntamente / en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada."

Pero en sus trabajos recientes la artista anima el silencio de esos espacios arquitectónicos completamente vacíos con el lento recorrido de las luces a lo largo del día: soberbia metáfora de la existencia del hombre a partir de su carcasa, como ella reconoce. Todo es mentira, artificio: el mundo como teatro, tramoya, decorado a escala para una arquitectura efímera conmemorativa de aquellas que proliferaron desde el Renacimiento hasta el Barroco. Aquí hoy, también los actores son ya "todos espíritus, y se han fundido en el aire, en el sutil aire", como anunciara Próspero, porque en estas maquetas del mundo interior sólo habita ya una metafísica "ausencia humana del hombre", por decirlo en expresión dechiriquiana, que conduce a un universo de ruinas. Ruinas en el instante de una deflagración inimaginable, y yo no sé si en verdad diabólica o angelical, donde presente y futuro se mezclan hasta no poder diferenciarse: en la claridad del aire, su transparencia muerta en medio de un escenario que se desmorona pero donde el polvo ya se ha posado; en el fogonazo cegador, tan intenso como el de Hiroshima, que dejó tatuadas por paredes y escalones

The Tomb of the Real

Óscar Alonso Molina

"Dust, ash, and nothing." This is the epitaph found on the bare gravestone before the main altar of the cathedral in Toledo, under which the Cardinal Portocarrero is buried. The commentary is perhaps a criticism of his predecessor, Cardinal Mendoza, who, in that very spot, had in his day part of the gothic altar dismantled for the glory and splendor of his own tomb, finished off with plateresque decoration. Hic iacet pulvis, cinis et nihil... And who would doubt, before these stripped down and most elegant photographs of Amaya Hernández, that in their extreme nakedness, their emptiness and quietude, their discreet sophistication, there was not an identical spirit in the moment of gazing at the essence of the world; something like a certain looseness and serenity together with grieving and melancholy. Góngora said as much himself when it came time to remind us of the ephemeral nature of our lives: "before what in your golden age/was gold, / carnation, lily, shimmering crystal, / not just to silver or crimped violets / will turn, but you and all of it too / to earth, decay, dust, dark, and nothingness."

But in her recent works the artist animates the silence of those spaces – completely empty, in architectural terms – with the slow passage of light over the course of the day: a bold metaphor for the existence of man beginning with his skeleton, as the artist herself recognizes. Everything is a lie, artifice: the world is theater, stagecraft, decorated to scale for an ephemeral commemorative architecture of those other architectures that proliferated from the Renaissance to the Baroque age. Here today are also the actors who already are "entirely spirit, and who have melted into air, into thin air," as Prospero would have it, because in these markups of the interior world there is only a metaphysical "human absence of humanity," to put it in terms redolent of de Chirico, which leads to a universe of ruins. Ruins in a moment of unimaginable deflagration (and I truly don't know if these fires are diabolical or angelic), where the present and future mix until they can no longer be distinguished: in the clarity of the air, their transparent death in the middle of a crumbling stage but where dust has already been set down; in a blinding flash, as intense as Hiroshima, which left, tattooed along the walls and terraces, the

las sombras de los seres y enseres desintegrados; en aquel silencio inexplicable que siguió a la histórica explosión, tal como detalla John Hersey en su testimonio estremecedor, ya un clásico; en la higiene y la discreta violencia de lo fulminante como caras aterradoras de la belleza; en un tiempo detenido que sólo se pone en marcha de nuevo de manera artificial...

Fotografía y maquetas hasta ahora, hoy vídeo e instalaciones... Es como si Amaya Hernández se encorajinara, adentrándose en unos espacios que antes sólo creía imágenes, imaginaciones quizá. Nos arrastra a todos consigo, dejándonos en medio de espacios creíbles pero imposibles por unos instantes; aunque en verdad, míralo bien, son posibles pero increíbles. Es, ya digo, algo que tiene que ver con una estética de lo fulminante, con la desintegración y la muerte, a pesar de su apariencia de eternidad (¿mausoleos, tumbas faraónicas?) y permanencia, estático deteni-miento. La otra vida, tan borrosa y dudosa, sí, es aquí convocada, no te quepa duda, pero para revelarse al cabo como eso mismo: polvo, ceniza, nada.

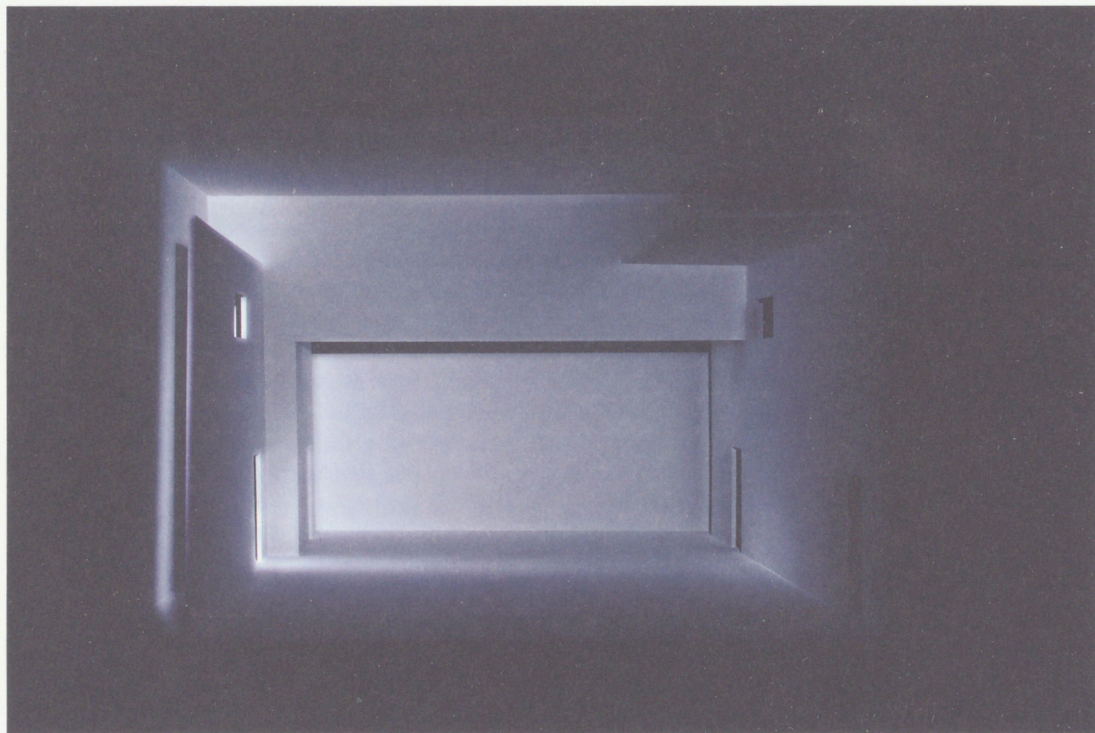
shadows of disintegrated people and things; in that inexplicable silence that followed the historic explosion, as John Hersey describes in his quaking account (a classic in its own right); in the sterility and discrete violence of the withering explosion like faces terrified of the beauty of the spectacle; in a frozen moment that only can only be restarted in an artificial manner...

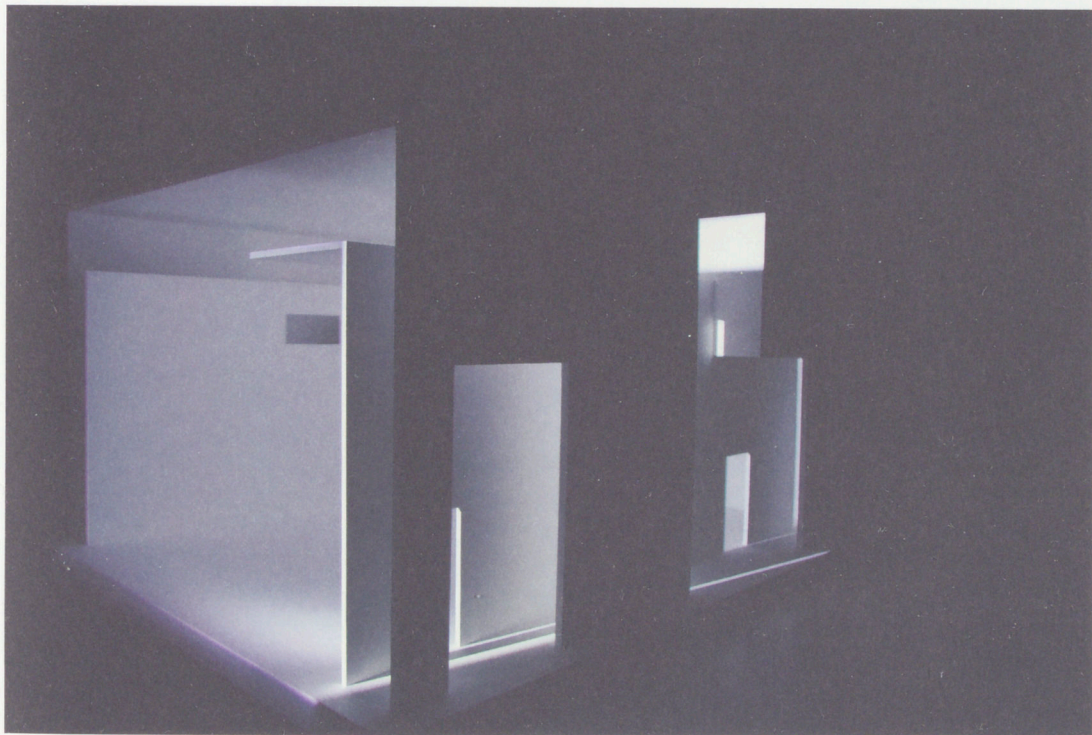
Photographs and plans until now, today videos and installations... This is as though Amaya Hernández has grown angry, delving into spaces that, before, she thought were only images, perhaps imaginations. She drags us all along with her, leaving us in the middle of spaces both believable and yet momentarily improbable; although in truth, take note, they are possible but incredible. It is, I maintain, something having to do with the aesthetic of the withering and explosive, with disintegration and death, in spite of the appearance of eternity (mausoleums, pharaonic tombs) and permanence, static suspension. The other life, so blurry and doubtful, that it does not leave you with any doubt, but rather reveals itself as the end of what it inevitably is: dust, ash, nothing.

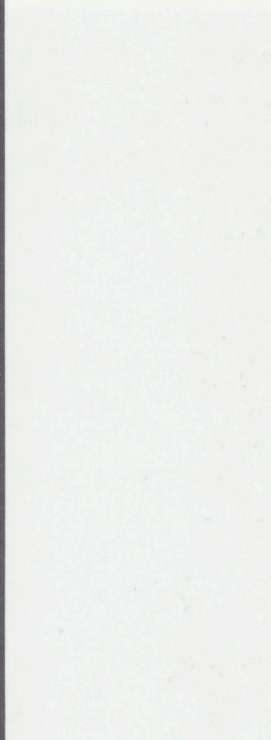
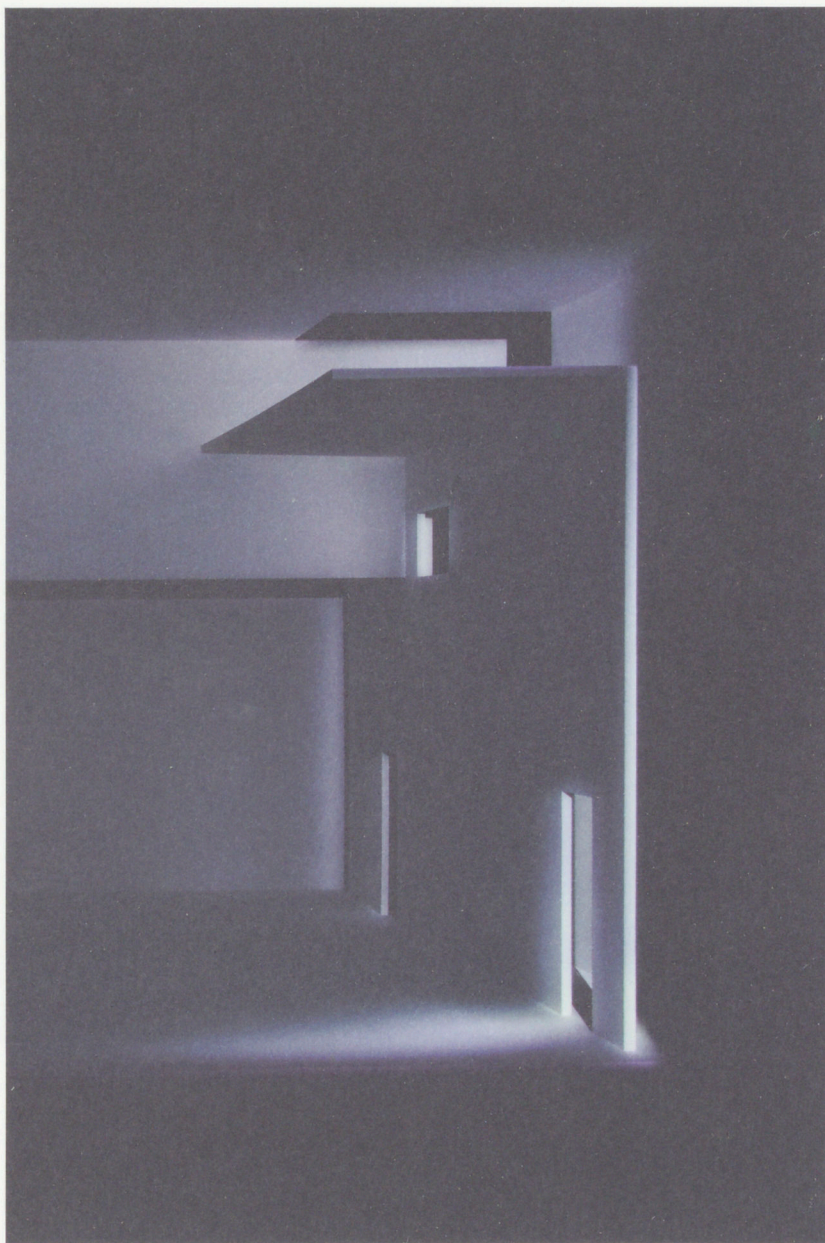
Proyecto / Project:

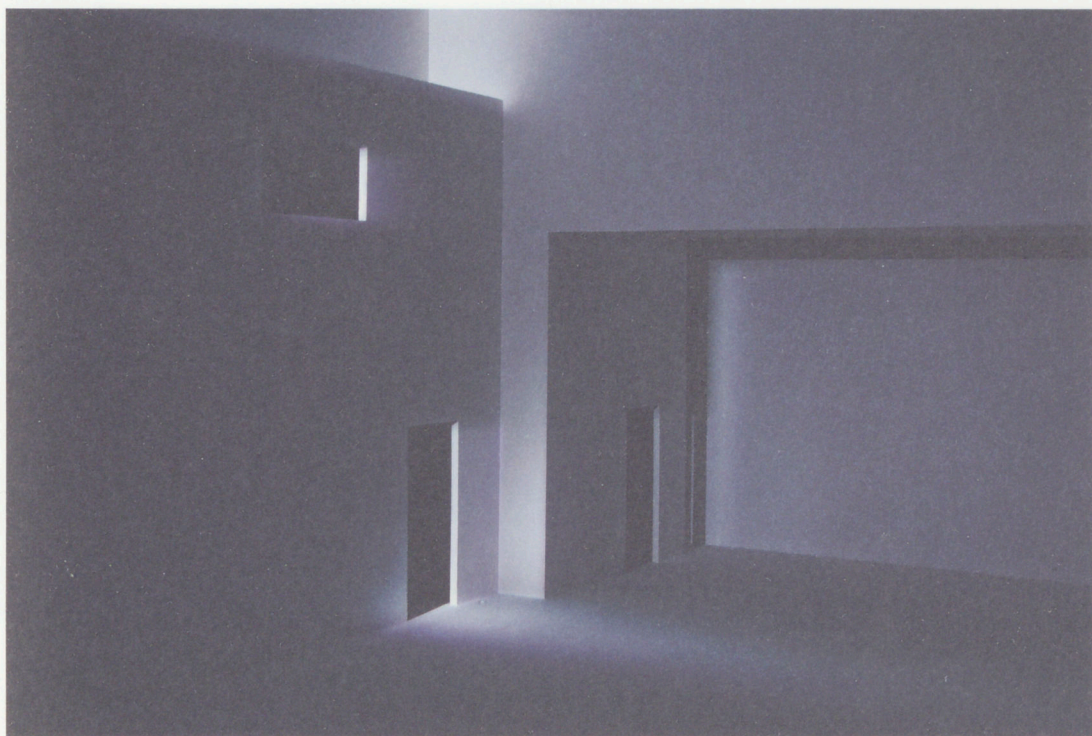
Memoria de un espacio I, 2011

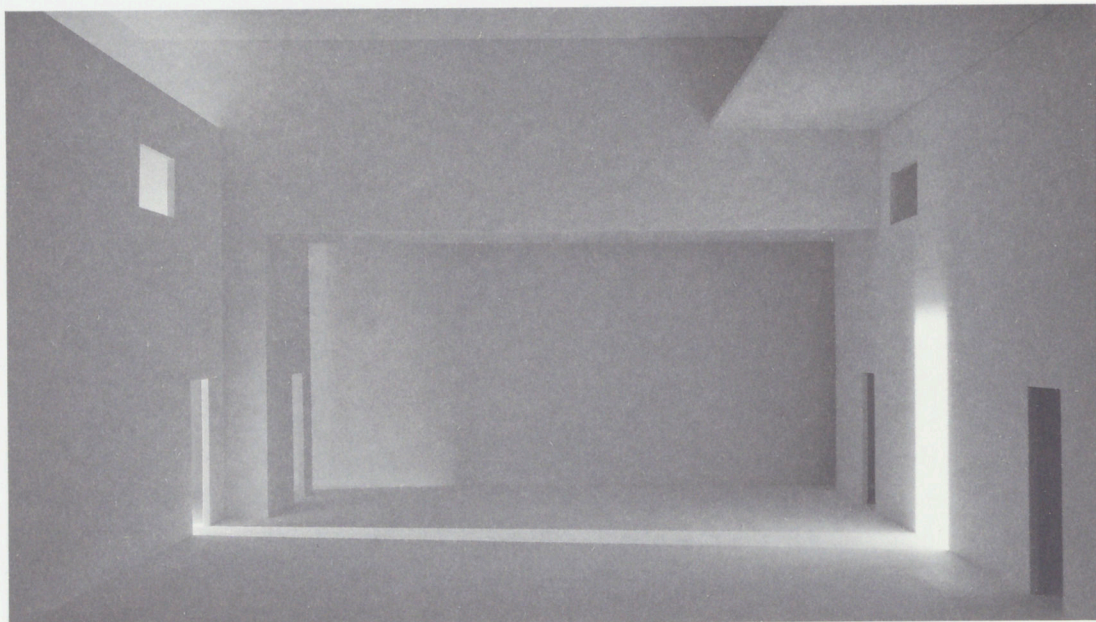
Videoinstalación. Pieza escultórica (maqueta), 90 x 80 x 60 cm / video HD
(emitido desde microproyector situado frente a la maqueta), 4 min (loop)
Video installation. Sculpted piece (model) 90 x 80 x 60 cm / HD Video
(shown from a micro-projector placed in front of the model), 4 min (loop)

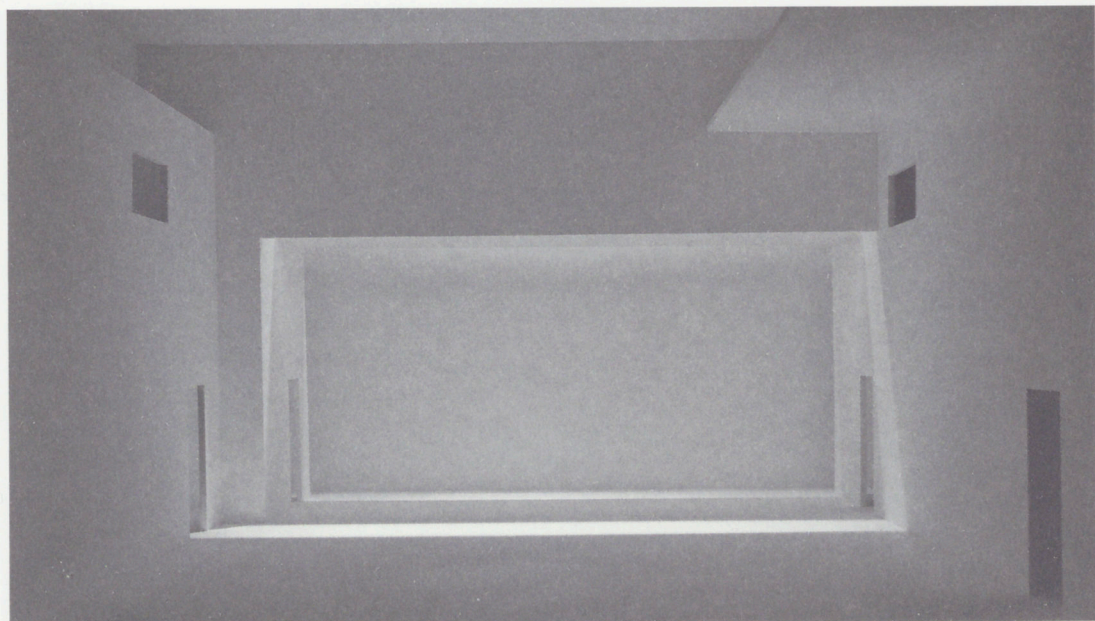


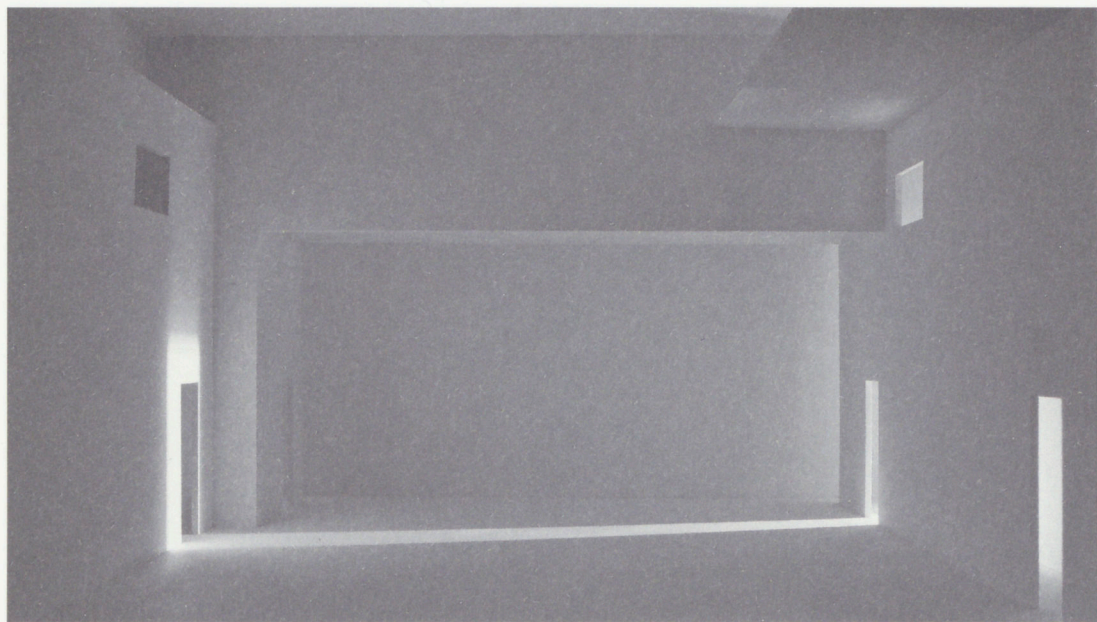


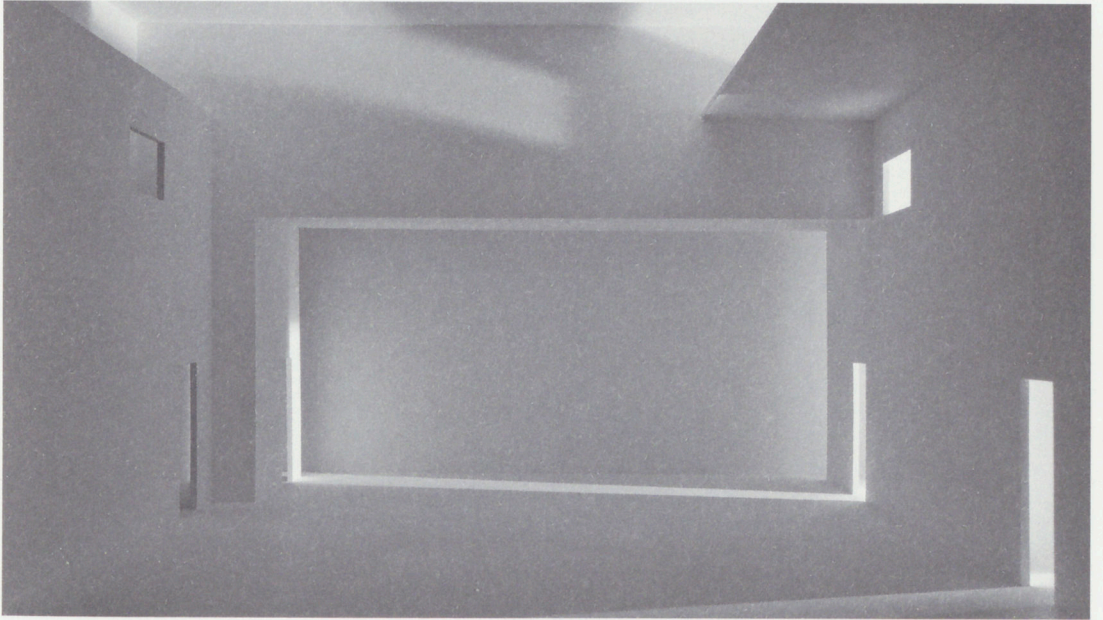


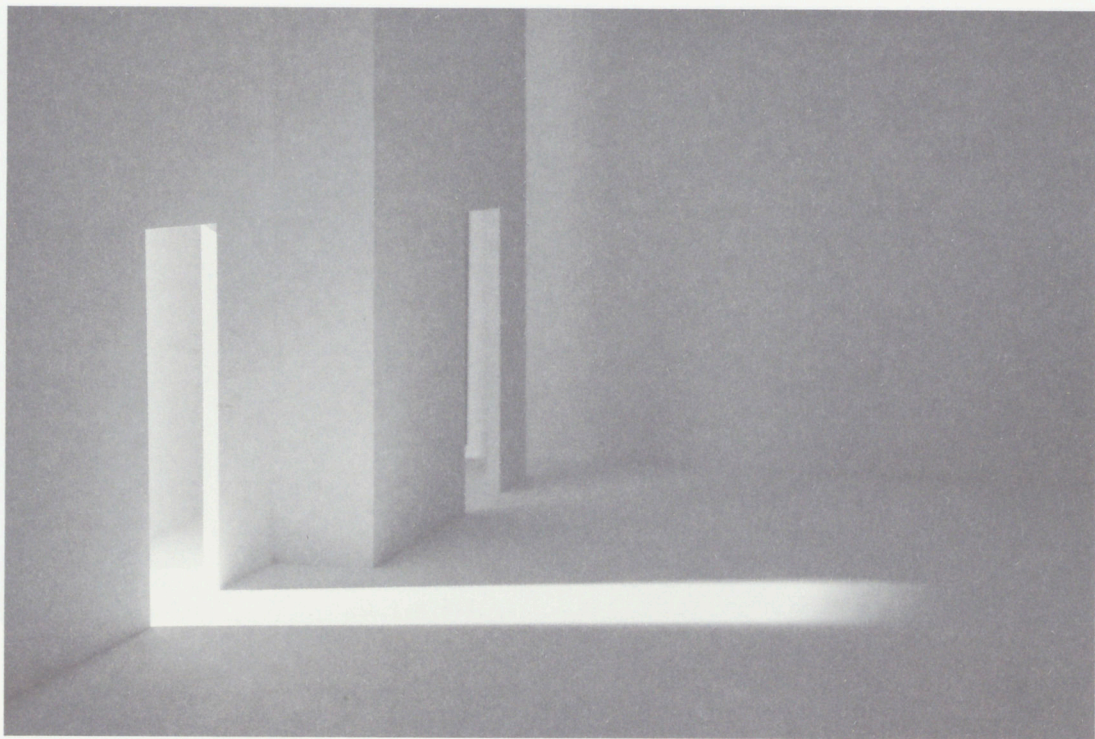


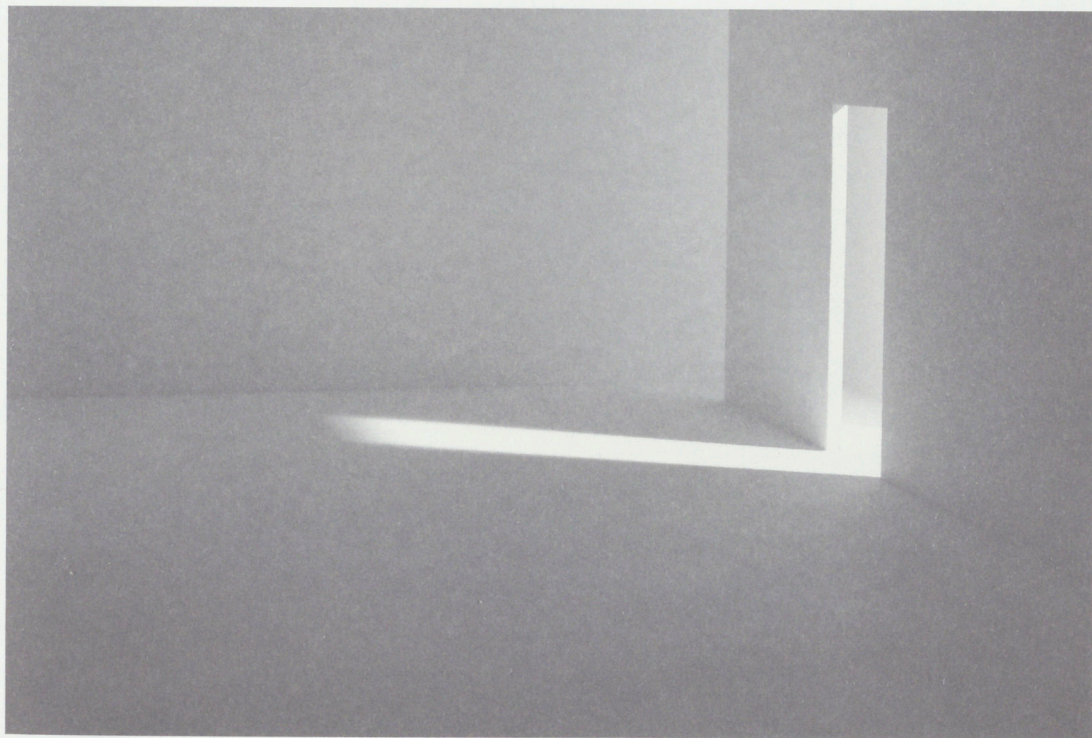












Almudena Lobera /
Isabel Martínez Abascal

Portadores. La imagen en el campo
ampliado del cuerpo

Index hipertélico

Fernando Castro Flórez

En una sociedad en que todo se desecha, ropa y objetos, tener un tatuaje es un modo de tener algo que nos pertenece definitivamente para siempre.

Etienne

A veces nos domina el miedo a *perder todas las imágenes*¹ o incluso retorna la ansiedad infantil ante la pesadilla de la sustracción violenta de los ojos en el proceso de la dualidad monstruosa. La diferencia de lo idéntico supone también la manifestación de la *disimetría*, anclada tanto en el deseo cuanto en la lógica de la mirada: “Desde un principio, en la dialéctica del ojo y de la mirada, vemos que no hay coincidencia alguna, sino un verdadero efecto de señuelo. Cuando, en el amor, pido una mirada, es algo intrínsecamente insatisfactorio y que siempre falla porque –*Nunca me miras desde donde yo te veo*. A la inversa, *lo que miro nunca es lo que quiero ver*. Y, dígame lo que se diga, la relación entre el pintor y el aficionado [...] es un juego, un juego de *trompe-l’oeil*: un juego para engañar algo”². Si, como Valéry apuntara, “lo más profundo es la piel”, tal vez la forma apropiada y *seductora* para ofrecer lo “esencial” al otro sea tatuar(nos) algo íntimo. Así, Almudena Lobera, en su proyecto *Portadores*, en colaboración con Isabel Martínez Abascal, *expande*³, en el sentido de aquella lógica que propuso Rosalind Krauss, su práctica del dibujo para convertir los cuerpos o, mejor, la piel de los sujetos –que me atrevo a calificar como *deseantes*– en una superficie efímera y nómada, vitalmente sujeta a un tiempo que está siempre *tensado vectorial* en relación con el otro.

Rosalind Krauss ha indicado que la noción de pluralismo estético debe ser reemplazada por una descripción más eficaz del arte del presente, atendiendo a la noción de *index*. Se ha producido un pasaje de la categoría de icono a la de *index*, así como un desplazamiento teórico, donde una estética de la mimesis, de la analogía y de la semejanza da paso a una estética de la huella, del contacto, de la contigüidad referencial: transición del orden de la metáfora al de la metonimia⁴. Sin duda, *Portadores* es una lúcida modulación de esa *práctica indicial* que pone en cuestión tanto la autoría cuanto la noción

The ‘Hiptertelic’ Index

Fernando Castro Flórez

In a society where everything undoes itself, clothes and objects, having a tatoo is a way to have something that will definitively belong to us forever.

Etienne

Sometimes the fear of losing all images¹ overcomes us, or even brings back to that infantile anxiety before the nightmare of a violent theft of the eyes when presented with a monstrous duality. The difference of identical things also arises from the manifestation of asymmetry, anchored both in the desire and the logic of the gaze: “As a principle, in the dialectic of the eye and the gaze, we see that there is no correspondence, rather an effect more like that of a decoy. When, in love, we seek a gaze, it is something intrinsically unsatisfying and that always fails – you never look at me from the same place from which I see you. As for the inverse: what I look at is never what I want to see. And, whatever may be said about it, the relationship between painter and aficionado [...] is a game, a kind of trompe-l’oeil: a game to deceive somehow.”²

If, as Valéry would have it, “the most profound thing is the skin,” perhaps the appropriate and truly seductive form of offering up the “essential” to another is to tattoo ourselves with some intimate revelation. In this way, Almudena Lobera, in her project Portadores, in collaboration with Isabel Martínez Abascal, expands³, in the sense of that logic proposed by Rosalind Krauss: her practice of the using the drawing to convert the body, or better, the skin of her subjects – which I would go so far as to call desirers – into an ephemeral and nomadic surface, vitally subject to a time that is always drawn tightly, like a vector, with respect to the other.

Rosalind Krauss has maintained that the notion of aesthetic pluralism should be replaced with a more apt description of the art in the present day, one that is responsive to the idea of index. A certain passage from the category of the icon to the index, as well as an attendant theoretical displacement, where an aesthetic of mimesis, from that of analogy to that of similarity, gives rise to the aesthetic of the footprint, that of contact, and of referential contiguity: a transition from the order of the metaphor to that of metonymy.⁴ Undoubtedly, Portadores is a playful modulation of that index-conditioned

convencional de "propietario" de una obra de arte. Destruído el dibujo original, solamente queda una piel tatuada y los documentos de una acción que *hibrida*, con enorme lucidez, el dibujo, el tatuaje, la dimensión performativa, pero también la fotografía y la documentación, planteando una dinámica que tiene que ver con la *estética relacional*.

Laplanche y Pontalis observaron que la fantasía no es el objeto del deseo, sino su *encuadre*. En la fantasía, el sujeto no busca el objeto ni su signo: aparece él mismo capturado por la secuencia de imágenes. El *punctum* es un suplemento, es lo que la mirada añade a toda fotografía, una especie de sutil más-allá-del-campo, como si la imagen lanzase al deseo atravesando la barrera de lo que muestra: "la fotografía ha encontrado el buen momento, el *kairós* del deseo"⁵. Los dibujos-tatuaje de Almudena Lobera e Isabel Martínez Abascal no producen tanto un "espacio perverso" en clave voyeurística cuanto una singular *extimidad*. Han "certificado" encarnaciones, nunca mejor dicho, del *arte hipertélico*⁶: los cuerpos tatuados trazarán otra idea de arquitectura en la que la deriva deseante es crucial, en un error allí donde toda posesión es ilusoria.

practice that calls into question both the responsibility as well as the conventional notion of the "owner" of a work of art. Destroyed, the original drawing only remains with a skin tattooed and documents of an action that hybridizes, with tremendous clarity, the drawing, the tattoo, the performative dimension, but also the photograph and documentation, proposing a dynamic that has to do with the relational aesthetic.

Laplanche and Pontalis have observed that fantasy is not the object of desire, rather its frame. In fantasy, the subject does not seek an object or a sign: the subject himself appears, captivated by the sequence of images. The punctum is a supplement; it is what the gaze adds to an entire photograph, a kind of subtle beyond-the-fame-suggestion, as though the image springs past the barrier and onto desire: "the photograph has found an appropriate moment, the kairós of desire."⁵ The drawings-tattoos of Almudena Lobera and Isabel Martínez Abascal do not produce a "perverse space" in some voyeuristic sense, nor a kind of singular extimacy. Rather, they have "certified" the incarnations (never so well described) of the arte hipertélico⁶: the tattooed bodies outline another idea of architecture in which desire set adrift is crucial, a kind of longing where anything possessed is an illusion.

1. "El horror vacuú es el miedo a quedarse sin imágenes, en las épocas en que predominaba la finitud combinatoria y pesimista de corpúsculos sobre la ruptura espiraloide del demiurgo. En numerosas leyendas medioevales aparece el espejo que no devuelve la imagen del cuerpo dañada o demoníaca, ya que cuando el espejo no habla, el demonio enseña su lengua saburrosa. Ese convencimiento innato en el hombre de saber que además la llave abre otra casa, de que la espada guía a otro ejército en el desierto, de que los naipes inauguran otro juego en otra región. Por todas partes la reminiscencia de un incondicionado que desconocemos engendra un causalismo en la visibilidad, que sentimos como la ciudad perdida que volvemos a reconocer. En realidad, todo soporte de la imagen es hipertélico, va más allá de su finalidad, la desconoce y ofrece la infinita sorpresa de lo que yo he llamado *éxtasis de la participación en lo homogéneo*, un punto errante, una imagen, por la extensión. Es un árbol, una reminiscencia, una conversación apuntando el río con el trazado del índice." (José Lezama Lima, "Confluencias", *La dignidad de la poesía*, Barcelona, Versal, 1989, p. 289).

2. Jacques Lacan, "La línea y la luz", *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis. El Seminario 11*, Buenos Aires, Paidós, 1995, p. 109.

3. Almudena Lobera e Isabel Martínez Abascal remiten en su proyecto *Portadores* al ensayo crucial de Rosalind Krauss "La escultura en el campo expandido", recogido en *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, 1996, pp. 289-303. Si Krauss considera que la mutación de la escultura tiene que ver con la dialéctica que establece con la arquitectura y el paisaje, podemos considerar que la intención de Almudena Lobera es tensar su concepción del dibujo en relación con el cuerpo y la vivencia, inevitable, en el seno de la configuración arquitectónica.

4. Cfr. Rosalind Krauss, "Notas sobre el índice", *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, cit., pp. 209-223.

5. Roland Barthes, *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós, 1990, p. 111.

6. Cfr. Severo Sarduy, "Pintado sobre un cuerpo. Por un arte hipertélico", *Ensayos generales sobre el Barroco*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1987, pp. 85-97.

1. "The horror vacuú is the fear of being stuck without images, in an age governed by the combinatorial and pessimistic finitude of objects [strewn] over the widening chasm of the demiurge. In many medieval legends a mirror appears which does not reflect the damaged or demoniac image of the body, since when the mirror does not talk, the demon shows its coated tongue. It was an innate conviction in man: knowing that the key also opens the door to another house, that the sword points the way to another army in the desert, that (and that) the cards initiate another game in some other place. Everywhere a reminder of some determining event that we don't know about engenders a(-) causation available to the senses, which we perceive like a lost city we have come to recognize [anew]. In reality, every iteration of the image is the hipertélico, or that which is beyond all purpose; we don't know it, and it provides the infinite surprise of what I have called the ecstasy of participating in the an [encompassing] homogeneity, an errant point, a distant image. It is a tree, a reminiscence, a conversation running beneath a river with the outline of an index." (José Lezama Lima, "Confluencias", *La dignidad de la poesía*, Barcelona, Versal, 1989, p. 289).

2. Jacques Lacan, "The Line and the light", *Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis, Seminar 11*, Buenos Aires, Paidós, 1995, p. 109.

3. Almudena Lobera and Isabel Martínez Abascal, in their project *Portadores*, make reference to the pivotal essay by Rosalind Krauss, "Sculpture as an Expanded Field," collected in *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, 1996, pp. 289-303. If Krauss maintains that the mutation of sculpture has something to do with the dialectic between architecture and the landscape, we might think of the intention of Almudena Lobera as fashioning her concept of the drawing in relation to that inevitable relationship between body and experience, at the hear of the configuration of architecture.

4. Cfr. Rosalind Krauss, "Notes on the Index", *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, cit., pp. 209-223.

5. Roland Barthes, *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós, 1990, p. 111.

6. Cfr. Severo Sarduy, "Pintado sobre un cuerpo. Por un arte hipertélico", *Ensayos generales sobre el Barroco*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1987, pp. 85-97.

Proyecto / Project:

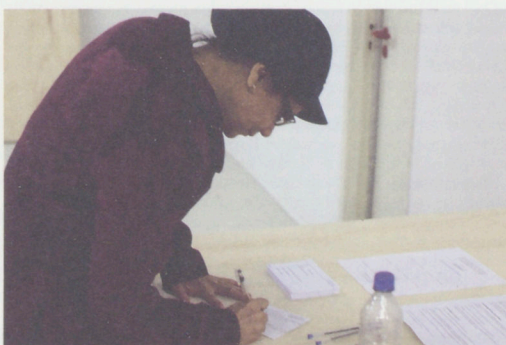
Portadores. La imagen en el campo ampliado del cuerpo, 2011

Serie de 12 dibujajes (dibujo-tatuaje) / registro fotográfico y audiovisual de obras originales tatuadas sobre cuerpos vivos / 12 fotografías / video monocal / material de archivo

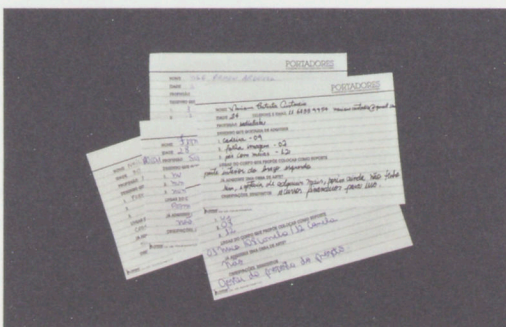
Series of 12 dibujajes (drawing/tattoo) / photographic and audiovisual register of original works tattooed on live bodies / 12 photographs / Single channel video / Archival material

Agradecimientos / Acknowledgments:

Residência Artística FAAP, São Paulo, Brasil / Brazil / Centro Cultural de España in São Paulo, AECID / Vermelho Gallery, São Paulo
Fotografía / Photography: Pablo Saborido
Diseño textil / Textil design: Jean Matos



PORTADORES A IMAGEM NO CAMPO AMPLIADO DO CORPO	
NOME	
IDADE	TELEFONE E EMAIL
PROFISSÃO	
DESENHO QUE GOSTARIA DE ADQUIRIR	
1.	
2.	
3.	
LUGAR DO CORPO QUE PROPÕE COLOCAR COMO SUPORTE	
JÁ ADQUIRIU UMA OBRA DE ARTE?	
OBSERVAÇÕES, REQUISITOS	



Fase 01

Exposición de los dibujos en la galería Metrópole / Local 32, São Paulo.

Mesa con nota de prensa-condiciones y fichas para solicitar ser portador

Exposition of drawings in the Metrópole gallery / Zone 32 São Paulo.

Table with a press note-conditions and details to apply to portador

Fase 02

Traspaso de cada imagen a su soporte definitivo, la piel del portador

Transfer of each image to its final form, the skin of the portador



S/T 01

Serie **Portadores**. São Paulo (Brasil)

Portador: Daniel Fonseca. 28 años. Escaparartista

Portadores series. São Paulo (Brazil)

Portador: Daniel Fonseca. 28 years old. Window dresser



S/T 02

Serie **Portadores**. São Paulo (Brasil)

Portador: Leonardo Coria. 25 años. Educador y artista urbano

Portadores series. São Paulo (Brazil)

Portador: Leonardo Coria. 25 years old. Educator and urban artist



S/T 03

Série **Portadores**. São Paulo (Brasil)

Portador: José Ramón Argüeso. 50 años. Profesor de español

Portadores series. São Paulo (Brazil)

Portador: José Ramón Argüeso. 50 years old. Spanish teacher



S/T 04

Série **Portadores**. São Paulo (Brasil)

Portador: Fernando Oliva. 40 años. Profesor y comisario artístico

Portadores series. São Paulo (Brazil)

Portador: Fernando Oliva. 40 years old. Teacher and curator

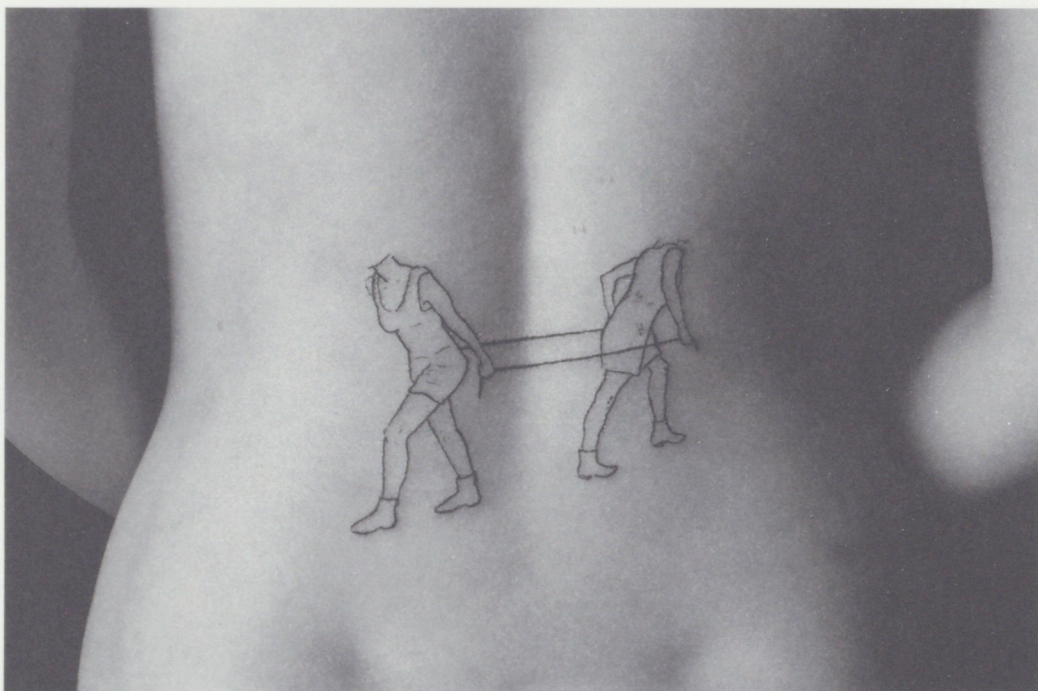
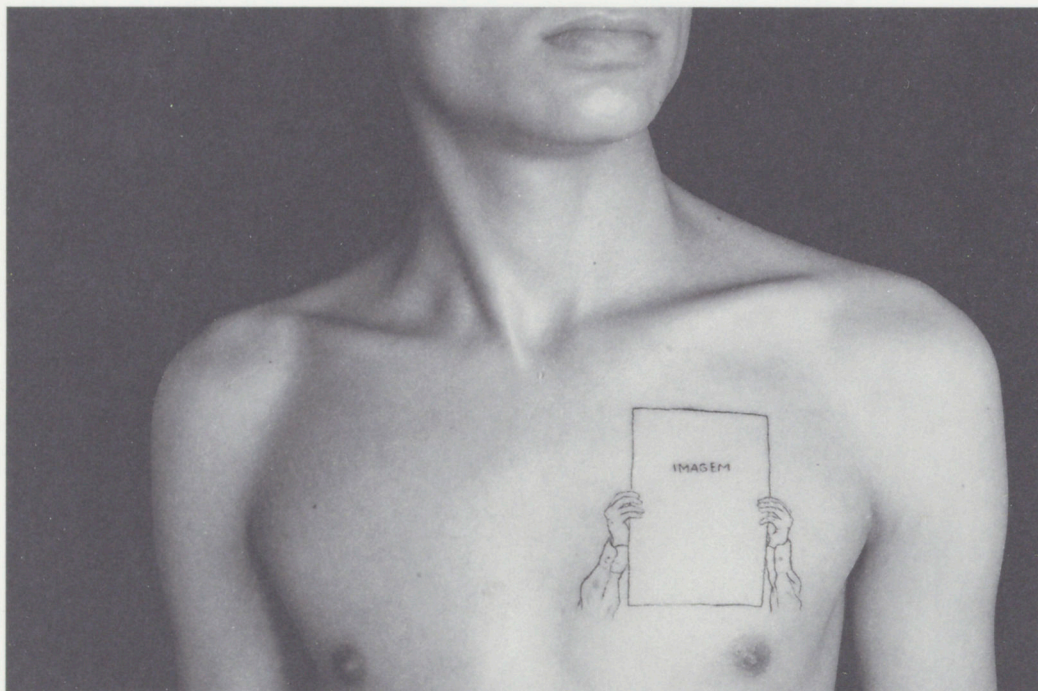


S/T 05

Serie **Portadores**. São Paulo (Brasil). Portador: Marvin Taipina Barros.
20 años. Auxiliar de redacción en prensa
Portadores series. São Paulo (Brazil). Portador: Marvin Taipina Barros.
20 years old. Editorial assistant

S/T 06

Serie **Portadores**. São Paulo (Brasil).
Portador: Amanda Dafoe. 30 años. Diseñadora gráfica
Portadores series. São Paulo (Brazil).
Portador: Amanda Dafoe. 30 years old. Graphic Designer



S/T 07

Serie **Portadores**. São Paulo (Brasil)

Portador: Marcio Banfi. 37 años. Artista visual y estilista

Portadores series. São Paulo (Brazil)

Portador: Marcio Banfi. 37 years old. Visual artist and stylist



S/T 08

Serie **Portadores**. São Paulo (Brasil). Portador: Mariana Ferreira

Dos Santos. 30 años. Promotora cultural y bailarina

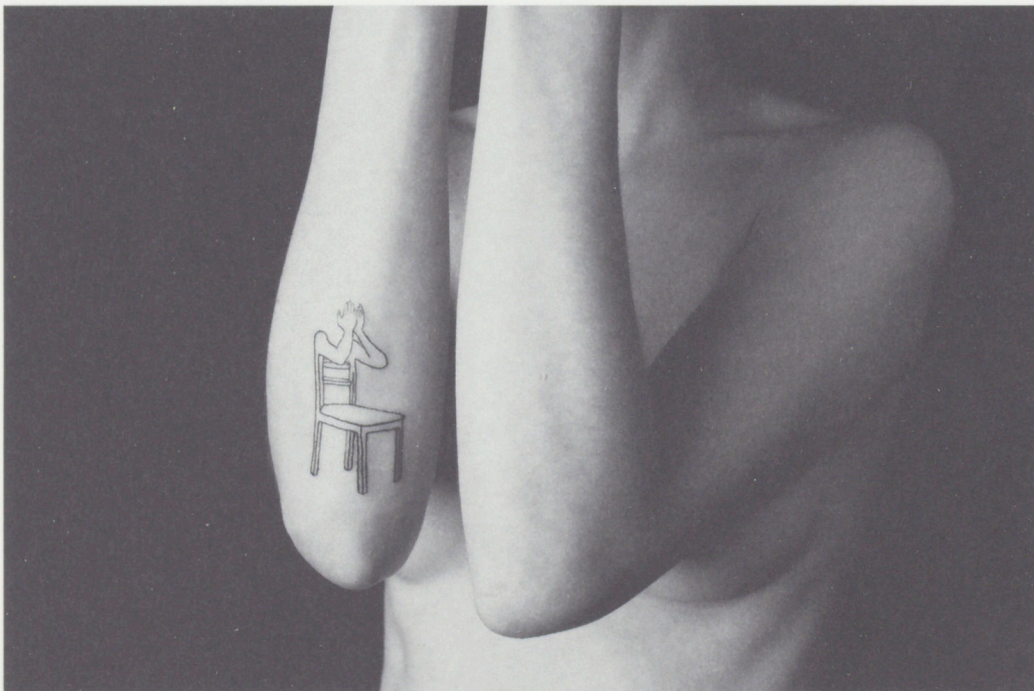
Portadores series. São Paulo (Brazil). Portador: Mariana Ferreira

Dos Santos. 30 years old. Cultural promoter and dancer



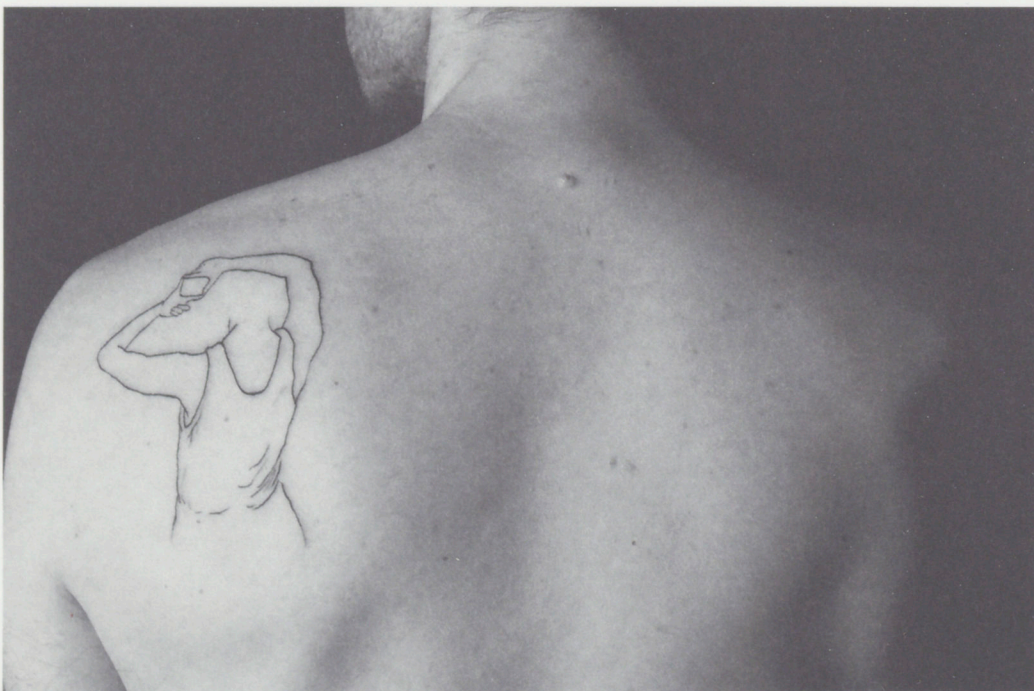
S/T 09

Serie **Portadores**. São Paulo (Brasil). Portador: Helena Sasseron.
28 años. Productora ejecutiva en agencia de moda
Portadores series. São Paulo (Brazil). Portador: Helena Sasseron.
28 years old. Executive Producer in Fashion Agency



S/T 10

Serie **Portadores**. São Paulo (Brasil). Portador: Juan Lozano. 39 años.
Historiador del arte y gestor cultural en el CCE_SP
Portadores series. São Paulo (Brazil). Portador: Juan Lozano.
39 years old. Art historian and cultural manager at CCE_SP



S/T 11

Serie **Portadores**. São Paulo (Brasil). Portador: Rosana Batista de Lucena. 43 años. Educadora, gestora cultural y militante feminista
Portadores series. São Paulo (Brazil). Portador: Rosana Batista de Lucena. 43 years old. Educator, cultural manager, a feminist activist



S/T 12

Serie **Portadores**. São Paulo (Brasil). Portador: Nadezhda Afanasieff Mendes da Rocha. 31 años. Arquitecta
Portadores series. São Paulo (Brazil). Portador: Nadezhda Afanasieff Mendes da Rocha. 31 years old. Architect



Fase 03

Exposición de las obras definitivas (obras-cuerpos)
en la galería Vermelho, São Paulo, 18 de noviembre de 2011
Exposition of the final works (art work-body)
in the Vermelho Gallery, São Paulo, November 18, 2011

PORTADORES

A IMAGEM E CAMPO AMPLIADO DO CORPO

com textos de Luciano Ladeira e Gabriel Murilo de Azevedo

RAI EXPOSIÇÃO DAS OBRAS PORTADORES



Rubio Infante

La luz se propaga en el vacío

Iluminaciones

Elena Vozmediano

Afirma Paula Rubio Infante que no tiene buena memoria, lo que le obliga a anotar y dibujar todas las ideas que le pasan por la cabeza –todas las buenas ideas– cuando está trabajando en un proyecto. Después utilizará esas notas y dibujos, extendidos sobre su mesa, para tomar decisiones. No podemos hablar en su caso de dibujos “preparatorios”: por un lado, tienen un nivel de acabado y unas cualidades compositivas, lumínicas... que les otorgan un gran valor plástico; por otro, son tan “finales” como las piezas con mayor presencia física y tienen el mismo estatus como obra. También los recortes periodísticos y fragmentos de textos que utiliza como documentación quedan integrados en ese corpus, en dibujos y maquetas, así como las explicaciones escritas que ella da a la elección de una imagen, de un lugar, de un material o de una estructura.

En esta breve indicación del que en los últimos tiempos viene siendo su procedimiento de trabajo se contienen algunas claves que lo determinan. El esfuerzo memorístico, personal y artístico, se vincula a la memoria histórica; el afán de mostrar cada etapa en su investigación artística se opone a la ocultación de los hechos pasados. Una de las características más notables de su obra es la exploración de todas las posibilidades de desarrollo de un proyecto; plantea numerosas “soluciones”, muy elaboradas, algunas tan válidas como las que finalmente ejecuta en mayor tamaño, y expone todo ello como un corpus de trabajo. Ya en proyectos anteriores como *El peso de la justicia* y *Come mierda*, la fotografía y la escultura establecen un diálogo encaminado a la intensificación del significado. La fotografía se encarga de reflejar la íntima vinculación de cada proyecto a un lugar –entre ellos, la mina de plomo en Cerro de Pasco, la cárcel de Carabanchel, la antigua cárcel de Zamora o, ahora, el cementerio de Toro– en el que el silencio, la soledad o el abandono amordazan la carga de dramatismo que su historia les confiere. La escultura aporta, además de una gran rotundidad –que, en relación con la citada intención mnemónica, la aproxima al concepto de “monumento”–, un elemento metafórico. Es también “figurativa” en el sentido de que evoca formas que existen en el entorno real, pero admite

Illuminations

Elena Vozmediano

Paula Rubio Infante says that she does not have a good memory, which compels her to write down and sketch all the ideas that pass through her head – all the good ones, that is – when she is working on a project. Later, she will use these notes and drawings, spread out across the table, to make decisions. We cannot speak in her case of “preparatory drawings”: on the one hand, they display a level of completion and certain compositional and lighting qualities that endow them with great artistic value. On the other hand, they are “final” in that they are pieces with great physical presence, and have the same status as an artwork itself. These journalistic cuts and textual fragments she uses as documentation are integrated into that corpus, in drawings and plans, as well as the written explanations she gives to the choice of an image, place, and material or structure.

*In this brief indication as to what, of late, has become her creative process, there are some crucial elements that condition it. The memory-based, personal, and artistic exercise are linked to historical memory; the keenness to show each step of her artistic investigation is set against the occlusion, or concealment, of past facts. One of the most notable characteristics in her work is the exploration of all the possibilities for the development of a project; she proposes several “solutions,” well elaborated, some as compelling as the ones she ultimately executes on the large scale, and she shows all of this as the corpus of her work. Already in earlier projects like *El peso de la justicia* and *Come mierda*, the photographs and sculpture establish a dialogue aimed at intensifying the intended meaning. The photography seeks to reflect the intimate connection of each project to a place – among them, the lead mine in Cerro de Pasco, the Carabanchel prison, the old Zamora jail and, now, the Toro Cemetery – in which silence, solitude, and abandonment mute the dramatic heft of their history. The sculpture offers, in addition to a great presence (which, with regard to its mnemonic underpinnings, helps bring it closer to the concept of “the monumental”), a metaphorical dimension. It is also “figurative” in the sense that it evokes forms that exist in the real environment, although it admits, too, of an “abstract”*

una interpretación “abstracta”, cercana a un minimalismo voluntariamente tosco, incluso brutal.

Otro de los rasgos, menos central pero importante, en el trabajo de Rubio Infante es su peculiar observación de la naturaleza. Encontramos paisajes en sus fotografías, así como animales –también en vídeos–, y ha practicado el dibujo “naturalista” en algunas ocasiones. Recordemos, en este mismo sentido, su instalación *Downstream* en la galería Ka (2005), en la que utilizó pescados muertos de los que sólo percibíamos su hedor. En todos los casos, esa referencia a lo natural tiene una lectura moral. Lo mortal, lo que se entierra o se desentierra, se encierra y se libera, se saca a la luz, lo excremental... son aspectos que subyacen en buena parte de la producción de esta excelente artista que, con el proyecto premiado en Generaciones, consolida una muy personal trayectoria.

interpretation, close to a minimalism both purposefully brusque and even brutal.

Another characteristic in the work of Rubio Infante, less central but nonetheless important, is her peculiar observation of nature. We find landscapes in her photographs, as well as animals – which also appear in her videos – and she has attempted “naturalistic” drawing on various occasions. We might recall, in this vein, her installation Downstream in the Ka gallery (2005), in which she made use of dead fish, of which all we could perceive was their stench. In every case, that reference to the natural has a moral reading. The mortal, what is buried or disinterred, locked up and liberated, comes to light; the execrable... all are aspects that underlie a good part of the work of this excellent artist who, having won the Generations prize, continues to solidify a highly personal oeuvre.

Proyecto / Project:

La luz se propaga en el vacío, 2011

Dibujo / intervención / fotografía / instalación

Dibujos: técnica mixta sobre papel, dimensiones variables
(21,5 x 31 - 45,5 x 55 cm)

Intervención: iluminación de la fosa común ubicada en el cementerio de Toro, Zamora, donde yacen a cielo abierto, y a simple vista, los restos de 290 personas asesinadas durante el levantamiento militar de 1936 y el posterior régimen franquista. Área total intervenida: 1.600 m². Iluminación: 12 focos Fresnel Arry Mini Brut en pértigas Manfrotto de 5 m de altura. Fecha de realización: noche del 4 de agosto de 2011, de 21.00 a 1.00 h.

Maquetas: 1 "mesa de proyecto" con 4 maquetas. Técnica mixta: bombillas, cable, pilas de petaca, 2 fotografías (impresión Lambda 131 b/n sobre papel Kodak Endura RC, 20 x 20 cm), cristal, madera, estaño, cobre, hierro. Dimensiones totales de la mesa: 122,5 x 152 x 40,5 cm

Instalación: diptico fotográfico, 300 x 150 cm (2 fotografías. 150 x 150 cm c/u. Impresión: tintas pigmentadas sobre papel Kodak Endura RC brillo, montadas sobre foam de 1 cm de grosor, marco de madera de haya natural, trasera de DM, bastidor, cristal. Formato original: negativo b/n 400 ISO 6x6) / estructura de hierro / 2 focos. Dimensiones totales de la instalación: 300 x 300 x 200 cm

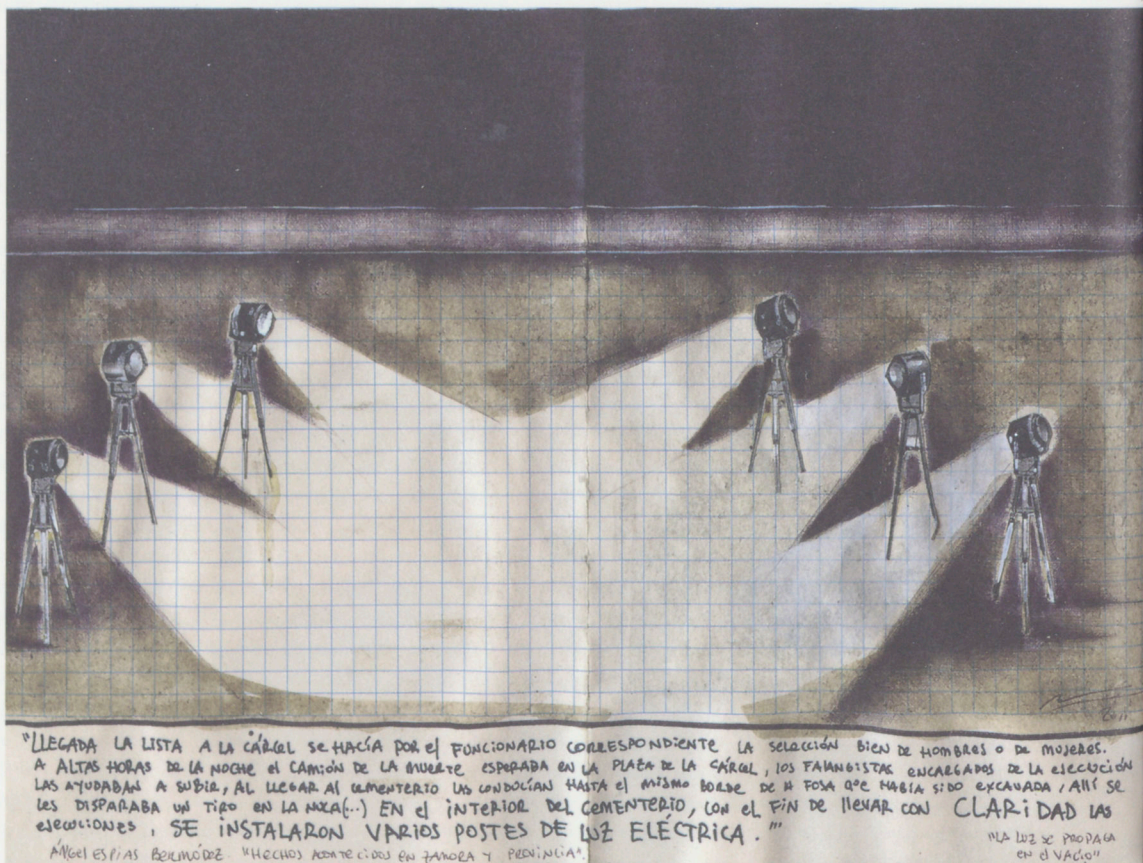
Drawing / Performance / Photography / Installation

Drawings: Varied materials on paper, variable dimensions
(21,5 x 31 - 45,5 x 55 cm)

Performance: Light from a mass grave situated in the Toro Cemetery in Zamora, where the remains of 290 people assassinated during the military uprising in 1936 and in its Francoist aftermath still lie uncovered and in plain sight. Total area covered: 1.600 m². Light: 12 beams, 2 kW Fresnel Arry Mini Brut on Manfrotto poles 5 m high. Created on the night of August 4, 2011, between (9PM and 1AM)

Models: 1 "project table" with 4 models. Mixed materials: light bulbs, cables, tin basins, 2 photographs (Lambda prints, 131 b/n on Kodak Endura RC paper, 20 x 20 cm); glass, wood; pewter; copper; iron. Total dimensions of the table: 122,5 x 152 x 40,5 cm

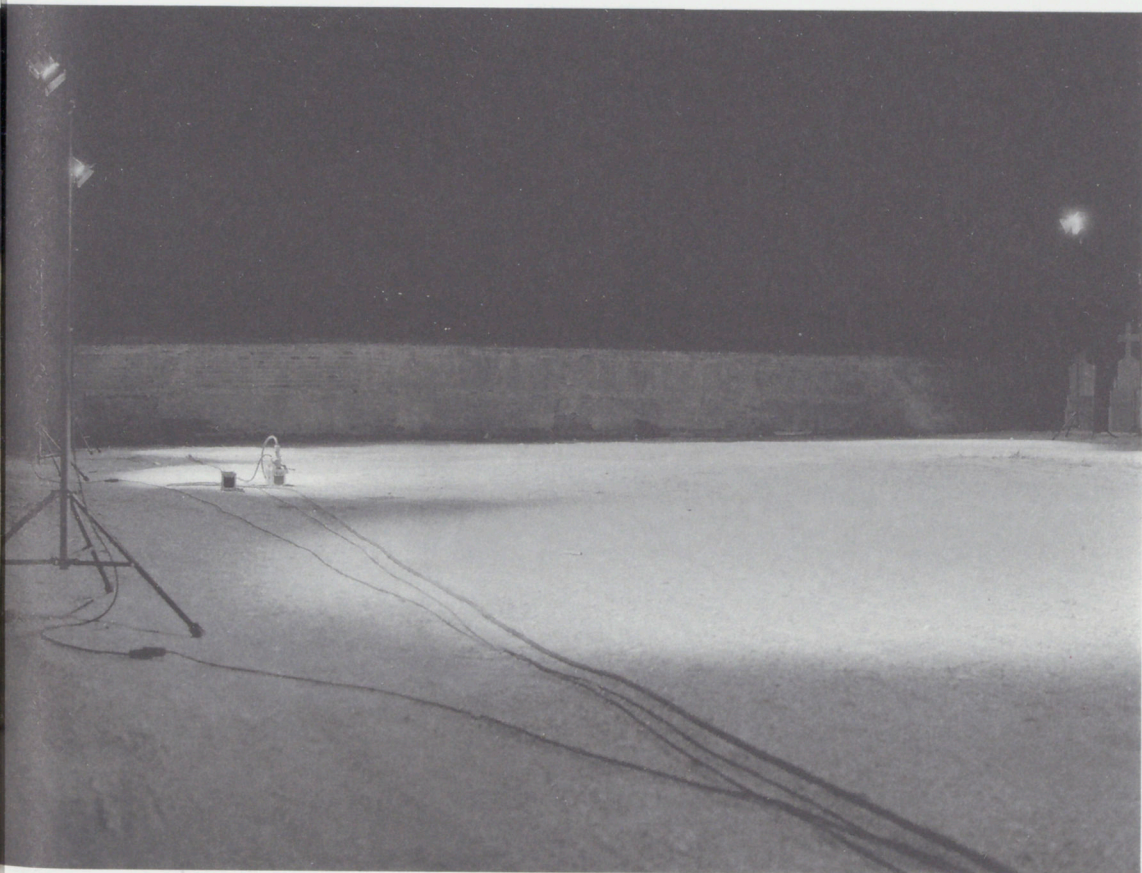
Installation: photographic diptych, 300 x 150 cm (2 photographs, 150 x 150 cm c/u. Printing: colored ink on Kodak Endura RC bright paper, mounted on foam, 1 cm thick, natural beech wood frame, DM backing, frame, glass. Original format: b/n 400 ISO 6x6 negative / iron structure / 2 beams. Total dimensions of the installation: 300 x 300 x 200 cm



La luz se propaga en el vacío, 2011

Izq.: Boceto de la intervención. Técnica mixta sobre papel. 21 x 26 cm
Dcha.: Intervención luminica en la fosa común ubicada en el cementerio
de Toro, Zamora. 04/08/2011. Dimensiones variables

*Left: Outline of the intervention; Mixed material on paper, 21 x 26 cm
Right: Light intervention in a mass grave in the Toro Cemetery, Zamora.
04/08/2011. Variable dimensions*



La luz se propaga en el vacío, 04/08/2011
Intervención luminica en la fosa común ubicada en el cementerio
de Toro, Zamora. Dimensiones variables / *Light intervention in a mass
grave in the Toro Cemetery, Zamora. Variable dimensions*



NO HAY PURA LUZ

NO HAY PURA LUZ
NI SONRISA EN LOS RECUERDOS;
Y SI SE HICIERON CASEROS EN LA
O PAVIMENTO SUCIO
DE CALLE ANQUEJADA POR LOS FUEGOS DE LOS
QUE LA BATA LLAMA Y ENTABLA EN EL MERCADO.

Y HAY OTROS... LOS RECUERDOS BUSCANDO AUN QUE INCORPORAR
COMO DUEÑOS DE FUEGOS NO SALIENDO
BOSQUE, BOSTA EL FUEGO ELÉCTRICO BOZAS
ESTE MELO SILENCIO DE LO QUE QUEDÓ ATRÁS.

Y TODO QUEDÓ ATRÁS, NOCHE Y ALEGRA,
EL VIA INFINITO COMO UN PUENTE ENTRE SONRISA,
LAS CUBIERTAS, LOS PASEOS DEL AMOR Y EL REVERO,
COMO SI AL ALMA EN LA CUBIERTA HUBIERA QUEDADO
HUBIERA UNA A UNA TODAS LAS MECANICAS
HUBIERA QUEDADO VARIAS ANIMACIONES
HUBIERA EL VIENTO A TRAVÉS DE LAS PUERTAS REINVENTO
Y PARA PASAR LOS OJOS DEL OLVIDO.

PODÉ SER A FUEGO QUISO MEJOR LA LUZ DEL DÍA,
EL AMOR, EL AMOR COMO UNA NIEBLA SUAVE
Y CADA CADA VUELTA LA CUBIERTA EN PASADOS
A PALPITO TALVEZ Y A VECES EL FUEGO.

HORA DE ATAR, CUBIERTA POR EL VIENTO
DE UNA VIDA COMO POR UNA ANIMA SANSUONA
ENTRANTAS DOLIENTAS SIN USAR, DOLIENTAS,
EL INFINITO CABLE DE MAR Y DE A DUDA
Y LA TRADICIÓN DEL CIELO Y DEL MAR.

QUÉN SOY AQUEL? AUNQUE NO SABÍA
SINPRE, Y DE PURO OLVIDO MUELA?
AUNQUE EL OSCURO DEL CIELO EN FICHA
SOSTUVO RECORRIENDO LA CUBIERTA DEL FUEGO?

ES TAMPOCO, TAMPOCO... Y SI GO... SINO COMO UN EJEMPLO
TODAS LAS... SIN SABER CUAL ES LA MUESTRA
TODAS LAS... SIN SABER CUAL ES LA MUESTRA
Y SI GO... SINO COMO UN EJEMPLO

TALVEZ ES ÉSTE EL FIN, LA VERDAD INDEFINIDA.
LA VIDA, LA CUBIERTA HUBIERA DE UN VAGO
QUE DEJA Y SE BOMBIA FUEGOS EN LA CUBIERTA
Y EL FUEGO QUE CUBIERTA COMO UN ANTONIO DELINTE
EN SU PROPIA MUESTRA DE MINERAL, CUBIERTA,
HUBIERA QUE... TAL TAL... YA JOROS, QUE NO JOROS
SIN Y NO LA BOSTA EN LA CUBIERTA.

DE LO QUE FUI NO TRABA SINO ESTAS MUESTRAS CUBIERTAS,
PORQUE AQUELLOS DOLIENTOS CONTINUAN EN EXISTENCIA.

PABLO NEGRERA (1904-1973)

POETA Y CRONISTA CRONISTA CRONISTA... ETC ETC

EN LOS PUEBLOS DE LA PATA (25 DE JULIO DE 1955, SAN CARLOS DE CHILE)

YO QUISIERA... POR LOS PUEBLOS DE LA PATA,
MINIATURA DE LA PATA,
DETAL DEL RÍO DE SAN CARLOS DE CHILE,
DETAL DEL RÍO DE SAN CARLOS DE CHILE,
UNA BOTA DE SAN CARLOS DE CHILE,
Y CADA BOTA, COMO EL FUEGO, AUNQUE
"CANTO CUBIERTA"

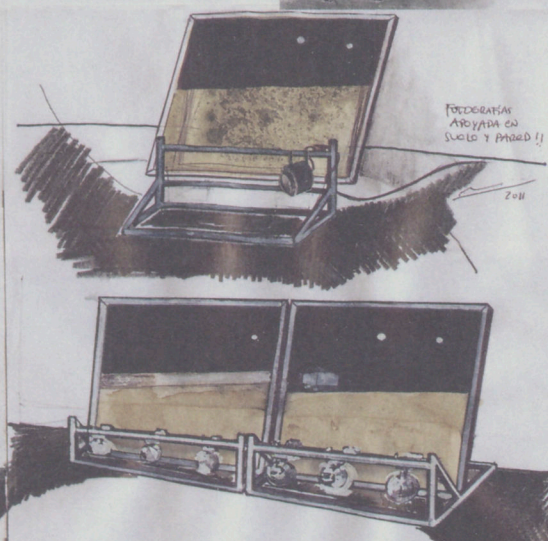
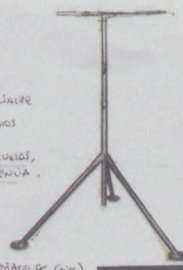
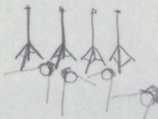
En la capital enseguida empezaron las detenciones, antes de las setenta y dos horas de haberse declarado el Estado de Guerra, la cárcel se llenó de personas que tenían distintas clases sociales. Las primeras detenciones fueron ordenadas por la Autoridad Militar, que transmitió poderes a los Falangistas, fueron canes buscadores de las presas, los chacales verdugos, con impiedad se ensañaban con las víctimas, las arrebataban de sus domicilios o las cazaban por los campos, cuando estaban huyendo por miedo de caer en las garras de tan pladosos católicos. Los del Yugo y las Flechas con el canto Cara al Sol llenaron de lágrimas, sangre, llanto y luto a la Capital y pueblos de la Provincia. Hombres, mujeres y jóvenes por haber pertenecido a partidos de izquierda o haber ejercido algún cargo durante el periodo republicano, eran perseguidos. Los Falangistas en grupos recorrian la comarca, sino conocian en los pueblos al personal de izquierda, se entrevistaban con el cura y sacaban informes al ser desfavorables, pedian de inmediato la detención o la muerte. Cuando el sacerdote por su sagrado ministerio extendia el manto

das, se entrevistaban con el cura y sacaban informes al ser desfavorables, pedian de inmediato la detención o la muerte. Cuando el sacerdote por su sagrado ministerio extendia el manto

ESTO DE LO TRABAJO
COMO LA LEJANIA

TRÍPODES "DESCABEZADOS" [SIN POCO / SIN LUZ / SIN FUNCIÓN]

SERIE DE 10 [2 FUS DE 5 TRÍPODES CADA UNA]
TRÍPODES SIN POCO, QUE ENTENDIDOS, MARCHAN EN EL VAGO. — INVENTOS, PERO LUGAR.



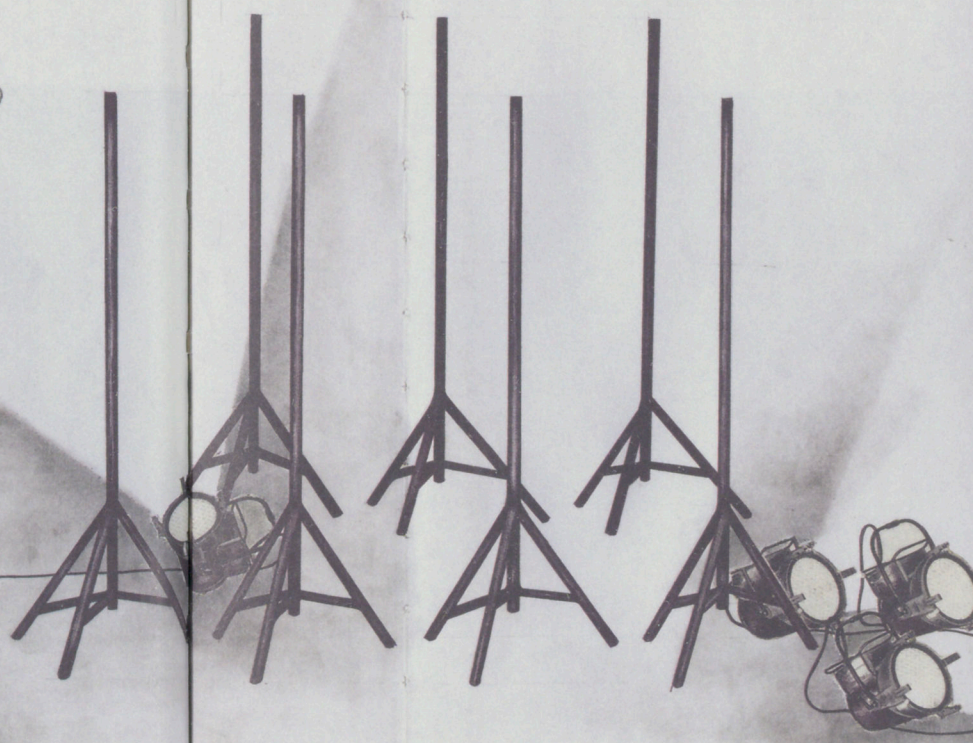
CANONES
MESA DE INTERROGATORIO



HAY EMPRESAS
QUE SE REUNEN
EN ESTE CONFINADO
PARA INTERROGATORIOS
PERFECTOS.

ESTRUCTURAS
LA FOTOGRAFÍA
A TRAVÉS DE LA LUZ
PARA CUBIERTA.

La luz se propaga en el vacío, 2011
Boceto de la instalación. Técnica mixta sobre papel
Installation sketch. Various materials on paper
45,5 x 55 cm



El simbolismo de la luz alumbra las transiciones más oscuras, rememora de las locuras más anteriores. Los conceptos de luz y oscuridad pertenecen desde el antiguo tiempo al imperio del sentido espiritual: la luz es vida, liberación, prosperidad, salvación, felicidad, éxito. En los siglos siguientes, entre el cristianismo y la comunión eclesial de Juan-Ram y los no menos conocidos entre ciertos filósofos occidentales y el cristianismo, la luz es importante para la simbolista cristiana y, por tanto, para la humanidad occidental. El cuarto evangelio, por ejemplo, llama a Jesús "la luz verdadera, que alumbra a todo hombre" (Juan, 1:9), y la luz de la vida, antes de morir a un mundo de oscuridad: "Yo soy la luz del mundo, el que me sigue no camina a oscuras" (Juan, 1:9). Jesús es el Sol de la Verdad, el Sol Invicto, o, como dice Melchior de Bamberg, "Sol que irradiaba la justicia": (1:1).

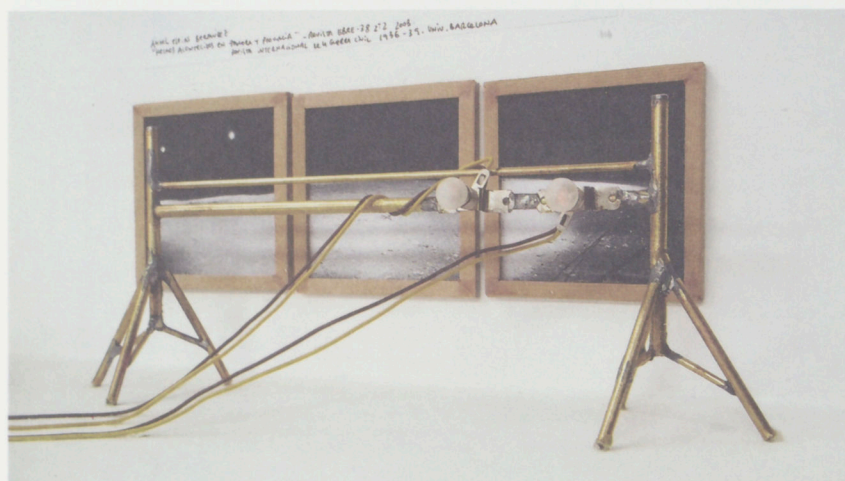
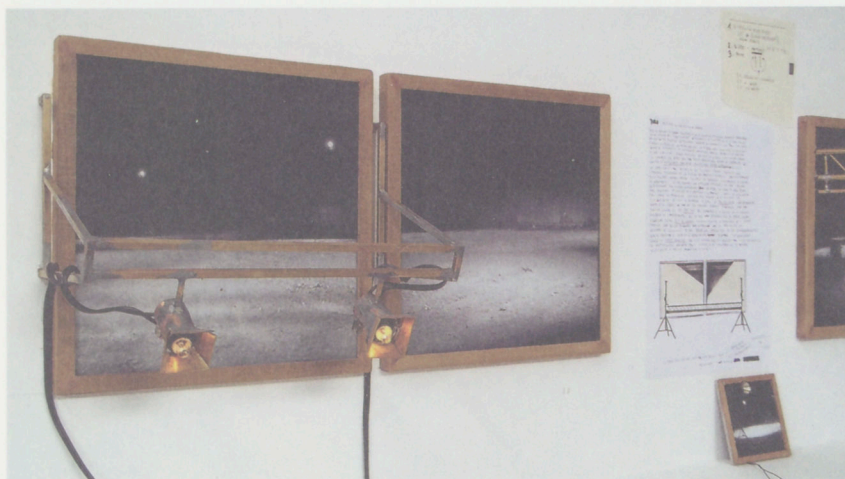
BOCAR...
CASA NOCIENA
NOMINACIÓN PARA
INTERROGATORIOS

SACAR



CAPITULO 11

Mesa II (detalle). Maquetas de la instalación. Técnica mixta.
 122,5 x 152 x 40,5 cm / Table II (details). Installation models.
 Mixed Materials. 122,5 x 152 x 40,5 cm



La luz se propaga en el vacío, 2011

Mesa II (detalle). Maquetas de la instalación. Técnica mixta . 122,5 x 152 x 40,5 cm

Table II (details). Installation models. Mixed Materials. 122,5 x 152 x 40,5 cm



La luz se propaga en el vacío, 2011

Instalación (detalle). Técnica mixta: díptico fotográfico

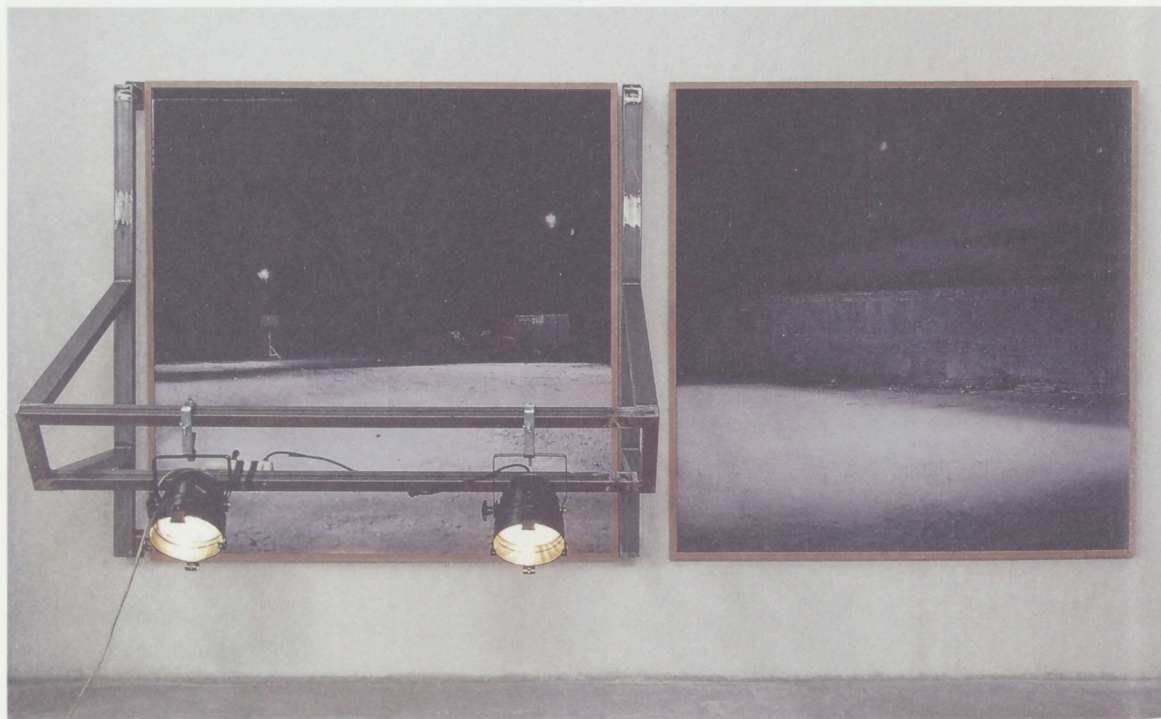
(impresión: tintas pigmentadas b/n sobre papel Kodak Endura RC brillo)

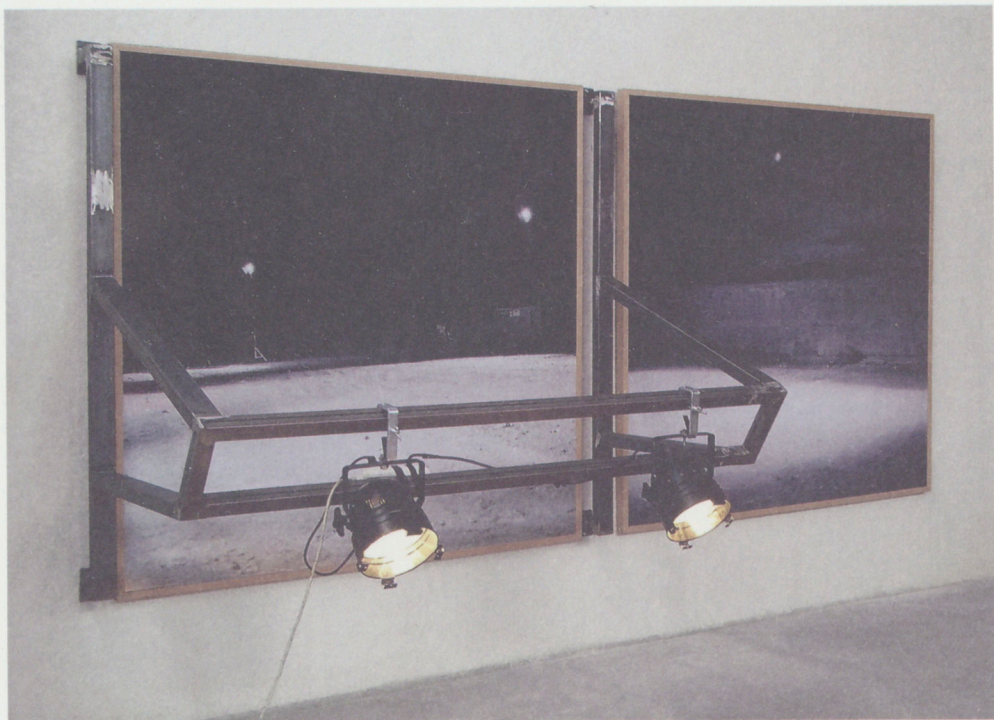
/ estructura de hierro / 2 focos. 300 x 300 x 200 cm

Installation (detail). Mixed material: photographic diptych

(printing: colored inks b/n on Kodak Endura RC bright paper)

/ iron structure/ 2 beams. 300 x 300 x 200 cm





Daniel Silvo

Europa crítica

Hacia una poética de la crítica conceptual

Raúl Zamudio

Si hay algo que caracteriza la obra de Daniel Silvo hasta la fecha es su naturaleza proteica. Es competente en lo formal y complejo en lo conceptual, además de visualmente poético; como artista, se mueve con comodidad entre diversos registros estéticos y trabaja la escultura, la fotografía, el vídeo, la obra en papel y la instalación. Aunque la obra de Silvo se dirige a la esfera sociopolítica en sus diversas manifestaciones, su narrativa nunca sucumbe al didacticismo, sino que más bien arrastra al espectador a comprometerse con los muchos asuntos que da a conocer e investiga.

Sofisticado y precoz aunque muy actual, el arte de Silvo ha tomado dos trayectorias ontológicas que convergen gracias a una inteligencia artística que lo distingue de sus contemporáneos: una de ellas es un *modus operandi* definido, con una autoría evidente; la otra consiste en una variedad de colaboración más relacional o dependiente del contexto, y que se lleva a cabo mediante una metodología expansiva que cuenta tanto con los participantes como con los colaboradores. Silvo pertenece a la generación de artistas más joven, la que evita la discusión en torno a los métodos; es decir, no se siente atado a la idea impositiva de que un cierto género artístico es o no pertinente, como sí era el caso, por ejemplo, de los debates sobre la pintura y su viabilidad como práctica artística, tan lastrada de modernismo. Más que someterse a los dictados retóricos de esas dos posturas tan polarizadas, el arte de Silvo se ve animado por una amplia perspectiva de las posibilidades formales dependientes de la naturaleza del proyecto y del mejor modo de articularlo formal y conceptualmente para dotarlo de la máxima capacidad de conmovir.

Algunas obras pueden ser tan sencillas como el plegado de papel moneda, aun cuando su eco conceptual sea complejo; pueden consistir quizá en la acción de marcar papeles con gran variedad de materiales, aunque estos dibujos evidencian la labor de un experto; o pueden ser fotografías que en un primer vistazo parezcan temáticamente inocuas, si bien cuando se estudian en profundidad revelan una perspicacia crítica sembrada de una interpretación filosófica tamizada por una sensibilidad tan poética como cerebral.

Toward a Critical Poetics of the Conceptual

Raúl Zamudio

Daniel Silvo's oeuvre is marked by its protean nature. It is formally deft and conceptually complex as well as visually poetic; and as an artist he easily moves through distinct aesthetic registers including sculpture, photography, video, work-on-paper, and installation. While Silvo's works address the social and political sphere in their various manifestations, his narratives never succumb to didacticism; rather, they invite the viewer/spectator to engage with, and be engaged by, the many issues they raise and explore.

*Sophisticated and precocious yet topical, Silvo's art has taken two ontological trajectories that are unified by an artistic intelligence that distinguishes it from his peers. One is a distinct *modus operandi* producing work that is singular in its authorship, and the other, a form of collaboration that is more relational and context dependent; as such it is actualized by an expansive methodology that includes participants as well as collaborators. Silvo is quintessentially of the younger generation of artists who eschew polemics regarding media; that is to say, he is not beholden to a view that a certain genre of art is pertinent or not as was the case, for example, with debates about painting and its viability as an artistic practice with its attendant vestiges of modernism. Rather than submit to the rhetorical dictates of these polarizing positions, Silvo's art is buoyed by a broad purview of formal possibilities contingent on the nature of the project and how it may be best formally and conceptually articulated for maximum affectivity.*

Some works can be as simple as the folding of currency, yet complex in its conceptual reverberation; or it may consist of making a mark on paper with a host of materials, even as these drawings suggest the handiwork of a high level of competence; or they may be photographs that upon first viewing appear thematically innocuous, though when further engaged reveal a critical acumen for philosophical exegesis filtered through a cerebral and poetic sensibility. By the same token, Silvo's other artistic undertakings appear like sociological studies, or community projects, or even social experiments: one entails interviews with a wide social spectrum of individuals similar to

Asimismo, otras iniciativas artísticas de Silvo se muestran como estudios sociológicos o proyectos comunales, o incluso como experimentos sociales; una consiste en una serie de entrevistas con una amplia selección de individuos, como el etnógrafo en pleno dialogismo con sus informantes; otra abarca la construcción de unas morfologías que presentan la supuesta precisión y los subsiguientes hallazgos del científico social; otra transpone las coordenadas de la actividad celeste a la epidermis social de la arquitectura urbana.

Es este eclecticismo en el estilo y el enfoque lo que dota de continuidad formal y de conciencia a la plural obra de Silvo. Si bien intrínsecamente heterogéneo en cuanto a la estética y al contenido, el suyo es un arte impermeable a las intrigas del mundo artístico. Por consiguiente, supone un soplo de aire fresco; gracias a su tratamiento de la belleza y su sentido crítico, Daniel Silvo es uno de los artistas en activo más interesantes del momento.

the role of ethnographer in dialogism with informers; another encompasses the construction of morphologies that have the ostensible precision and subsequent research findings of a social scientist; while another still transposes the coordinates of celestial activity, onto the social epidermis of urban architecture.

It is this eclecticism of style and approach that gives Silvo's highly variegated body of work formal continuity and coherence. Although intrinsically heterogeneous in aesthetics and subject matter, his is an art that is impervious to the machinations of the art world. It is thus a welcome reprieve, which through both its beauty and criticality makes Daniel Silvo one of the most interesting artists working today.

Proyecto / Project:

Europa crítica, 2011 [De la serie **Masa crítica** / *From the Masa crítica series*]

Fotografía / instalación / *Photography / Installation*

Página / Page 131:

Policia a las puertas del teatro Odéon de París tomado por los estudiantes, 16 de mayo de 1968

Police at the doors to the Odéon Theater in Paris, occupied by students, May 16, 1968

Cortesía del Archivo de ABC / *Courtesy of the Archives of ABC*

Páginas / Pages 132-133:

Estudiantes en la escena del teatro Odéon de París, 16 de mayo de 1968

Students on stage at the Odéon Theater in Paris, May 16, 1968

Cortesía del Archivo de ABC / *Courtesy of the Archives of ABC*

Páginas / Pages 134-137:

Reencuadres de la fotografía de los estudiantes en el teatro Odéon de París

Reframed versions of photographs of students in the Odéon Theater, Paris

Cortesía del Archivo de ABC / *Courtesy of the Archives of ABC*



...the famous national "Odeon Theater" in connection with the "cultural revolution" they want to set after riots last week. UPI PHOTO III











Maya Watanabe

El Contorno

Dentro y fuera

Raquel Schefer

La palabra "contorno" posee simultáneamente una acepción geográfica, la de perímetro de un lugar; una connotación lingüística, que remite a los elementos que informan acerca del contexto usual de un determinado vocablo, y una dimensión formal, que designa las líneas que delimitan una figura o composición. Los significados del término apuntan a una relación transversal entre el lugar y el no-lugar, el sentido y el ruido, el adentro y el afuera, la forma y el contenido, el envoltorio y lo envuelto, y, a la vez, a un movimiento de traslación, pasaje y posible desvío. Son todas estas dimensiones del "contorno" las que se hallan y dan forma a la videoinstalación de Maya Watanabe.

El Contorno perfila las nociones de fuera de cámara y fuera de escena. La instalación en tres canales conforma un tríptico, evocando el modelo pictórico. La cámara y los actores circulan en plano secuencia en el contorno, mientras, en el espacio de exhibición, también las imágenes transitan entre las secciones de la pantalla tripartita, movimiento coreográfico que parece apuntar a un reverso de la superficie de proyección, su ala exterior, su detrás, su negativo; a un espacio físico de circulación posterior y fuera de la imagen que podría anular la propia noción de contorno al tornarla permeable. Al fundarse en un principio de contigüidad entre las pantallas, ese espacio intersticial no puede ser identificado estrictamente con la noción cinematográfica de fuera de campo, sino más bien con el concepto teatral de fuera de escena. El espacio de representación está, como el escenario teatral tradicional, enmarcado en tres frentes: espacio centripeto y hermético, aislado del mundo por el decorado urbano; espacio bidimensional como resultado de la "puesta en imagen"; espacio escenificado en la arquitectura de la instalación. La exacta planificación de los movimientos de cámara acentúa el dispositivo teatral, eludiendo el contracampo de la acción y negando así el principio cinematográfico del *raccord*.

"Cae el telón. La escenografía sigue construyendo." La referencia directa a la escenografía en el texto de *El Contorno* teatraliza el espacio, confiriendo a la vez un carácter cinematográfico a ese cine-teatro, ya

Inside and Out

Raquel Schefer

The word "outline" suggests at once a geographical notion, that of the perimeter bounding a place; a linguistic layer, which refers to the elements that provide the usual context for a determinate word; and a formal dimension, which designates the lines that delimit a figure or composition. The meanings of the term reinforce a transverse relationship between place and no-place, sense and noise, inside and outside, form and content, the veil and what is veiled. At the same time, they invoke a movement of translation, passage and possible diversion. All of these are the dimensions of "outline" that can be found in, and indeed inform, the video-installation of Maya Watanabe.

*El Contorno sketches the notions of being off camera and off stage. The installation in three panels comprises a triptych, evocative of a pictorial model. The camera and actors circle in sequence shot in the scene, while, in the space of the exhibition, the images move across the different sections of the tri-partite screen, a choreographic movement that seems to conjure the inverted surface of the projection, its outer wing, or negative reflection, the essence that lurks behind it. The effect is also to create a separate physical space within which figures might circulate; beyond the image it might chafe with, and even cancel out, the very notion of an outline and render permeable the bounded space. On creating a principle of continuity among the screens, that interstitial space cannot be identified strictly with the cinematographic concept of being off-camera, but rather with the theatrical concept of being off stage. The representational space is, like the traditional theatrical stage, framed within three spaces: the centripetal and hermetic space, isolated from the world by the urban set; the two-dimensional space that results from the "image-set"; the space staged in the architecture of the installation. The exacting layout of the camera movements accentuates the theatrical mechanism, eluding the reverse field of action and thus negating the filmic principle of *raccord*.*

"The curtain falls. The set continues constructing itself." The direct reference to the set design in the text of El Contorno theatricalizes the space, imbuing that theater-cinema with a distinctly cinematographic

que las estructuras escénicas son acentuadas por los recursos cinematográficos. La cámara, gracias a su extrema movilidad, introduce una verdadera unidad de tiempo y lugar, que es, sin embargo, disuelta por la insistencia en los deícticos: *allí, aquí, yo, él*; si los deícticos indexan al enunciado elementos contextuales (de identidad, espacio, lugar), esenciales a su comprensión, la inexistencia de deícticos imputables, resultante de la intercalación narrativa, contribuye a la suspensión de las relaciones espacio-temporales y causales entre los acontecimientos relatados.

La articulación de los movimientos de cámara con la coreografía de los actores –y los momentos en que aquella se torna autónoma respecto a éstos, encuadrando el espacio vacío– marca, por otro lado, el fin de la demarcación rigurosa entre el plano y el encuadre. En los tres planos secuencia, la noción de plano acaba por disolverse, confundándose con el encuadre en su duración pasajera, y remitiendo a una visión formalista o a un formalismo de la visión.

La permanente oscilación entre tiempos verbales (del presente al pretérito imperfecto), personas (*yo, él, tú*) y modos enunciativos (de la afirmación a la interpelación) hace de *El Contorno* una obra sobre la enunciación y el análisis de lo discursivo, en plena continuidad, además, con los vídeos e instalaciones anteriores de Maya Watanabe. El asincronismo entre la voz y la imagen, otro elemento formal de la obra de la artista, puede también ser entendido en este sentido. La deriva de la palabra ocurre, precisamente, a partir de la separación de la voz respecto a la imagen, de un tránsito de enunciaciones subjetivas a través de formas discursivas no-marcadas, entre la polifonía, el coro y la individuación.

“Mañana ni lo recordarás / Mañana ni lo recordaré / El año pasado en”... Marienbad. “¿No te acuerdas?” Así como ocurre en la película de Alain Resnais (1961), cuya marca formal y filosófica atraviesa *El Contorno*, la instalación de Maya Watanabe logra una equivalencia plena y completa entre la forma y el contenido. En *El Contorno* no hay adentro ni afuera, interior o exterior; hay dúctiles líneas comunicantes, espacios y tiempos yuxtapuestos; una forma y un contenido que son una y la misma cosa.

character, since the set structures are accentuated by filmic resources. The camera, owing to its complete mobility, introduces an element of unity of time and place, which is, nonetheless, dissolved by the insistence of deictic elements: there, here, I, he; if deictic elements index contextual elements (of identity, space, place), to the statement, which are essential for its comprehension, the absence of attributable deictics, the result of the narrative intercalation, contributes to the suspension of spatial-temporal and causal relations among the narrated events.

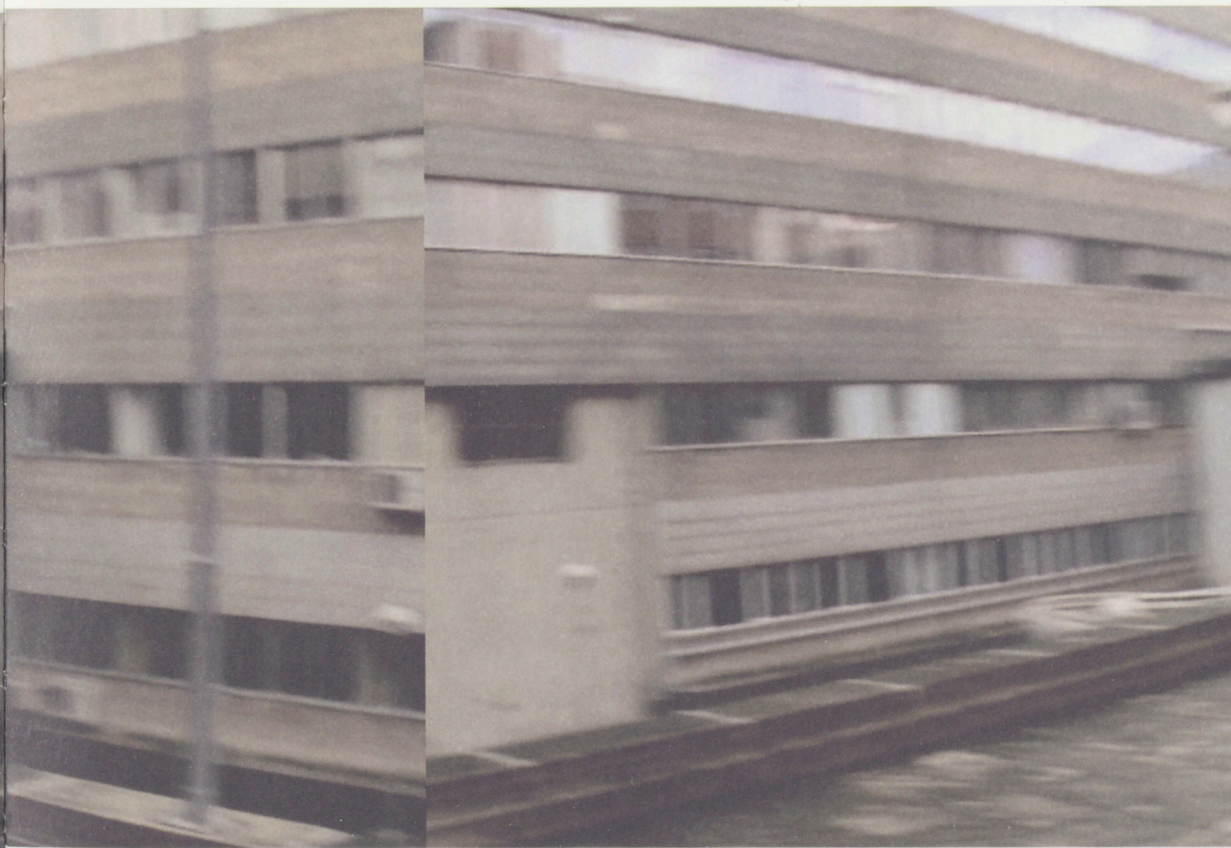
The combination of the camera movements with the choreography of the actors – and the moments in which this concatenation becomes independent of the actors' movements, framing the empty space – marks, on the other hand, the end of a rigorous demarcation between shot and frame. In the three sequence-shots, the notion of the shot begins to dissolve, blurring along with the frame in its fleeting duration, and lending a formalistic vision, or a formalism of vision.

The permanent oscillation among verb tenses (from the present to the past imperfect), actants (I, he, you), and enunciative modes (from affirmation to interpellation) makes El Contorno a work about enunciation and analysis of the discursive – all in unmistakable continuity with previous videos and installations of Maya Watanabe. The asynchronicity of voice and image, another formal element in the work of the artist, can also be understood in this sense. The drift of the word begins, precisely, with the separation of voice and image, a passage of subjective utterances through neutral discursive forms, among polyphony, the choir, and individuation.

“Tomorrow you will not remember it / Tomorrow I will not remember it / Last year in”...Marienbad. “You don’t remember?” Just as it occurs in the Alain Resnais film (1961), whose formal and philosophical arc intersects with that of El Contorno, Maya Watanabe’s installation achieves a full and complete equivalency between form and content. In El Contorno there is neither inside nor out, neither interior nor exterior; there are ductile lines of communication, juxtaposed spaces and temporal registers; a form and content that are one and the same.

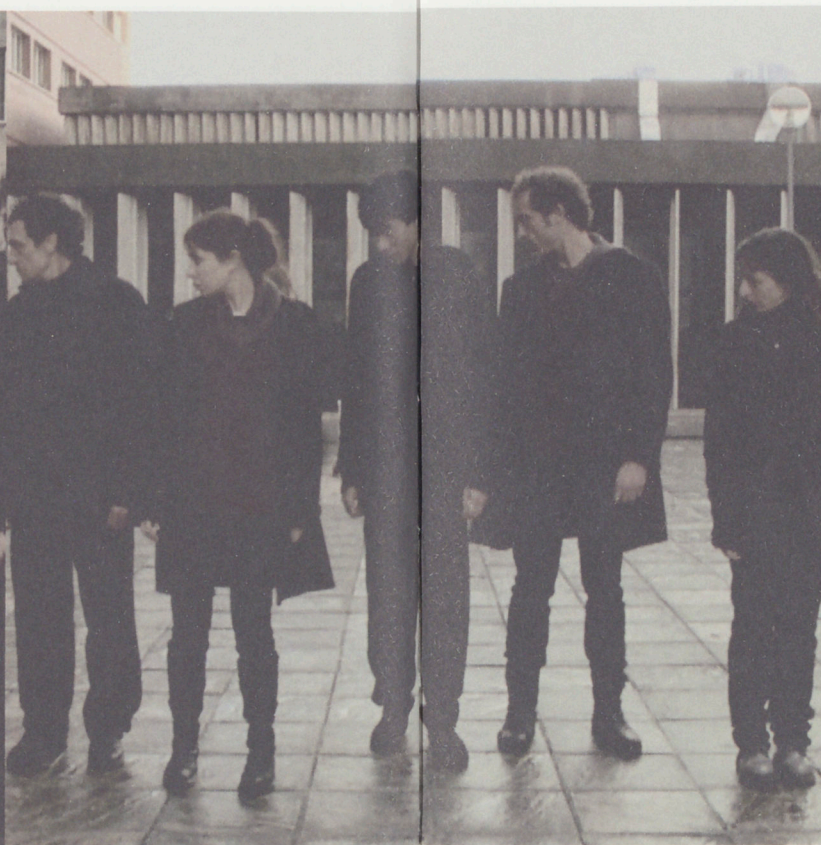
Proyecto / Project:
El Contorno, 2011
Videoinstalación de tres canales
Three-channel video installation
04 min 11 s











The first of the three films in the series
 is a documentary about the life of the artist
 and the second is a documentary about the life of the artist
 and the third is a documentary about the life of the artist
 The first of the three films in the series
 is a documentary about the life of the artist
 and the second is a documentary about the life of the artist
 and the third is a documentary about the life of the artist



Ficha técnica / *Technical Information:*
 Dirección y guión / *Director and screenwriter:* Maya Watanabe
 Jefe de producción / *Production director:* Ana Castellano
 Actores / *Actors:* Antonio del Olmo / Carmen Mayordomo /
 Juan Carlos Torres / Pedro Pablo Isla / Rebeca Medina
 Cámara / *Camera:* Julio Azcárate
 Sonido / *Sound:* Juan Manuel López
 Ayudante de sonido / *Sound assistant:* Aitor Soler
 Montaje de sonido / *Sound production:* Yanda
 Posproducción / *Postproduction:* Maya Watanabe

Biografías

Biographies

KRISTOFFER ARDEÑA

Dumaguete, Filipinas, 1976. Vive y trabaja en Madrid y Oviedo / *Dumaguete, Philippines, 1976. Lives and works in Madrid and Oviedo*

Terminó la carrera de Bellas Artes en la Academy of Art University, San Francisco (Estados Unidos).

Ha presentado sus proyectos, tanto individuales como colectivos, en La Conservera. Centro de Arte Contemporáneo, en Murcia, Galería Oliva Arauna y Centro de Arte Dos de Mayo, en Madrid, y Caixa Forum, en Barcelona (España); Konsthall C, Estocolmo, y Bildmuseet, Umeå (Suecia); III Trienal de Guangzhou (China), III Bienal de Bucarest (Rumanía); Ex Teresa Arte Actual, Museo Universidad del Chopo, Museo Carillo Gil y Museo Universitario de Arte Contemporáneo de la UNAM, México D. F. (México); Vargas Museum y National Cultural Center of the Philippines, Manila (Filipinas); Apexart y Flux Factory, Nueva York (Estados Unidos); Ssamzie Space, Seúl (Corea del Sur); Museo de Arte Moderno, Medellín (Colombia); Casino Forum d'Art Contemporain (Luxemburgo); Moderna Galerija Ljubljana (Eslovenia), y Oi Futuro, Río de Janeiro (Brasil).

He studied fine arts at the Academy of Art University, San Francisco (United States).

The artist has presented both individual and group projects in La Conservera: Centro de Arte Contemporáneo, in Murcia; the Oliva Arauna Gallery and Centro de Arte Dos de Mayo, in Madrid; the Caixa Forum, in Barcelona (Spain); Konsthall C, in Stockholm; the Bildmuseet Umeå (Sweden); Third Guangzhou Triennial (China); Third Bucharest Biennial (Romania); Ex Teresa Arte Actual, Museo Universidad del Chopo; Museo Carillo Gil and Museo Universitario de Arte Contemporáneo de la UNAM, Mexico D.F. (Mexico); Vargas Museum and National Cultural Center of the Philippines, Manila (Philippines); Apexart and Flux Factory, New York (United States); Ssamzie Space, Seoul (South Korea); Museo de Arte Moderno, Medellín (Colombia); Casino Forum d'Art Contemporain (Luxembourg); Moderna Galerija Ljubljana (Slovenia), y Oi Futuro, Rio de Janeiro (Brazil).

EMPAR BUXEDA

Barcelona, 1981. Vive y trabaja en Barcelona
Lives and works in Barcelona

Licenciada en Bellas Artes y Máster en Producciones Artísticas e Investigación por la Universidad de Barcelona. En los últimos años ha desarrollado su práctica artística y su investigación en el marco del laboratorio de biología, lo que le ha llevado a trabajar tanto desde dentro, en diversas colaboraciones con laboratorios, como desde fuera, en su taller.

Ha presentado sus proyectos de modo individual en Comafosca, Nodo de Arte y Pensamiento en Alella, Barcelona, y de forma colectiva en la IX Muestra de Arte Joven de Mataró, en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, en el centro cívico de Sant Andreu, en el Arts Santa Mònica de Barcelona y en la Biennial de Valls, entre otros lugares. En 2008, su trabajo recibió el apoyo de la beca de producción de la fundación Guasch Coranty y en 2010 fue distinguido con un accésit en la muestra de artes visuales Injuve.

The artist holds a degree in Fine Arts, and a masters in Artistic Production and Research, from the University of Barcelona. In the last several years, she has developed her artistic craft and research in the context of a biological laboratory, which has enabled her to work on the inside, as it were, in a range of collaborations with scientists, and on the outside, in her studio.

She has presented her work in individual shows in Comafosca, Nodo de Arte and Pensamiento en Alella, as well as in collective exhibitions in the Matatro Ninth Showing of Young Artists, at the Circulo de Bellas Artes in Madrid, in the civic center in Sant Andreu, in the Arts Santa Mònica in Barcelona, and in the Valls Biennial, among other places. In 2008, her work earned a production grant from the Guasch Coranty Foundation, and in 2010 she was awarded runner-up in the visual arts exposition Injuve.

JUANLI CARRIÓN

Yecla, Murcia, 1982. Vive y trabaja en Nueva York
Lives and works in New York

Licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Granada y por la Université Paris 8 Vincennes-Saint Denis, en 2008 recibe el DEA en Artes Visuales por la Universidad Politécnica de Valencia. Entre sus exposiciones individuales se encuentran las celebradas en ARTIUM (Vitoria), White Box e Y Gallery (Nueva York) y Ego Art Center (México).

Ha sido artista en residencia en ISCP (International Studio & Curatorial Program) en Nueva York, Nagoya University en Japón, IAGO (Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca) en México o Kuona Trust Studios en Kenia, entre otros destinos. En 2011 fue nominado a los premios Infinity del ICP (International Center of Photography) de Nueva York. Entre las becas que ha recibido se encuentran Iniciarte 2009 y 2010, otorgada por el Instituto Andaluz de las Artes y las Letras, o la Beca de Artes Visuales 2010, concedida por la Consejería de Cultura de la Región de Murcia. En la actualidad es artista en residencia en el programa Workspace del LMCC (Lower Manhattan Cultural Council).

Su método de trabajo parte del interés que le suscitan ciertos elementos que el hombre crea para representar su realidad o identidad, así como la relación político-social de estos elementos con los actuales sistemas de funcionamiento. En sus proyectos saca a la luz cuestiones no únicamente sociales o políticas, sino también propias de la conducta del ser humano tanto en el ámbito individual como colectivo, hablando de los límites de su existencia a partir del cuestionamiento de sus estrategias de reconstrucción de la realidad y de su identidad.

The artist holds a degree in Fine Arts from the University of Granada and the Université Paris 8 Vincennes-Saint Denis. In 2008 he received a Masters in Advanced Studies in Visual Arts from Valencia Polytechnic University. Among his individual expositions have been shows at ARTIUM (Vitoria), White Box and Y Gallery (New York), and Ego Art Center (Mexico).

He has been an artist in residence at the ISCP (International Studio & Curatorial Program) in New York; Nagoya University in Japan; IAGO (Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca) in Mexico, and the Kuona Trust Studios in Kenya, among other places. In 2011 he was nominated for the Infinity Prize at the ICP (International Center of Photography) in New York. Among the grants he has received are Iniciarte fellowships in 2009 and 2010, awarded by the Instituto Andaluz de las Artes y las Letras, and the 2010 Visual Arts Grant given by the Cultural Ministry of Murcia. Currently he is an artist in residence at the Workspace program of the LMCC (Lower Manhattan Cultural Council).

His work method springs from a sustained interest in certain elements that man creates to represent his reality or identity, as well as the socio-political relationship between these elements and actual functioning systems. In his projects, he brings to light issues that are not only social and political, but also particular to the conduct of human beings, both in an individual and collective environments, exploring the limits of existence beginning with a questioning of human penchants for reconstructing reality and identity.

JAVIER FRESNEDA

Segovia, 1982. Vive y trabaja en Yucatán, México
Lives and works in Yucatan, Mexico

Ha exhibido sus proyectos e intervenciones en lugares y eventos como AKV St. Joost (Holanda), Gallery Weekend (Berlín), CA2M (Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid), Manifesta, Altes Finanzamt (Berlín), Matadero Madrid, Kunsthau Bethanien (Berlín), ARCO, JustMadrid, Liste Basel, LaOtra (Bogotá, Colombia) o la Bial VentoSul (Curitiba, Brasil).

Su trabajo interviene lugares aportando combinaciones narrativas, iconográficas y estructurales. Inquietudes como la reapropiación de paisajes, la fabulación histórica, la experiencia física y la subcultura se encuentran presentes a lo largo de su evolución profesional. Su desarrollo investigador y productor vincula modelos de negociación simbólica, adaptaciones metodológicas o el desarrollo de prototipos generados mediante grupos de trabajo.

His projects and installations have been exhibited in spaces, as well as at events, such as the AKV St. Joost (Holland); Gallery Weekend (Berlin); CA2M (Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid); Manifesta, Altes Finanzamt (Berlin); Matadero Madrid; Kunsthau Bethanien (Berlin); ARCO; JustMadrid; Liste Basel; LaOtra (Bogota, Colombia); and the VentoSul Biennial (Curitiba, Brazil).

His work concerns itself with spaces and the construction of narratives with novel iconographic and structural combinations. Interests such as the reappropriation of landscapes, historical storytelling, the physical experience, and subculture are all present throughout his professional evolution. His growth as an researcher and producer is tied to models of symbolic negotiation, methodological adaptations, and the development of prototypes generated through working groups.

NURIA FUSTER

Alcoy, Valencia, 1978. Vive y trabaja en Madrid y Berlín
Lives and works in Madrid and Berlín

Licenciada en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia, su trabajo es representado tanto nacional como internacionalmente. Ha expuesto en los últimos años en instituciones y museos como el CA2M (Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid), el MACUF (La Coruña), el Círculo de Bellas Artes de Madrid o el Museo Patio Herreriano (Valladolid), entre otros. También ha presentado sus proyectos en las galerías Newman Popiashvili de Nueva York, Hamish Morrison de Berlín y Marta Cervera de Madrid.

Entre los reconocimientos y apoyos que ha recibido destacan las becas Marcelino Botín y Casa de Velázquez, y los premios TransArt y Explum. Su obra está presente en colecciones como las del Museo Patio Herreriano, Marcelino Botín, Unicaja, Caja Madrid, Colección Mica, Fondo de Arte UPV y colecciones particulares.

El grueso de su trabajo circula en la obsesión por llegar al objeto, al propio cuerpo, a la esencia de las cosas; tocar su realidad, su naturaleza. Concentrada en la propia historia de la escultura, en su trabajo actual recorre algunos de sus momentos reveladores, los relea desde la actualidad y vuelve a trabajar con esos hallazgos incorporando nuevas perspectivas a sus propios proyectos.

The artist holds a degree in Fine Arts from Valencia Polytechnic University; her work is shown widely, both nationally and internationally. Over the past several years, she has shown in institutions and museums like the CA2M (Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid), the MACUF (La Coruña); the Círculo de Bellas Artes in Madrid, and the Museo Patio Herreriano (Valladolid), among other places. She has presented her work in galleries including Newman Popiashvili Gallery in New York, Hamish Morrison Gallery in Berlín, and Marta Cervera Gallery in Madrid.

Among the recognitions and grants she has received, notable honors have included the Marcelino Botín and Casa de Velázquez fellowships and the TransArt and Explum Awards. Her work is included in collections such as those of the Museo Patio Herreriano, Marcelino Botín, Unicaja, Caja Madrid, Colección Mica, Fondo de Arte UPV, and various individual collections.

Much of her work turns on an obsession with the idea of arriving at the object; the body itself; the essence of things; grasping their reality and their true nature. She is concerned with the history of sculpture itself, and in her current work she moves through some of its revealing moments, re-reading them from the present moment and returning to her work with these findings, incorporating new perspectives into her own projects.

AMAYA HERNÁNDEZ

Madrid, 1980. Vive y trabaja en Madrid
Lives and works in Madrid

Estudia Bellas Artes en la Universidad Complutense de Madrid, especializándose en escultura; Dirección de Fotografía de Cine en la escuela TAI, y el Máster Internacional de Fotografía en la escuela Efti, donde trabaja actualmente como profesora y tutora de proyectos fotográficos.

A lo largo de su trayectoria ha recibido premios como Generaciones 2012, Premio de Arte Digital Bancaja, Premio Injuve para la Creación Joven, Mención de Honor en el Concurso de Fotografía Purificación García, Circuitos de Artes Plásticas y Fotografía de la Comunidad de Madrid y Jóvenes Creadores Avenida de América.

Entre sus exposiciones individuales destaca *Detrás del gris*, festival internacional de fotografía Emergent, Lérida, 2010 y Galería Efti, 2009, y *Resistencias*, Centro de Arte Joven Avenida de América, Madrid, 2008. Ha participado en exposiciones colectivas desde 2007 hasta la actualidad, entre ellas *Una habitación propia*, exposición fotográfica en el IV Coloquio del Seminario Permanente sobre Literatura y Mujer, UNED; XXXVI Premio Bancaja de Pintura, Escultura y Arte Digital, IVAM, Valencia; *Nuevas miradas de la fotografía*, Instituto Francés, Madrid; *Muestra de Artes Visuales Injuve*, Círculo de Bellas Artes, Madrid; *Selección de fotografía*, Concurso Purificación García, Círculo de Bellas Artes, Madrid y *Circuitos de Artes Plásticas y Fotografía*, Centro de Arte Joven Avenida de América, Madrid.

Hernández has studied Fine Arts at Madrid's Complutense University, specializing in sculpture; as well as photography direction in film at the TAI school, and the International Master's Program in Photography at the Efti institute, where she currently works as professor and advisor on photographic projects.

Over the course of her career she has received such prizes as the Generaciones 2012 Award, the Bancaja Award for Digital Art, the Injuve Prize for Young Creators, Honorable Mention in the Purificación García Photography Contest, the Visual Artists and Photography Circles' Award from the Community of Madrid and Avenida de America Young Creators' Initiative.

Among her individual expositions are Detrás del gris, shown at the Emergent international photography festival, in Lérida, 2010 and Resistencias, shown at the Avenida de América Center for Young Artists in Madrid, 2008. She has participated in collective expositions since 2007, among them Una habitación propia, a photographic exposition in the Fourth Colloquium of the Permanent Seminar on Literature and Women, UNED; XXXVIB Bancaja Painting, Sculpture, and Digital Art Award, IVAM, Valencia; Nuevas miradas de la fotografía, the French Institute, Madrid; the Injuve Exhibition of Visual Arts, Círculo de Bellas Artes, Madrid; Photographic selections from the Purificación García Contest, Círculo de Bellas Artes, Madrid and Visual Artists and Photography Circles' Award at the Avenida de America Center for Young Artists in Madrid.

ALMUDENA LOBERA

Madrid, 1984. Vive y trabaja en Madrid
Lives and works in Madrid

ISABEL MARTÍNEZ ABASCAL

Madrid, 1984. Vive y trabaja en Madrid y São Paulo
Lives and works in Madrid and São Paulo

Almudena Lobera ha estudiado Bellas Artes y el Máster en Arte, Creación e Investigación en la Universidad Complutense de Madrid. Ha cursado dos años en la UdK Berlín –con Christiane Möbus– y ha realizado una residencia en UCL Slade School of Fine Art, Londres. El proyecto *Portadores* profundiza en temas que recorren su práctica: el significado, la producción y la percepción de realidades no visibles.

Isabel Martínez Abascal es arquitecta por la Universidad Politécnica de Madrid. Ha estudiado un año en la TU (Technische Universität) de Berlín y ha realizado un posgrado en São Paulo, en la Facultad de Arquitectura Escola da Cidade, donde actualmente es profesora. *Portadores* experimenta con temas esenciales en su trayectoria: las transposiciones entre el mundo bidimensional y el espacio real.

Amigas desde la infancia, juntas comienzan en 2011 a desarrollar el proyecto artístico y de investigación *Portadores*. *La imagen en el campo ampliado del cuerpo*.

Portadores incorpora el neologismo *dibujaje* para referirse a obras cuyo soporte son cuerpos vivos. El trabajo cuestiona la forma material de la obra y pone en valor la pieza única, efímera y mutable. Controvierte la noción de posesión en el contexto del mercado del arte y explora el concepto de autoría, trabajando con tres niveles concatenados: la mente que concibe, la mano que ejecuta, el soporte que da cuerpo.

Almudena Lobera has studied Fine Arts at Madrid's Complutense University, where she has also matriculated in the Masters Program in Art, Creation, and Investigation. She studied for two years at the UdK Berlin – with Christiane Möbus – and has been in residence at the UCL Slade School of Fine Art in London. The project Portadores abounds in themes that appear throughout her work: the creation of meaning and the role of the signified as well as the production and perception of non-visible realities.

Isabel Martínez Abascal is an architect with a degree from the Madrid Polytechnic University. She has spent a year studying at the Technische Universität in Berlin, and has done postgraduate work in São Paulo in the Architecture Department at the Escola da Cidade, where she is currently a professor. Portadores explores the central themes of her career thus far: the transpositions between the two dimensional world and real spaces.

Friends since childhood, have begun to develop, in 2011, the artistic and research project Portadores. La imagen en el campo ampliado del cuerpo.

Portadores incorporates the neologism dibujaje (a fusion, in Spanish, of drawing and tattoo) to refer to works whose medium are live bodies. The work questions the material form of the work and puts a premium on the single piece, both ephemeral and mutable. It modifies the notion of possession in the context of the art market, and explores the concept of authorship, working with three levels of interrelations: the mind that conceives, the hand that executes, the medium that gives onto the body.

RUBIO INFANTE

Madrid, 1977. Vive y trabaja en Chapinería, Madrid
Lives and works in Chapinería, Madrid

VIII Premio ARCO Comunidad de Madrid a Jóvenes Artistas 2011, ha participado con la galería Formatocómodo en ARCO 2011/2010, MACO 2011/2010/2009, Foro Sur 2011/2010, Madrid Foto 2010, VOLTA 2011/2010, Scope Basel 2009, Estampa 2008 y PhotoEspaña 2008/2007. En 2009 fue incluida entre los 30 primeros artistas del Archivo de Creadores (Matadero Madrid), obtuvo el Premio Engloba de Artes Plásticas (Valencia) y fue seleccionada en Desvelados (AVAM). En 2007 participó en Tentaciones y Loop Festival (Barcelona, comisario: Javier Duero).

Ha realizado seis exposiciones individuales, entre las que destacan *Come mierda* (2011), *Bultos* (2009) y *Entre pecho y espalda* (2007), en la galería Formatocómodo, Madrid. Sus proyectos han sido becados por Matadero Madrid (Ayudas a la Creación Contemporánea 2007), Injuve (Premios para la Creación Joven 2006), VEGAP (Propuestas 2006) e Inciarte (Ayudas a la Creación Artística Contemporánea 2003). Su obra está presente en la Colección de Arte Contemporáneo de la Comunidad de Madrid (CA2M) y la Colección G. Barzilai (Bruselas), entre otras.

Sobre su trabajo han escrito autores como Bea Espejo ("Estudios abiertos", *El Cultural de El Mundo*, 04/03/2011), Patricia Ortega ("Arte es sumergirse en lo sucio", *El País*, 26/02/2011), Miguel Cereceda (*ABC Cultural*, 12/02/2011) o Fernando Castro Flórez ("El horror, el horror..." [Notas para aproximarse con cautela al imaginario de Paula Rubio Infante], catálogo *Bultos*, Galería Formatocómodo, 2008).

Winner of the VIII ARCO Comunidad de Madrid Award for Young Artists in 2011, Rubio Infante has participated in the Formatocómodo Gallery in ARCO (2010, 2011), MACO (2009, 2010, 2011); Foro Sur (2010, 2011), Madrid Foto 2010, VOLTA (2010, 2011); Scope Basel 2009; Estampa 2008; and PhotoEspaña (2007, 2008). In 2009 she was included among 30 of the top artists in the Creators' Archive (Matadero Madrid); she won the Engloba de Artes Plásticas Award (Valencia), and was selected in Desvelados (AVAM). In 2007 she participated in the Tentaciones and Loop Festival (curated by Javier Duero, Barcelona).

She has presented six individual expositions, notable among them Come mierda (2011), Bultos (2009), and Entre pecho y espalda (2007), shown in the Formatocómodo Gallery, in Madrid. Her projects have been supported by fellowships from the Matadero Madrid (Aid for Contemporary Creation, 2007), Injuve (Prizes for Young Artistry 2006), VEGAP (Proposals, 2006) and Inciarte (Aid for Contemporary Creation 2003). Her work has been included in the Colección de Arte Contemporáneo in the Community of Madrid (CA2M) and G. Barzilai Collection (Brussels), among others.

Authors have written widely about her work, such as Bea Espejo ("Estudios abiertos," El Cultural de El Mundo, 04/03/2011); Miguel Cereceda (ABC Cultural, 12/02/2011), Patricia Ortega ("Arte es sumergirse en lo sucio," El País, 26/02/2011), Fernando Castro Flórez ("El horror, el horror..." [Notas para aproximarse con cautela al imaginario de Paula Rubio Infante], as well as the catalogue Bultos, published by the Formatocómodo Gallery (2008).

DANIEL SILVO

Cádiz, 1982. Vive y trabaja en Madrid
Lives and works in Madrid

Doctor en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid. Primer premio en Generación 2004 de Caja Madrid, accésit del premio ABC y finalista en los premios Purificación García, Injuve o Fundación María José Jove, entre otros. Ha participado en exposiciones colectivas en el MNCARS, la Fondation Cartier de Paris, *The Big Screen Project* en Nueva York o Circuitos de Artes Plásticas y Fotografía, y ha expuesto de forma individual en las galerías Marta Cervera y Centro de Arte Joven en Madrid, el espacio El Butrón en Sevilla, Michel Mejuto y Espacio Abisal en Bilbao y la galería de la École Supérieure d'Art de Aix-en-Provence.

Gracias a distintas becas de residencia e investigación, ha vivido en la Residencia de Estudiantes de Madrid, en Berlín, Aix-en-Provence, México D. F., Bilbao y Cuba. Su obra está presente en las colecciones ABC, Comunidad de Madrid, IVAM, Centro Ordóñez Falcón para la Fotografía, Iniciarte, Fundación Caja Madrid y BIZ Bank.

Entre 2009 y 2010 realiza el proyecto *Cómo doblar tu dinero*, una investigación relacionada con la economía y el valor del trabajo que ha evolucionado hacia un interés por la política y los dispositivos policiales (*Cuerpos y Fuerzas, Nostalgias Ajenas y Negro sobre Blanco y Negro*). En la serie que comienza con la obra presente en Generaciones 2012, busca recuperar la memoria de las revueltas sociales del siglo XX.

Silvo holds a PhD in Fine Arts from Madrid's Complutense University. In 2004 he won first prize in Generaciones Caja Madrid. He was runner-up for the ABC Prize, and was a finalist in other contests such as those given by Purificación García, Injuve and the María José Jove Foundation. He has participated in collective exhibitions in MNCAR, Fondation Cartier in Paris, The Big Screen Project in New York and the Circuitos de Artes Plásticas y Fotografía. He has presented solo shows in the Marta Cervera Gallery and Centro de Arte Joven in Madrid, El Butrón in Sevilla, Michel Mejuto and Espacio Abisal in Bilbao, and the gallery of the École Supérieure d'Art in Aix-en-Provence.

Owing to a variety of residencies and research fellowships, he has lived in Madrid (Residencia de Estudiantes), Berlin, Aix-en-Provence, México D. F., Bilbao and Cuba. His work is included in the collections of ABC, the Community of Madrid, IVAM, Centro Ordóñez Falcón para la Fotografía, Iniciarte, Fundación Caja Madrid, and BIZ Bank.

Between 2009 and 2010 he worked on the project *Cómo doblar tu dinero*, an investigation related to economics and the value of work as it has evolved based on political interests and police mechanisms. (*Cuerpos y Fuerzas*, 2009; *Nostalgias Ajenas*, and *Negro sobre Blanco y Negro*). In the series that he has begun with the current work in Generación 2012, he seeks to recuperate the memory of the social uprisings of the 20th century.

MAYA WATANABE

Lima, Perú, 1983. Vive y trabaja en Madrid
Lives and works in Madrid

Desde 2005, sus proyectos se centran principalmente en el video. Ha mostrado su trabajo en España (Museo Reina Sofía, Círculo de Bellas Artes, La Casa Encendida, Canal de Isabel II, Centro Cultural Montehermoso), Perú (Fundación Telefónica, Museo de Arte Contemporáneo de Lima, Museo de Arte de Lima), Brasil (Centro Cultural FIESP São Paulo, SESC Belenzinho), Argentina (Museo de Arte Moderno, Espacio Fundación Telefónica), México (Espacio Alameda), Estados Unidos (World Bank, Washington; AC Institute, King Juan Carlos of Spain Center, Nueva York), Inglaterra (Nottingham Playhouse) o Francia (Maison de l'Amérique Latine, Paris), entre otros lugares. Además, ha participado en la Beijing Biennale (2009) y en la Amsterdam Biennale, Mediamatic (2009), y en festivales como Videobrasil - Panoramas do Sul (2011), Loop (2011), FILE (2010), Transito MX (2009) y Madrid Abierto (2008).

Entre los reconocimientos que ha recibido por su trabajo destaca su participación en el programa de residencias de la Cité Internationale des Arts en París (2010), el primer premio de Videoakt Bienal 2011, el primer premio de Pasaporte para un Artista 2008 y un accésit en Injuve 2009.

Ha sido miembro fundador del colectivo Básico, junto a Juan Salas, y desde 2009 forma parte del Archivo de Creadores de Matadero Madrid. Entre otros proyectos, ha colaborado en audiovisuales para obras de teatro presentadas en el Teatro Real de Madrid, el Teatro Gayarre de Pamplona y el Teatro Principal de Zaragoza.

Since 2005 her projects have focused primarily on video. She has shown her work in Spain (Museo Reina Sofía, Círculo de Bellas Artes, La Casa Encendida, Canal de Isabel II, Centro Cultural Montehermoso); Peru (Fundación Telefónica, Museo de Arte Contemporáneo de Lima, Museo de Arte de Lima); Brazil (Centro Cultural FIESP São Paulo, SESC Belenzinho); Argentina (Museo de Arte Moderno, Espacio Fundación Telefónica); Mexico (Espacio Alameda); the United States (World Bank, Washington; AC Institute, King Juan Carlos of Spain Center, New York); England (Nottingham Playhouse); and France (Maison de l'Amérique Latine, Paris), among other places. In addition, she has participated in the Beijing Biennial (2009), as well as in Mediamatic Amsterdam Biennial; and festivals like Videobrasil - Panormasa do Sul (2011); Loop (2011); FILE (2010); Transito MX (2009); and Madrid Abierto (2008).

Among the myriad recognitions she has received for her work are, most notably, her participation in the artists' residency program at the Cité Internationale des Arts in Paris (2010); the first prize in the Videoakt Bienal 2011; the first prize in Pasaporte para un Artista 2008, and runner-up in the Injuve Contest 2009.

She was a founding member, together with Juan Salas, of the collective Básico, and since 2009 formed part of the Matadero Creators' Archive, in Madrid. Among other projects, she has collaborated in audiovisual production for theatrical works presented at the Teatro Real in Madrid, the Teatro Gayarre in Pamplona, and the Teatro Principal in Zaragoza.

El jurado de Generación 2012 ha estado formado por:

The Generación 2012 jury was formed by:

Iñaki Martínez, director del Museo de Arte Contemporánea (MARCO) de Vigo

Director of Museo de Arte Contemporánea (MARCO) in Vigo

José María Parreño, profesor en la licenciatura de Bellas Artes

y en el Máster en Investigación en Arte y Creación de la Universidad Complutense de Madrid

Professor in the Fine Arts Program, and in the Research Masters in Art

and Creation at Complutense University, in Madrid

María Inés Rodríguez, curadora jefe del Museo Universitario de Arte

Contemporáneo (MUAC) de México D. F. / *Chief Curator of Museo*

Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC) in Mexico, D. F.



GENERACIÓN
2015

CAJA MADRID
CON EL
ARTE JOVEN

