



V Premi mardel Arts Visuals 2017 = V Premio mardel Artes Visuales 2017



V Premi mardel Arts Visuals 2017
=
V Premio mardel Artes Visuales 2017

Paraigua: 1. m. Utensili per a protegir-se de la pluja que consistix en una tela cosida a una armadura plegable de vergallines articulades en l'extrem d'un bastó, que permeten estendre-la o plegar-la amb facilitat.[Diccionari de l'AVL]

Paraguas: 1. m. Utensilio portátil para resguardarse de la lluvia, compuesto de un eje y un varillaje cubierto de tela que puede extenderse o plegarse. 2. m. Persona o cosa que sirven de amparo o protección. [Diccionario de la RAE_ 22ª edición]

=
ÍNDEX INDICE

PRESENTACIÓ PRESENTACIÓN .06-07

PREMIATS PREMIADOS .08-09

Irene Grau *Primer Premio* .10

= El Sendero, por Belén Palanco. Sobre la obra de Irene Grau .16

Ana Ciscar *Accésit* .28

Toni Signes *Accésit* .32

Ian Waelder *Accésit* .36

FINALISTES FINALISTAS .40-41

Joaquín Artime .42

Juan Baraja .46

Sara Biassu .50

Manuel Blázquez .54

Marcos Covelo .58

David Ferrando .62

Fuentesal & Arenillas .66

Mar Guerrero .70

Álex Marco .74

Irene Mohedano .78

Belén Rodríguez .82

Guibert Rosales .86

Francesc Ruíz .90

Agustín Serisuelo .94

Viviana Silva .98

Llorenç Ugas .102

Elena Urucatu .106

José Luis Valverde .110

EXPOSICIÓ EXPOSICIÓN .114-115

CRÈDITS CRÉDITOS .132-133

PRESENTACIÓ

=

mardel és un projecte sense ànim de lucre que té com a objectiu ajudar a promocionar l'art com a signe d'un compromís amb la creació contemporània des de la iniciativa privada.

Conscients de les dificultats que actualment es presenten per a traçar trajectòries artístiques noves, amb aquest premi es pretén brindar suport estimulant oportunitats per a joves creadors.

La V convocatòria ha sigut dirigida a totes les arts visuals. Es van seleccionar 22 obres, entre les quals es van concedir un premi i tres accèssits. El jurat va estar compost per:

Valentín Roma

Director de La Virreina Centre de la Imatge, Barcelona.

Belén Palanco

Corresponsal de The Art Newspaper a Espanya, col·laboradora en Exit, Tendencias del Mercado del Arte, El Español.

José Luis Pérez Pont

Director gerent del Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana.

PRESENTACIÓN



mardel es un proyecto sin ánimo de lucro cuyo objetivo es ayudar a promocionar el arte como signo de un compromiso con la creación contemporánea desde la iniciativa privada.

Conscientes de las dificultades que actualmente se presentan para trazar nuevas trayectorias artísticas, con este premio se pretende brindar apoyo estimulando oportunidades para jóvenes creadores.

La **V convocatoria** ha sido dirigida a todas las artes visuales.

Se seleccionaron 22 obras, entre las que se concedieron un premio y tres accésits.

El jurado estuvo compuesto por:

Valentín Roma

Director de La Virreina Centre de la Imatge, Barcelona.

Belén Palanco

Corresponsal de The Art Newspaper en España, colaboradora en Exit, Tendencias del Mercado del Arte, El Español.

José Luis Pérez Pont

Director gerente del Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana.

PREMIATS

PREMIADOS

IRENE GRAU

Primer Premio

“=”

Fotografia: còpia Ultrachrome en paper fotogràfic amb brillantor, muntatge darrere de metacrilat mat. Mapes: còpies en paper reciclatge de 140 g.
120 x 160 cm. Mapes (1.000 unitats): din-A4

Fotografía: Copia Ultrachrome en papel fotográfico brillo, montaje tras metacrilato mate. Mapas: copias en papel reciclado de 140gr.

120x160 cms. Mapas (1.000 unidades): din-A4

Aquesta és la ruta a peu que, guiats per Lisa Fittko, van realitzar centenars de jueus per un discret tossal dels Pirineus, per la frontera francoespanyola, fugint de la persecució antisemita. És el cas de Walter Benjamin. Fittko seguia la mateixa ruta realitzada el 1939, però en sentit contrari, per la divisió del general Enrique Lister durant la retirada de l'Exèrcit republicà. Una ruta que havia sigut, al seu torn, una antiga senda de contrabandistes. El tossal, accident natural que fa més accessible el pas entre muntanyes, esdevé testimoni i símbol d'aquesta dualitat física i política. El projecte, realitzat per Irene Grau el 2016 i en contacte amb les associacions de Walter Benjamin de Banyuls (França) i de Portbou (Espanya), va consistir a identificar i assenyalar aquesta ruta, i a convertir la representació del tossal en el mapa (=) en el leimotiv de la senyalització que, per primera vegada, unificava ambdós vessants. Un total de 150 marques negres realitzades amb un pinzell núm. 30 assenyalen hui la ruta entre Banyuls i Portbou.

Per al premi Mardel es presenta una síntesi d'aquest projecte, que consisteix en una fotografia d'una de les 150 marques realitzades més una pila de mapes disponibles perquè els espectadors se'ls emporten i tinguen la possibilitat de realitzar la ruta seguint-los. Una intervenció in situ que només és possible experimentar per mitjà d'aquesta invitació al desplaçament i en la qual, en tot cas, apareixen entremesclades les tradicions de la pintura radical monocroma, la pintura mural, els processos performatius i el paisatge (entés aquest últim gènere d'una manera àmplia). Basada en una actitud plenairista que assumeix que l'obra és només “el que resta” d'una experiència més àmplia que va més enllà d'un paisatge recorregut, ja que transmetre les vivències comporta assumir una falta, encara així, l'obra deixa prou pistes perquè els espectadors reconstruïsqen el camí i s'orienten en la seua pròpia percepció.

Esta es la ruta que realizaron cientos de judíos en su huida de la persecución antisemita por la frontera francoespañola, guiados por Lisa Fittko atravesaban a pie los Pirineos por un discreto collado. Uno de aquellos fue Walter Benjamin. Fittko seguía la misma ruta realizada en 1939 en sentido contrario por la división del General Enrique Lister durante la retirada del ejército republicano. Una ruta que había sido a su vez un antiguo sendero de contrabandistas. El collado, accidente natural que hace el paso entre montañas más accesible, se convierte en testigo y símbolo de esa dualidad física y política. El proyecto, realizado por Irene Grau en 2016 y en contacto con las asociaciones de Walter Benjamin de Banyuls (FR) y Portbou (ES), consistió en identificar y señalar esta ruta, convirtiendo la representación del collado en el mapa (=) en el leitmotiv de la propia señalización que por primera vez unificaba ambas vertientes. 150 marcas negras realizadas con un pincel nº30 señalan hoy esa ruta entre Banyuls y Portbou.

Para el premio Mardel se presenta una síntesis de este proyecto, que consiste en una fotografía de una de las 150 marcas realizadas más una pila de mapas disponibles para que los espectadores se lleven y tengan la posibilidad de realizar la ruta siguiendo dichas marcas. Una intervención 'in situ' que sólo es posible experimentar mediante esta invitación al desplazamiento y en la que, en todo caso, aparecen entremezcladas las tradiciones de la pintura radical monocroma, la pintura mural, los procesos performativos y el paisaje (entendido este último género de una manera amplia). Basada en una actitud 'plenairista' que asume que la obra es sólo «lo que resta» de una experiencia más amplia que va más allá de un paisaje recorrido, pues transmitir lo vivencial conlleva asumir una falta, aún así, la obra deja las suficientes pistas para que los espectadores reconstruyan el camino y se orienten en su propia percepción.







(CAT) Aquesta és la ruta que van realitzar centenars de jueus en la seva fugida de la persecució antisemita per la frontera franco-espanyola, guiats per Lisa Fittko travessaven a peu els Pirineus per un discret coll. Un d'aquells va ser Walter Benjamin. Fittko seguia la mateixa ruta realitzada en 1939 en sentit contrari per la divisió del General Enrique Lister durant la retirada de l'exèrcit republicà. La ruta havia sigut, també, un antic camí de contrabandistes. El coll, accident natural que fa el pas entre muntanyes més accessible, es converteix en testimoni i símbol d'aquesta dualitat física i política. I la seva representació en el mapa (=) en el *leitmotiv* de la pròpia senyalització que per primera vegada unifica ambdues vessants. 150 marques negres realitzades amb un pinzell n°30 assenyalen avui aquesta ruta entre Banyuls i Portbou.

Projet realitzat per Irene Grau en 2016, coordonat per Shandynamiques amb el suport del Ministère de la Culture / DRAC LRMP, de la Région Languedoc-Roussillon-Midi-Pyrénées i de la Commune de Cerbère.

(FR) Il s'agit ici de la route que réalisèrent plusieurs centaines de juifs lorsque ceux-ci fuyaient la persécution antisémite par la frontière franco-espagnole. Guidés par Lisa Fittko, ils traversaient à pied les Pyrénées par un col discret. L'un d'eux fut Walter Benjamin. Fittko suivait la même route réalisée en 1939, dans le sens contraire, par la division du Général Enrique Lister lors de la retraite de l'armée républicaine. Une route qui fut aussi un ancien sentier de la Contrebande. Le col, accident naturel qui rend plus facile le passage entre deux montagnes, devient alors témoin et symbole de cette dualité physique et politique. Puis sa représentation sur la carte (=) comme *leitmotiv* de sa propre signalisation qui, pour la première fois unifie les deux versants. 150 marques noires, réalisées à l'aide d'un pinceau n°30 indiquent aujourd'hui cette route entre Banyuls et Portbou.

Projet réalisé par Irene Grau en 2016. Coordonné par Shandynamiques, avec le soutien du Ministère de la Culture / DRAC LRMP, de la Région Languedoc-Roussillon-Midi-Pyrénées et de la Commune de Cerbère.

Ruta / Route =*

Banyuls sur Mer - Coll de Rumpisó - Portbou

11,64 km / 7.23 mi 4 h 45 m
 579 m / 1,900 ft 550 m / 1,806 ft
 590 m / 1,936 ft -0 m / -0 ft

Coll
 Col
 Collado
 Col



Continuitat del sender	Canvi de direcció	Direcció incorrecta
Continuité du sentier	Changement de direction	Mauvaise direction
Continuidad del sendero	Cambio de dirección	Dirección incorrecta
The path continues this way	Change of direction	Wrong way



(ESP) Esta es la ruta que realizaron cientos de judíos en su huida de la persecución antisemita por la frontera francoespañola, guiados por Lisa Fittko atravesaban a pie los Pirineos por un discreto collado. Uno de aquellos fue Walter Benjamin. Fittko seguía la misma ruta realizada en 1939 en sentido contrario por la división del General Enrique Lister durante la retirada del ejército republicano. Una ruta que había sido a su vez un antiguo sendero de contrabandistas. El collado, accidente natural que hace el paso entre montañas más accesible, se convierte en testigo y símbolo de esa dualidad física y política. Y su representación en el mapa (=) en el *leitmotiv* de la propia señalización que por primera vez unifica ambas vertientes. 150 marcas negras realizadas con un pincel nº30 señalan hoy esa ruta entre Banyuls y Portbou.

(ENG) This is the route on the French-Spanish border taken by hundreds of Jews fleeing anti-semitic persecution. Guided by Lisa Fittko in 1939, they crossed the Pyrenees on foot over a discreet col. One of these Jews was Walter Benjamin. Fittko was following the route taken by General Enrique Lister's Division during the Republican army's retreat, but in the opposite direction. A route that had already been an old smugglers' trail as well. The col, Nature's accident allowing us to cross the mountains, becomes both witness and symbol of its very own physical and political duality. And its representation on a map (=) is the *leitmotiv* for the markers unifying both sides today for the first time - 150 black marks, made with a nº30 brush, now show the way on this route between Banyuls and Portbou.

“=”

EL SENDERO. Sobre l'obra d'Irene Grau

per Belén Palanco

Dues línies paral·leles negres. Solitàries, pintades sobre una roca, les dues ratlles assenyalen: “segueix el camí” per l’humit serral de la ruta que discorre entre Banyuls de la Marenda (França) i Portbou (Espanya); una depressió de terra fosca per la qual van fugir centenars de jueus i republicans entre 1939 i 1940. Més de set dècades després, Irene Grau (València, 1986) reprén la memòria dels que han fugit, dels oblidats. Amb tres tipus de marques negres generades per la posició de les dues ratlles negres des del símbol ‘=’ al ‘x’ per a indicar que el sendero continua, que hi ha un canvi de direcció o que la direcció és incorrecta. Pas a pas, Grau va pintar 150 senyals amb un pinzell núm. 30, les va fotografiar i, com si fóra un quadern de viatge, va generar una cartografia silenciosa de la memòria perenne que naix en un present continu, enmig de la naturalesa de la muntanya, a través de la qual es parla als que ja no estan i algun dia, plens de por, van fugir sense treva per salvar la vida al sud de França. Cada pas que Grau donava es convertia en un diàleg amb jueus fugits de tots els punts d’Europa que tractaven d’arribar a Amèrica embarcant a Espanya o Portugal. Els plans de centenars d’ells es van ensorrar. Gràcies a l’heroica labor de Lisa Fittko, van travessar a peu el serral, símbol del moment polític i de la resiliència. Entre els que van fugir es trobava el filòsof jueu Walter Benjamin, que va morir a Portbou després de set anys de salut malferida per la cruesa de l’exili i de l’amenaça vital constant. D’aquesta sèrie procedeix l’obra que va obtindre el Premi Mardel de les arts visuals 2017, composta per una foto que documenta una intervenció en el paisatge -‘=’, que significa ‘continua el camí’- al costat d’un quadre negre -amb dos números escrits al mig- pintat sobre la paret. Rotunda en el seu concepte i la seua execució, la sèrie narra els camins dels que van fugir, la memòria i la capacitat de la pintura monocroma -el negre- per a assenyalar si és transitable la senda i recordar els desesperats.

Grau, la pintora pleinairista monocroma

“La bellesa està sota els nostres peus on siga que ens molestem a mirar”

Reflexió de John Cage en Silence (1961) sobre l’obra de Robert Rauschenberg

En les coses més xicotetes és on trobem la bellesa. Com si es tractara d’una meditació activa -sosté l’antropòleg i sociòleg gal David Le Breton-, Grau camina i crea amb cada pas que dóna per a expandir la seua pintura a l’aire lliure, fora de l’estudi, en entorns naturals triats per proximitat vital, treball o projectes conceptuals com ‘=’. L’ús de la pintura s’estira i es contrau en cada projecte; no és lineal, va de la mà de l’experiència.

“=”

EL SENDERO. Sobre la obra de Irene Grau

por Belén Palanco

Dos líneas paralelas negras. Solas, pintadas sobre una roca, las dos rayas señalan: “sigue el camino” por el húmedo collado de la ruta que discurre entre Banyuls-sur-Mer (Francia) y Portbou (España); una depresión de tierra oscura por la que huyeron cientos de judíos y republicanos entre 1939 y 1940. Más de siete décadas después, Irene Grau (Valencia, 1986) retoma la memoria de los huidos, de los olvidados. Con tres tipos de marcas negras generadas por la posición de las dos rayas negras desde el símbolo ‘=’ al ‘x’ para indicar que el sendero continúa, que hay un cambio de dirección o que la dirección es incorrecta. Paso a paso, Grau pintó 150 señales con un pincel nº30, las fotografió y, como si fuera un cuaderno de viaje, generó una cartografía silenciosa de la memoria perenne que nace en un presente continuo, en medio de la naturaleza de la montaña, a través de la cual se habla a los que ya no están y algún día, llenos de miedo huyeron sin tregua por salvar sus vidas al sur de Francia. Cada paso que Grau daba se convertía en un diálogo con judíos huidos de todos los puntos de Europa que trataban de llegar a América embarcando en España o Portugal. Los planes de cientos de ellos se truncaron. Gracias a la heroica labor de Lisa Fittko, atravesaron a pie ese collado, símbolo del momento político y de la resiliencia. Entre los huidos, se encontraba el filósofo judío Walter Benjamin que falleció en Portbou tras siete años de salud malherida por la crudeza del exilio y de la amenaza vital constante. De esa serie, procede la obra que se alzó con el Premio Mardel Artes Visuales 2017, compuesta por una foto que documenta una intervención en el paisaje -‘=’ que significa ‘continúa el camino’- junto a un cuadro negro -con dos números escritos en medio- pintado sobre la pared. Rotunda en su concepto y su ejecución, la serie narra los caminos de los huidos, la memoria y la capacidad de la pintura monocroma -el negro- para señalar si es transitable el sendero y recordar a los desesperados.

Grau, la pintora pleinairista monocroma

*“La belleza está bajo nuestros pies dondequiera que nos molestemos en mirar”
Reflexión de John Cage en ‘Silence’ (1961) sobre la obra de Robert Rauschenberg*

En lo más pequeño, está contenido la belleza. Como si se tratara de una meditación activa -sostiene el antropólogo y sociólogo galo David Le Breton-, Grau camina y crea con cada paso que da para expandir su pintura al aire libre, fuera del estudio, en entornos naturales elegidos por proximidad vital, trabajo o proyectos conceptuales como ‘=’. El uso de la pintura se estira y contrae en cada proyecto; no es lineal, va de la mano de la experiencia.

En el seu treball “Pleinairist Monochromes” (Monocroms pleinairistes) (2017), Grau ha pintat, al natural -au plein air, en francès- i a l’oli en tela de format xicotet, paisatges que després fotografia amb aquest quadre -sostingut per ella mateixa- sobre el paratge que es converteix en el fons o marc de la presa fotogràfica. Realitzat a l’àrea dels cinc llacs propers a Madison (la segona ciutat més poblada de Wisconsin, EUA) i Galícia (Espanya), el projecte obri una finestra de la dimensió figurativa a la monocromia mentre genera línies noves d’interpretació de la seua obra en produir la il·lusió òptica de veure i mirar. Quina és la realitat: el quadre figuratiu o la fotografia? O, tal vegada, el quadre abstracte que s’exposa en un espai en blanc -galeria i museu-, en el qual la imatge figurativa ha quedat oculta i esborrada sota capes de pintura monocroma?

La monocromia, el paisatge, l’acció de caminar i la mirada profunda mantinguda en silenci són constants en la intuïció dirigida de Grau. Dialoga amb la naturalesa mitjançant el color i la forma, per això el seu concepte de pintura s’expandeix des d’un punt de vista conceptual, és a dir, la pintura no es limita a ser pigment sinó que és color i forma susceptible de ser pols dipositada en forma de piràmides sobre el camp o formes (quadres, llenços o pals pintats) que són portades durant el camí i formen part del paisatge per un temps breu.

El filòsof sud-coreà Byung-Chul Han assenyala que en la societat actual en la qual es produeix La expulsión de lo distinto (Herder, 2017): “En un futur, hi haurà, possiblement, una professió que es dirà oïdora. A canvi de pagament, l’oïdor escoltarà un altre atenent al que diu. Acudirem a l’oïdor perquè, a banda d’ell, a penes quedarà algú més que ens escolte”. En un moment en el qual el diferent és expulsat perquè no forma part del llenguatge comú i de consum, Grau fa una obra d’escolta a la naturalesa i els sistemes que es relacionen amb aquest espai natural, com les indicacions de serrals. Porta el llenç, símbol de l’espai blanc del museu, a l’exterior però, a diferència dels pintors realistes, l’obra és part del viatge de transformació, és part del procés de caminar, és un més en ser una unitat amb el tot natural. Cada quadre -figuratiu i, després, abstracte- qüestiona el concepte actual del marc, del real en la fotografia i el de la pintura all-over (Clement Greenberg; 1948).

En su trabajo ‘Pleinairist Monochromes’ (Monocromos pleinairistas) (2017), Grau ha pintado, al natural -‘au plein air’, en francés- y al óleo en lienzo de pequeño formato, paisajes que después fotografía en ese cuadro -sostenido por ella misma- sobre el paraje que se convierte en el fondo o marco de la toma fotográfica. Realizado en el área de los cinco lagos cercanos a Madison (la segunda ciudad más poblada de Wisconsin, EEUU) y Galicia (España), el proyecto abre una ventana de la dimensión figurativa a la monocromía mientras genera nuevas líneas de interpretación de su obra al producir la ilusión óptica de ver y mirar. ¿Cuál es la realidad: el cuadro figurativo o la fotografía? ¿O, tal vez, el cuadro abstracto que se expone en un espacio en blanco -galería y museo-, en el que la imagen figurativa ha quedado oculta y borrada debajo de capas de pintura monocroma?

La monocromía, el paisaje, la acción de caminar y la mirada profunda mantenida en silencio son constantes en la intuición dirigida de Grau. Dialoga con la naturaleza a través del color y la forma, de ahí, que su concepto de pintura sea expandido desde un punto de vista conceptual, es decir, la pintura no se limita a ser pigmento sino que es color y forma susceptible de ser polvo depositado en forma de pirámides sobre el campo o formas (cuadros, lienzos o palos pintados) que son portados durante el camino y forman parte del paisaje un breve tiempo.

El filósofo surcoreano Byung-Chul Han señala que en la sociedad actual en la que se produce “La expulsión de lo distinto” (Herder, 2017): “En un futuro, habrá, posiblemente, una profesión que se llamará oyente. A cambio de pago, el oyente escuchará a otro atendiendo a lo que dice. Acudiremos al oyente porque, aparte de él, apenas quedará nadie más que nos escuche”. En un momento en el que lo distinto es expulsado por no formar parte del lenguaje común y de consumo, Grau hace una obra de escucha a la naturaleza y los sistemas que se relacionan con ese espacio natural como las indicaciones de collados. Lleva el lienzo, símbolo del espacio blanco del museo, al exterior pero, a diferencia de los pintores realistas, la obra es parte del viaje de transformación, es parte del proceso de caminar, es uno más en ser uno con el todo natural. Cada cuadro -figurativo y, después, abstracto- cuestiona el concepto actual del marco, de lo real en la fotografía y el de la pintura all-over (Clement Greenberg; 1948).

The Painter on the Road

Irene Grau és una pintora en la carretera que pinta en el paisatge amb veu pròpia. En la seua tesi doctoral, “The Painter on the Road, de la pintura de paisaje a pintar en el paisaje” (desembre 2015), l’artista relata la seua trajectòria a través de figures claus del món de l’art contemporani que més l’han marcada des de la Segona Guerra Mundial i que estan vinculades al moviment abstracte passant per l’art conceptual, el minimalisme, la performance i l’art natura als Estats Units i Europa, i el col·lectiu japonès Gutai. En l’obra, el recorregut i el paisatge estan connectats a través de la pintura monocroma. Tot el procés, és a dir, l’acció de caminar, el paisatge i la pintura conformen un tot que és l’obra en sentit íntegre, encara que el producte o el resultat siga un quadre o una fotografia documental. Carregar el llenç, el bastidor del quadre o un altre objecte es converteix en un ritual en el qual la pintura, durant el recorregut, genera un altre paisatge. L’acció que modela la realitat sense intervindre. Per a Grau, el català Perejaume “és sens dubte l’artista que més intensament ha aprofundit en la relació de la pintura amb el paisatge des d’una perspectiva actual”.¹ Perejaume proposa en el seu article “Parques interiores. La obra de siete despintores” (1996) el terme ‘despintura’ com “una fórmula bivalent mitjançant la qual la pintura posa en qüestió alguns dels seus propis fonaments”, en la qual es promou l’eliminació de la representació a través de l’abstracció, el monocrom i la desmaterialització, per la qual cosa “l’obra dels set despintors afirma la simultaneïtat de la pintura i l’antipintura i, en definitiva, elaboren la despintura com una paradoxa”.² De les set categories, l’artista valenciana destaca el “cinqué despintor”, que al·ludeix als passejos realitzats pels pintors pleinairistes Courbet, Cézanne i Van Gogh, entre altres, “un passeig que és, en aquesta ficció, despullat de tota finalitat o objectiu més enllà del caminar propi (...) que carrega amb els seus utensilis però, simplement, camina amb les eines de pintar, sense pensar ni tan sols d’utilitzar-les, pensant només en el seu propi recorregut”.³

La idea de trànsit i de viatge i, la creació d’un arxiu visual (objectes utilitzats en cada obra) són part intangible de la forma de treball d’artistes que treballen fora de l’estudi.

¹ ‘The Painter on the Road’ (Grau; p.228)

² https://www.macba.cat/uploads/publicacions/Perejaume/triatextos_cast.pdf

³ Idem.

The Painter on the Road

Irene Grau es una pintora en la carretera que pinta en el paisaje con voz propia. En su tesis doctoral, ‘The Painter on the Road, de la pintura de paisaje a pintar en el paisaje’ (diciembre 2015), la artista relata su trayectoria a través de figuras claves del mundo del arte contemporáneo que más le han marcado desde la Segunda Guerra Mundial y que están vinculados al movimiento abstracto pasando por el arte conceptual, el minimalismo, la performance y el land art en Estados Unidos y Europa, y el colectivo japonés Gutai. En la obra, el recorrido y el paisaje están conectados a través de la pintura monocroma. Todo el proceso, es decir, la acción de caminar, el paisaje y la pintura conforman un todo que es la obra en sentido íntegro aunque, el producto o el resultado sea un cuadro o una fotografía documental. Cargar con el lienzo, el bastidor del cuadro u otro objeto, se convierte en un ritual en el que la pintura, durante ese recorrido, genera otro paisaje. La acción que modela la realidad sin intervenir. Para Grau, el catalán Perejaume “es sin duda el artista que más intensamente ha profundizado en la relación de la pintura con el paisaje desde una perspectiva actual”¹. Perejaume propone en su artículo ‘Parques interiores; La obra de siete despintores’ (1996) el término ‘despintura’ como “una fórmula bivalente mediante la cual la pintura pone en cuestión algunos de sus propios fundamentos”, en la que se promueve la eliminación de la representación a través de la abstracción, el monocromo y la desmaterialización por lo que “la obra de los siete despintores afirman la simultaneidad de la pintura y la antipintura, y en definitiva, elaboran la despintura como una paradoja”.² De las siete categorías, la artista valenciana destaca el ‘quinto despintor’ que alude a los paseos realizados por los pintores pleinaristas Courbet, Cézanne y Van Gogh, entre otros, “un paseo que es, en esta ficción, despojado de todo fin u objetivo más allá del propio caminar (...) que carga con sus bártulos pero, simplemente, camina con las herramientas de pintar, sin pensar siquiera en utilizarlas, pensando tan sólo en su propio recorrido”.³

La idea de tránsito y de viaje y, la creación de un archivo visual (objetos usados en cada obra) son parte intangible de la forma de trabajo de artistas que trabajan fuera del estudio.

¹ ‘The Painter on the Road’ (Grau; p.228)

² https://www.macba.cat/uploads/publicacions/Perejaume/triatextos_cast.pdf

³ Idem.

On comença i acaba el llenç i el paisatge?

Un dels escriptors que buscava les paraules en l'acte de caminar era Henry David Thoreau. Ell afirmava que “la qüestió no és el que mires, sinó què veus”. La vida i l'obra, on es fonen quan l'acte vívid de caminar és part de l'obra, quan el llenç monocrom és part del paisatge en una càpsula d'espai-temps? El recorregut és una acció vital i, alhora, és obra, i els dos es confonen en l'experiència de caminar, entre el que destaquen la influència de les trajectòries dels artistes britànics d'art natura Richard Long i Hamish Fulton, així com la de l'escultor britànic David Nash per la seua conversa amb l'espai.

En el recorregut del paisatge, la monocromia i la intenció d'usar un color en lloc d'un altre, és a dir, la seua càrrega semàntica, provoca que es perceben noves portes d'entrada i eixida en un mateix paratge. La influència de l'ús del monocolor i les teories desenvolupades per artistes tan variats des de la Segona Guerra Mundial fins als nostres dies és molt intensa i àmplia en l'obra d'Irene Grau. Noms com Ed Ruscha, Gerard Richter, Brice Marden, Marcia Hafif, Niele Toroni, Robert Rauschensberg, Robert Ryman, Yves Klein, Gene David, Jim Lambie, Jason Martin, David Buren, Francesco Careri, Ad Reinhardt, Kassimir Malevix i Aleksandr Rodtxenko conviuen amb el músic John Cage i el grup Gutai, que va influir en molts artistes esmentats abans, entre ells Allan Kaprow, el qual va tenir un impacte fonamental en els nous processos vinculats al happening i a la performance en la dècada dels 60. El llenç no limita l'artista o l'artista no està limitat a la dimensió del llenç, ja que l'espai és part de l'obra; el que passa fora del marc és, també, obra, com s'observa en: “Lo que importava estaba en la línea, no en el extremo” (2014-15) i “Color Field” (2014), dos treballs en els quals els llenços adquireixen la tercera dimensió de l'escultura en estar clavats en vertical al terra. Subtilment, els quadres verticals trenquen la visió horitzontal del paisatge. Mostra una nova forma de veure i percebre. Així mateix, cada peça estableix un silenci en el no-silenci: el diàleg de l'obra abstracta monocromàtica s'insereix en un entorn natural que està en transformació constant. El mimetisme del quadre -a manera de menhir- intervé simbòlicament en el paisatge i marca un espai de silenci monocrom.

¿Dónde empieza y termina el lienzo y el paisaje?

Uno de los escritores que buscaba las palabras en el acto de caminar era Henry David Thoreau. Él afirmaba que “la cuestión no es lo que miras, sino qué ves”. La vida y la obra ¿Dónde se funden cuando el acto vívido de caminar es parte de la obra, cuando el lienzo monocromo es parte del paisaje en una cápsula de espacio-tiempo? El recorrido es una acción vital y, a su vez, es obra que se confunden en la experiencia de caminar, entre lo que destacan la influencia de las trayectorias de los artistas británicos de land art Richard Long y Hamish Fulton, así como, la del escultor británico David Nash por su conversación con el espacio.

En el recorrido del paisaje, la monocromía y la intención de usar un color en vez de otro, es decir, su carga semántica, provoca que se perciban nuevas puertas de entrada y salida en un mismo paraje. La influencia del uso del monocolor y las teorías desarrolladas por artistas tan variados desde la Segunda Guerra Mundial hasta nuestros días es muy intensa y amplia en la obra de Irene Grau. Nombres como Ed Ruscha, Gerard Richter, Brice Marden, Marcia Hafif, Niele Toroni, Robert Rauschensberg, Robert Ryman, Yves Klein, Gene David, Jim Lambie, Jason Martin, David Buren, Francesco Careri, Ad Reinhardt, Kazimir Malevich y Aleksander Rodchenko conviven con el músico John Cage y el grupo Gutai, que influyó en muchos artistas antes mencionados, entre ellos, Allan Kaprow, quien tuvo un impacto fundamental en los nuevos procesos vinculados al happening y a la performance en la década de los 60. El lienzo no limita al artista o el artista no está limitado a la dimensión del lienzo, ya que el espacio es parte de la obra; lo que pasa fuera del marco es, también, obra como se observa en: ‘Lo que importaba estaba en la línea, no en el extremo’ (2014-15) y ‘Color Field’ (2014), dos trabajos en los que los lienzos adquieren la tercera dimensión de la escultura al estar clavados en vertical en la tierra. Sutilmente, los cuadros verticales rompen la visión horizontal del paisaje. Muestra una nueva forma de ver y percibir. Asimismo, cada pieza establece un silencio en el no-silencio: el diálogo de la obra abstracta monocromática se inserta en un entorno natural que está en constante transformación. El mimetismo del cuadro -a modo de menhir- interviene simbólicamente en el paisaje y marca un espacio de silencio monocromo.

Projeccions cartogràfiques de colors

L'ús de la cartografia intenta traslladar a l'espectador la idea de viatge o desplaçament a través de les línies dibuixades sobre una superfície. Tal és la plasticitat de la cartografia, que en ocasions la ruta extreta del seu context sobre una superfície blanca genera una obra en si mateixa, com ocorre en “Constelación” (2016), projecte que connecta el cap de Creus i el cap d'Higuer pels Pirineus. La cartografia, com un element d'arxiu i de documentació del viatge, transcendeix quan es converteix en una línia sobre un fons monocrom, tal com ocorre en “Constelaciones”. En aquest projecte, l'ús de la línia mostra el ventall de lectures de Grau que van des de l'art natura, l'art conceptual, la pintura abstracta, fins a la performance. Lluny de l'exhibició pública de l'acció, l'artista usa aquesta acció individual de caminar i l'experiència com una via d'autoconeixement i de creació total i constant. El cos és l'eina a través de la qual actua en l'espai i el temps, però sense afany de mostrar-se sinó de fluir amb (i en) el paratge. Per aquest motiu té tanta importància en la seua trajectòria el grup Gutai, nom que significa, de manera succinta i fundacional, ‘encarnació i personificació’, i prové de la unió de dos ideogrames: ‘Gu’ -eina, mesura o manera de fer alguna cosa- i ‘Tai’ -cos-.

Proyecciones cartográficas de colores

El uso de la cartografía intenta trasladar al espectador la idea de viaje o desplazamiento a través de las líneas dibujadas sobre una superficie. Tal es la plasticidad de la cartografía, que en ocasiones la ruta extraída de su contexto sobre una superficie blanca genera una obra en sí misma como ocurre en ‘Constelación’ (2016), proyecto que conecta el cabo de Creus y el cabo de Higuer por los Pirineos. La cartografía, como un elemento de archivo y de documentación del viaje, trasciende cuando se convierte en una línea sobre un fondo monocromo como ocurre en ‘Constelaciones’. En este proyecto, el uso de la línea muestra el abanico de lecturas de Grau que van desde el land art, el arte conceptual, la pintura abstracta hasta la performance. Lejos de la exhibición pública de la acción, la artista usa esa acción individual de caminar y la experiencia como una vía de autoconocimiento y de creación total y constante. El cuerpo es la herramienta a través de la cual actúa en el espacio y el tiempo pero, sin afán de mostrarse sino de fluir con y en el paraje. De ahí la relevancia en su trayectoria del grupo Gutai, nombre que significa, de manera sucinta y fundacional, ‘encarnación y personificación’ y, proviene de la unión de dos ideogramas: ‘Gu’ -herramienta, medida o manera de hacer algo- y ‘Tai’ -cuerpo-.

Quadrat negre

Alfred H. Barr Jr., fundador i director del Museu d'Art Modern (MOMA), va afirmar que “cada generació ha de pintar el seu propi quadrat negre”. Es referia a la gran investigació que obria l'obra del polímat rus Kassimir Malevitx, fundador del suprematisme, que el 1915 va donar un colp de gir en el món de l'art amb la seua tela “Quadrat Negre” a Moscou. La idea de Barr Jr ha sigut seguida per artistes essencials com el pintor nord-americà Ad Reinhardt, que va investigar extensivament en les pintures abstractes en negre, i l'escultor nord-americà Richard Serra, que va projectar una intervenció al desert de Qatar “East-West/West-East”. Serra va puntualitzar que la gran diferència entre Malevitx i ell quant al concepte d'aquesta forma geomètrica és que “el quadrat negre de Malevitx = espiritualitat. El meu quadrat negre = materialitat”.⁴

Seguint les paraules del fundador del MOMA, Grau escomet la investigació en el projecte “=”, que va ser el guanyador del Premi Mardel 2017. La fotografia documental de la senyal realitzada en el recorregut entre Banyuls de la Marenda (França) i Portbou (Espanya) s'exposa sobre un quadrat negre (amb dos números). No solament en aquesta sèrie l'artista ha investigat la potencialitat infinita del quadrat negre, sinó que també està present en “Color Field”, “Esmalte sobre bastidor en paisaje”, “Constelación”, “=”, “Blind Wall” i “#”, on prova el quadrat blanc -en la línia de Robert Rauschenberg- i el gris -de Gerhard Richter-, entre altres. El quadrat de Malevitx és infinit en lectures tant com la naturalesa en la qual Grau expandeix la pintura a l'aire lliure en la qual insereix el seu silenci amb la seua presència i la seua pintura, i traça verticals intangibles que trenquen l'horitzó visual del paratge. Paisatge, silenci i pintura monocroma componen “El sendero =”, que, metafòricament, assenyalen un camí d'experiència individual contínua, en el qual la seua vida i la seua obra esdevenen una sola cosa, així com d'una sola cosa prové l'origen de tot.

⁴ “It all started with a simple square”. Karen Rosenberg, 11 marzo 2011, New York Times. <http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9800E3DE173EF932A25750C0A9679D8B63>

Cuadrado negro

Alfred H. Barr Jr., fundador y director del Museo de Arte Moderno (MOMA), afirmó que “cada generación debe de pintar su propio cuadrado negro”. Se refería a la gran investigación que abrió la obra del polímata ruso Kazimir Malevich, fundador del suprematismo, que en 1915 dio un golpe de giro en el mundo del arte con su lienzo ‘Cuadrado Negro’ en Moscú. La idea de Barr Jr ha sido seguida por artistas esenciales como el pintor estadounidense Ad Reinhardt que investigó extensivamente en las pinturas abstractas en negro y el escultor estadounidense Richard Serra que proyectó una intervención en el desierto de Qatar ‘East-West/ West-East’. Serra puntualizó que la gran diferencia entre Malevich y él en cuanto al concepto de esta forma geométrica es que “el cuadrado negro de Malevich = espiritualidad. Mi cuadrado negro = materialidad”⁴.

Siguiendo las palabras del fundador del MOMA, Grau acomete la investigación en el proyecto ‘=’, que fue el ganador del Premio Mardel 2017. La fotografía documental de la señal realizada en el recorrido entre Banyuls-sur-Mer (Francia) y Portbou (España) se expone sobre un cuadrado negro (con dos números). No sólo en esa serie la artista ha investigado la potencialidad infinita del cuadrado negro, sino que, también, está presente en ‘Color Field’, ‘Esmalte sobre bastidor en paisaje’, ‘Constelación’, ‘=’, ‘Blind Wall’ y ‘#’, donde prueba el cuadrado blanco -en la línea de Robert Rauschenberg- y el gris - de Gerard Richter-, entre otros. El cuadrado de Malevich es infinito en lecturas tanto como la naturaleza en la que Grau expande la pintura al aire libre en la que inserta su silencio con su presencia y su pintura, y traza verticales intangibles que rompen el horizonte visual del paraje. Paisaje, silencio y pintura monocroma componen ‘El sendero =’ que, metafóricamente, señala un camino de continua experiencia individual, en el que su vida y su obra son uno, como uno es el origen de todo.

⁴ “It all started with a simple square”. Karen Rosenberg, 11 marzo 2011, New York Times. <http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9800E3DE173EF932A25750C0A9679D8B63>

ANA CISCAR

Accésit

"All she'd said was that she wanted to write fictions"

Oli, esmalt i esprai sobre lli
150 x 250 cms.

Óleo, esmalte y spray sobre lino
150 x 250 cms.

L'obra presentada, titulada *All she'd said was that she wanted to write fictions*, forma part d'una continuació d'idees i treballs realitzats anteriorment en els quals el més important és l'estudi, l'anàlisi i la descontextualització per mitjà de la plàstica d'imatges procedents d'arxiu i premsa antiga.

Per mitjà de l'apropiació d'aquest tipus de fotografies i documents s'intenta generar una tensió que prové d'atribuir a la fotografia documental la qualitat de representació fidel de la realitat, i contraposar-la al caràcter interpretatiu, de narració construïda, que s'atorga a les arts. El resultat són pintures híbrides que, si bé conserven l'aspecte de document, s'han tornat ambigües.

La obra presentada titulada *All she'd said was that she wanted to write fictions*, forma parte de una continuación de ideas y trabajos realizados con anterioridad, en los cuales lo fundamental es el estudio, análisis y descontextualización mediante la plástica de imágenes procedentes de archivo, y prensa antigua.

Mediante la apropiación de este tipo de fotografías y documentos se intenta generar una tensión que proviene de atribuir a la fotografía documental la cualidad de representación fiel de la realidad y contraponerla al carácter interpretativo, de narración construida, que se otorga a las artes. El resultado son pinturas híbridas que, si bien conservan el aspecto de documento, se han vuelto ambiguas.





TONI SIGNES

Accésit

“En realitat no ens importa”

Videoinstal·lació

Dimensions variables

Video-instalación

Dimensiones variables

En realitat no ens importa és un videoinstal·lació que analitza formalment discursos buits de contingut, amb un resultat que és, també, absurd i buit. En aquesta anàlisi s'utilitzen recursos d'alteració del missatge, paròdia i desestabilització del contingut, mètodes d'ús habitual en Internet. Per a la convocatòria d'Arts Visuals de Mardel, el discurs triat ha sigut el missatge de Nadal del 2016 de Felip VI, i s'ha descarregat del canal oficial en YouTube de la família reial. Amb aquest discurs es munten dos vídeos monocal en bucle: un amb totes les paraules de la llanda organitzades alfabèticament, i un altre amb les pauses i silencis del Borbó. A partir d'aquests vídeos es dissenyen taules i gràfiques en què s'analitza l'estructura estilística del que reproduïx (tipus de plans, duració, nombre de paraules utilitzades, paraules més repetides, màxim temps en silenci, etc.). Les taules i gràfiques aporten informació buida al conjunt del discurs. Es tracta de plantejar la inutilitat del missatge oficial en un entorn tan inestable com és Internet i magnificar les possibilitats d'alteració del missatge que aprenem d'aquesta xarxa i poden servir com a eines per a un nou fer discursiu en l'art.

En realitat no ens importa es una vídeo-instalación que analiza formalmente discursos vacíos en contenido; con un resultado que es del mismo modo, absurdo y vacío. En este análisis se utilizan recursos de alteración del mensaje, parodia y desestabilización del contenido, métodos de uso habitual en Internet. Para la convocatoria de Artes Visuales de Mardel el discurso elegido ha sido el mensaje de Navidad de 2016 de Felipe VI y se ha descargado del canal oficial en youtube de la familia Real. Con este discurso, se montan dos vídeos monocal en bucle: uno con todas las palabras de la perorata organizadas alfabéticamente y otro con las pausas y silencios del Borbón. A partir de estos vídeos se diseñan tablas y gráficas en las que se analiza la estructura estilística de lo reproducido (tipos de planos, duración de éstos, número de palabras utilizadas, palabras más repetidas, máximo tiempo en silencio, etc), las tablas y gráficas aportan información vacía al conjunto del discurso. Se trata de plantear la inutilidad del mensaje oficial en un entorno tan inestable como es Internet y magnificar las posibilidades de alteración del mensaje que aprendemos de esta red y pueden servir como herramientas para un nuevo hacer discursivo en el arte.





ACCESIT
mardel

ACCESIT
mardel

IAN WAELDER

Accésit

"Four Attempts, 2016"

Políptic de quatre impressions làser apegades amb cola sobre paret
140 x 210 cms. cada una, amb una separació de 60 cms. entre foto i foto

Políptico de cuatro impresiones láser pegadas con cola sobre pared
140 x 210 cms. cada una con una separación de 60 cms. entre foto y foto

L'obra presentada mostra quatre intents de fer una bona foto. Durant una passejada nocturna per una ciutat on es prohibeix beure alcohol pel carrer, em vaig topar amb una botella de cervesa coberta per una bossa humida de paper que descansava en el cantó d'un portal amb poca llum. L'ordre disposat és el mateix marcat pel negatiu.

La obra presentada muestra cuatro intentos de hacer una buena foto. En un paseo nocturno por una ciudad donde se prohíbe beber alcohol en la calle, me topé con una botella de cerveza cubierta por una bolsa húmeda de papel que descansaba en la esquina de un portal con poca luz. El orden dispuesto es el mismo marcado por el negativo.





FINALISTES

FINALISTAS

JOAQUÍN ARTIME PINILLA

“hòstia”

Instal·lació

Mesures variables

Instalación

Medidas variables

hòstia reflexiona sobre les paraules que els altres ens dediquen i nosaltres ens empassem. Díhuit mans brinden díhuit insults escrits amb sopa de lletres, els depositen sobre la meua llengua perquè me'ls empasse crus, l'un darrere de l'altre. Encara que no hi combregue, els accepte amb tràgica indiferència, preparat per a acceptar el costat pernicios d'aquesta vida.

Aquesta videoperformance serveix de punt de partida per a generar cal·ligrames per cada una de les ofenses rebudes; el dibuix es construeix repetint l'insult a què pertany el moment en qüestió.

hostia reflexiona sobre las palabras que los otros nos dedican y nosotros nos tragamos. Dieciocho manos brindan dieciocho insultos escritos con sopa de letras, los depositan sobre mi lengua para que me los trague crudos, uno detrás de otro. Aunque no comulgue con ellos, los acepto con trágica indiferencia, listo para aceptar lo pernicioso de esta vida.

Esta videoperformance sirve de punto de partida para generar caligramas por cada una de las ofensas recibidas, el dibujo se construye repitiendo el insulto al que pertenece ese momento.





JUAN BARAJA RODRÍGUEZ

“St/05 Águas Livres”

Fotografia. Impressió de pigments minerals sobre paper fotogràfic 100 % cotó.
Fotografia muntada sobre Dibond de 3 mm i emmarcada en vitrina amb metacrilat de 5 mm. i motlura d'arquitecte negra.
100 x 80 cms.

Fotografía. Impresión de pigmentos minerales sobre papel fotográfico 100% algodón.
Fotografía montada sobre dibond de 3mm y enmarcada en vitrina con metacrilato de 5 mm y moldura de arquitecto negra.
100 x 80 cm

El projecte es presenta com un gran mosaic o telha d'imatges de diverses grandàries on les composicions de línies, els detalls arquitectònics, la llum i, sobretot, el color ens ofereixen la visió sempre meditada d'aquest fotògraf, la qualitat ens invita a entrar en un paisatge minuciós que ens fa oblidar a vegades l'edifici mateix, que transcendeix el continent per a fixar-nos en el xicotet, en les formes i en les seues evolucions successives.

Allunyat de la fotografia d'espais descriptiva i objectiva , aquest projecte és una mirada cap als detalls d'una arquitectura molt concreta, la de l'edifici d'habitatges Bloco das Águas Livres, construït en els anys cinquanta, que va aportar importants novetats estètiques respecte als edificis d'habitatges habituals, tot respectant la seua funcionalitat.

El proyecto se presenta como un gran mosaico o “telha” de imágenes de distintos tamaños donde las composiciones de líneas, los detalles arquitectónicos, la luz y el sobre todo el color, nos ofrecen la visión siempre meditada de este fotógrafo, que nos invita a entrar en un paisaje minucioso que nos hace olvidar a veces el mismo edificio, trasciende el continente para que nos fijemos en lo pequeño, en las formas y sus evoluciones sucesivas.

Alejado de la fotografía de espacios descriptiva y objetiva, este proyecto es una mirada hacia los detalles de una arquitectura muy concreta, la del edificio de viviendas de los años cincuenta Bloco das Águas Livres que aportó importantes novedades estéticas respecto a los edificios de viviendas habituales, respetando su funcionalidad.





SARA BIASSU

"Bon appétit"

Tècnica mixta

192 x 200 x 4 cms.

Tècnica Mixta

192 x 200 x 4 cms.

Bon appétit pren un moment quotidià presentat amb la transferència de la seua imatge, que és intervinguda per mitjà de la tècnica del grafiti i el llançament d'un ou: tan urbà/mundà com els instints més arrelats de l'ésser humà.

El quadre, que sembla un cartell publicitari amb la imatge d'una xiqueta prenent una sopa (de peix, com diu la llegenda), és modificat per a canviar el seu sentit: poisson, com de vegades s'al·ludeix al sexe femení, passa a ser poison ('verí'), en al·lusió a com l'ésser queda a mercé de la voluntat aliena i palesa especialment la debilitat de la dona en una societat en què irònicament és tractada d'"àngel" i, al mateix temps, de "tòxica".

Bon appétit critica l'aparent involució d'una societat alhora que es desenvolupa, a través de la cultura de l'incivisme consentit que reina al costat de la desídia que el veu passar i no posa mitjans per a rebutjar-la.

Bon appétit toma un momento cotidiano presentado con la transferencia de su imagen, que es intervenida mediante la técnica del graffiti y el lanzamiento de un huevo: tan urbano / mundano como los instintos más arraigados del ser humano.

El cuadro, que semeja un cartel publicitario con la imagen de una niña tomando una sopa (de pescado, como cita la leyenda), es modificado para cambiar su sentido:

‘poisson’, como en ocasiones se alude al sexo femenino, pasa a ser ‘poison’ (veneno), aludiendo a cómo el ser queda a merced de la voluntad ajena, dejando patente especialmente la debilidad de la mujer en una sociedad en la que irónicamente se la trata de ‘ángel’ y a la vez de tóxica.

Bon appétit critica la aparente involución de una sociedad a la par que se desarrolla, a través de la cultura del incivismo consentido que reina a la par de la desidia que lo ve pasar y no pone medios para su reproche.





MANUEL BLÁZQUEZ PALACIOS

"Intervallum"

Impressió digital sobre paper reciclatge 80 gr., perforació a mà (plantilles per a gofratges) / Gofratge sobre paper Hahnemühle 300 g (llibre d'artista)
Plantilles: 165 x 225 cms. / Llibre d'artista: 38 x 22,5 x 5 cms. (obert)

Impresión digital sobre Papel reciclado 80 gr., perforado a mano
(Plantillas para gofrados) / Gofrado sobre papel Hahnemühle 300 gr.
(Libro de artista)
Plantillas: 165 x 225 cms. / Libro de artista: 38 x 22,5 x 5 cms. (Abierto)

El projecte *Intervallum* es compon de dues peces íntimament relacionades: una sèrie de cent gofratges en forma de llibre d'artista i els seus respectius estudis.

Com és habitual en gran part de la meua investigació artística, els treballs presentats tracten d'establir una relació entre l'aritmètica inherent a una determinada successió numèrica i la geometria donada per l'estructura de la quadrícula.

El títol del projecte, *Intervallum*, fa referència a la pausa formal coincident amb els dígitos corresponents a la successió de números quadrats. És precisament en aquests números on s'estableix una ruptura que dinamitza l'espai regular de la quadrícula.

En definitiva, *Intervallum* planteja qüestions fonamentals per a l'art contemporani com és el factor d'irregularitat i aleatorietat dins d'un tipus de creació programada, així com el qüestionament del lloc que ha d'ocupar l'obra, i dóna prioritat al procés* davant d'ella.

*La instal·lació mostra els estudis, mentre que els gofratges es conserven en la caixa.

El proyecto *Intervallum* se compone de dos piezas íntimamente relacionadas, una serie de 100 gofrados en forma de libro de artista y sus respectivos estudios.

Como es habitual en gran parte de mi investigación artística, los trabajos presentados tratan de establecer una relación entre la aritmética inherente a una determinada sucesión numérica y la geometría dada por la estructura de la cuadrícula.

El título del proyecto, *Intervallum*, hace referencia a la pausa formal coincidente con los dígitos correspondientes a la sucesión de números cuadrados. Es precisamente en estos números donde se establece una ruptura que dinamiza la espacio regular de la cuadrícula.

En definitiva, *Intervallum* plantea cuestiones fundamentales para el Arte Contemporáneo como es el factor de irregularidad y aleatoriedad dentro de un tipo de creación programada así como el cuestionamiento del lugar que debe ocupar la obra dando prioridad al proceso* frente a ella.

*La instalación muestra los estudios mientras que los gofrados se conservan en la caja.





MARCOS COVELO

“Arbeit Must Frei”

Oli, acrílic, esprai sobre llenç i quatre elements confeccionats en tela
Mides totals, 190 x 350 x 150 cms.

Óleo, acrílico, spray sobre lienzo y cuatro elementos confeccionados en tela
190x350x150 cms.

El meu treball parteix de la utilització de variades estratègies creatives relacionades amb l'apropiació, la postproducció i la seriació. Des de fa un temps vaig iniciar la meua investigació artística a través de la recerca i la recopilació d'imatges a través dels mass media i dels registres propis, que de manera sistemàtica ordene i classifiqui per grups. Més tard, tots aquests registres són empleats com a material de treball dins de la meua obra.

Aquest procés es basa a reciclar imatges ja informades i bolcar-les en un nou context que canvie o contraste amb el significat inicial de la font. Manipule les imatges enfrontant-les amb altres elements, tendint a fer un ús irònic de l'imaginari dels mass media. Com apunta Nicolas Bourraud en el seu treball Postproducció, aquest tipus de procés tracta “d'apoderar-se de tots els codis de la cultura, de totes les formalitzacions de la vida quotidiana, de totes les obres del patrimoni mundial, i fer-los funcionar”. El resultat és una juxtaposició d'elements representats a través d'una desfragmentació de la imatge.

Arbeit Must Frei potser serà l'obra més personal que haja realitzat fins al moment. Vaig començar a treballar en aquest projecte pocs mesos després de la meua arribada a Berlín, el 2012. No seria fins a tres anys més tard, abandonant i reprenent l'obra en diverses ocasions, que acabaria aquest treball.

La instal·lació pictòrica versa sobre les diferents experiències viscudes al llarg d'aquells tres anys, fent insistència en una situació de precarietat laboral de caràcter kafkià.

En aquell moment vaig tornar a submergir-me en la lectura de Sis propostes per al pròxim mil·lenni, d'Italo Calvino i La insostenible lleugeresa del ser, de Milan

Kundera. Si anys enrere ambdues obres representaven quelcom totalment alié al meu ser, en aquesta nova etapa de la meua vida cobraven una major rellevància. Durant aquells anys vaig estar recopilant un extens arxiu d'imatges i textos provinents de qualsevol tipus de fonts, incloent-hi registres propis. Al llarg d'aquest procés vaig seleccionar algunes imatges que, pel context original i la representació pictòrica, van acabar sent interessants per al projecte. Totes aquestes imatges van ser reinterpretades i manipulades mitjançant múltiples procediments pictòrics. El resultat final és una instal·lació composta per dos llenços (190 x 150 cm i 190 x 130 cm) elaborats amb tècnica mixta, i quatre elements confeccionats amb tela, que formen la paraula MUST.

Els elements que componen *Arbeit Must Frei* s'associen i s'enfronten entre si, i creen un discurs irònic de la meua experiència en la capital de Prometeu.

Mi trabajo parte de la utilización de variadas estrategias creativas relacionadas con la apropiación, postproducción y seriación. Desde hace un tiempo inicié mi investigación artística a través de la búsqueda y recopilación de imágenes a través de los massmedia y registros propios, que de manera sistemática ordeno y clasifico por grupos. Más tarde, todos estos registros son empleados como material de trabajo dentro de mi obra.

Este proceso se basa en reciclar imágenes ya informadas, y volcarlas en un nuevo contexto el cual cambie o contraste con el significado inicial de la fuente. Manipulo las imágenes enfrentándolas con otros elementos, tendiendo a hacer un uso irónico del imaginario de los massmedia. Como apunta Nicolas Bourraud en su trabajo Postproducción, este tipo de proceso trata de “apoderarse de todos los códigos de la cultura, de todas las formalizaciones de la vida cotidiana, de todas las obras del patrimonio mundial, y hacerlos funcionar”. El resultado es una yuxtaposición de elementos representados a través de una desfragmentación de la imagen.

Arbeit Must Frei puede que sea la obra más personal que halla realizado hasta el momento. Comencé a trabajar en este proyecto pocos meses después de mi llegada a Berlín en 2012. No sería hasta tres años más tarde, abandonando y retomando la obra en varias ocasiones, cuando daría fin a éste trabajo. La instalación pictórica versa sobre las diferentes experiencias vividas a lo largo de esos tres años, haciendo hincapié en una situación de precariedad laboral a nivel Kafkiano.

Por aquel entonces volví a sumergirme en la lectura de “Seis propuestas para el próximo milenio” de Italo Calvino y “La insoportable levedad del ser” de Milan



Kundera. Si años atrás ambas obras representaban algo totalmente ajeno a mi ser, en esa nueva etapa de mi vida, cobraban una mayor relevancia. Durante esos años estuve recopilando un extenso archivo de imágenes y textos, provenientes de todo tipo de fuentes, incluyendo registros propios. A lo largo de ese proceso seleccioné algunas imágenes que por el contexto original y representación pictórica, acabaron siendo interesantes para el proyecto. Todas esas imágenes fueron reinterpretadas y manipuladas a través de múltiples procedimientos pictóricos. El resultado final es una instalación compuesta por dos lienzos (190x150 cm. y 190x130 cm.) elaborados con técnica mixta y cuatro elementos confeccionados con tela, que forman la palabra MUST.

Los elementos que componen *Arbeit Must Frei*, se asocian y enfrentan entre sí, creando un discurso irónico de mi experiencia en la capital de “Prometeo”.



DAVID FERRANDO

"Catoptrophilia"

Animació digital amb so. Durada: 12' 14"

Animación digital con sonido. Duración: 12' 14"

"CATOPTROPHILIA" ens situa davant de la trobada entre dos objectes que pertanyen a moments històrics distants en el temps, però de funcions simbòliques complexes i, en certa manera, íntimament relacionades: un espill de mà egipci del Regne Nou (s. XV aC), commemoratiu d'Hathor, la deessa de la bellesa, i un iPhone 4S Elite, llançat al mercat per Apple, Califòrnia, el 2011.

En una narració que creua civilitzacions i moments històrics distints, el treball reflexiona sobre com la tendència humana a crear imatges ha depés, des de temps ancestrals fins a l'actualitat, del proveïment de minerals, i ha creat quasi sempre una cadena d'esclavitud en la qual una classe poderosa (antigament l'aristocràcia, ara els ciutadans dels anomenats països del primer món) accedeix a la creació de la seua imatge, que, al seu torn, exerceix un altre tipus de submissió, de dependència, sobre ells.

“CATOPTROPHILIA” nos sitúa ante el encuentro entre dos objetos pertenecientes a momentos históricos distantes en el tiempo, pero de funciones simbólicas complejas y, en cierto modo, íntimamente relacionadas: Un espejo de mano egipcio del Nuevo Reino (S.XV a.C.), conmemorativo de Hator, la diosa de la belleza, y un iPhone 4S Elite, lanzado al mercado por Apple, California, en 2011.

En una narración que cruza diferentes civilizaciones y momentos históricos, el trabajo reflexiona sobre cómo la tendencia humana a crear imágenes ha dependido, desde tiempos ancestrales hasta la actualidad, del abastecimiento de minerales, creando casi siempre una cadena de esclavitud en la que una clase poderosa (antiguamente la aristocracia, ahora los ciudadanos de los llamados países del primer mundo) accede a la creación de su imagen, que, a su vez, ejerce otro tipo de sometimiento, de dependencia, sobre ellos.





FUENTESAL & ARENILLAS

"Carpet 4"

Crayon sobre paper Fabria 180g
150 x 300 cms.

Crayon sobre papel fabriano 180g
150x300 cms.

Carpets articula qüestions al votant de l'adaptació, la desterritorialització i l'holisme com a categories estètiques i modalitats de producció, i s'adapta a la contemporaneïtat sociocultural que ens toca viure.

Una investigació basada en la nostra experiència dual com a artistes visuals de forma antagònica. Narrem la realitat adquirida pel procés de vida, treball, temps, formació i base o terreny en el moment actual en què vivim. Veiem una contínua pèrdua del territori, pugnes de poder, destins indiferenciats on es trenca tota relació amb la història i la memòria dels llocs, on hi ha amnèsia territorial, la qual cosa significa estranyesa i desculturització. Una situació, que al nostre parer, està a l'ordre del dia en el que hauria de ser el nostre territori.

Aquestes pugnes de poder i la desculturització del nostre lloc ens deixen el territori com un simple suport que respon a les necessitats bàsiques de la societat, en el qual l'acció col·lectiva es fa realitat sempre en un lloc socialment produït, generat a través de l'esforç col·lectiu i a través de qualsevol activitat intel·lectual relacionada amb la cognició i la comunicació.

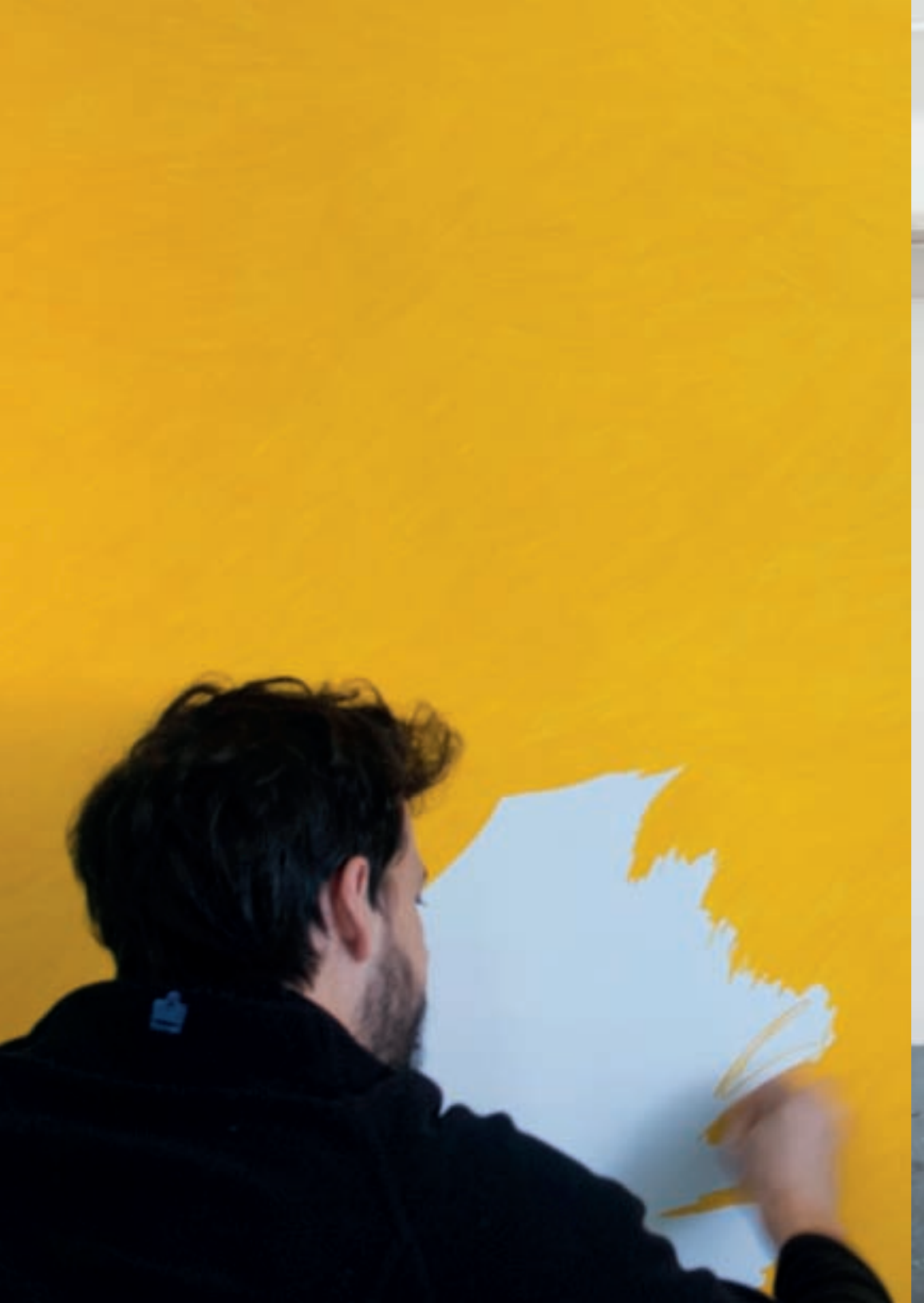
A banda de la desterritorialització que el món real ens proporciona, nosaltres en proposem una altra de personal de l'obra respecte a l'espectador, que reconnecte qui observa amb l'exterior a través de les peces exposades, entenent el projecte artístic i el projecte de vida com una unitat indissoluble.

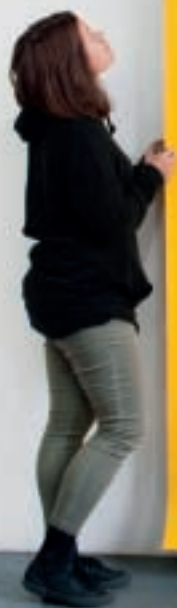
Carpet 4 articula cuestiones entorno a la adaptación, desterritorialización y holismo como categorías estéticas y modalidades de producción, adaptándose a la contemporaneidad sociocultural que nos toca vivir.

Una investigación basada en nuestra experiencia dual como artistas visuales de forma antagónica. Narramos la realidad adquirida por el proceso de vida, trabajo, tiempo, formación y base o terreno en el momento actual que vivimos. Vemos una continua pérdida del territorio, pugnas de poder, destinos indiferenciados donde se rompe toda relación con la historia y la memoria de los lugares, donde existe amnesia territorial, la cual signi ca extrañeza y desculturización. Una situación que a nuestro parecer está a la orden del día en el que debería ser nuestro territorio.

Estas pugnas de poder y la desculturización de nuestro lugar, nos deja el territorio como un simple soporte que responde a las necesidades básicas de la sociedad. Donde la acción colectiva acontece siempre a un lugar socialmente producido, generado a través del esfuerzo colectivo y a través de cualquier actividad intelectual relacionadas con la cognición y la comunicación.

Aparte de la desterritorialización que el mundo real nos proporciona, nosotros proponemos una desterritorialización personal de la obra con respecto al espectador, reconectando al que observa con el exterior a través de las piezas expuestas, entendiendo el proyecto artístico y el proyecto de vida como una unidad indisoluble.





MAR GUERRERO FONT

“Paisatge còsmic”

Impressió en alumini Dibond raspallat

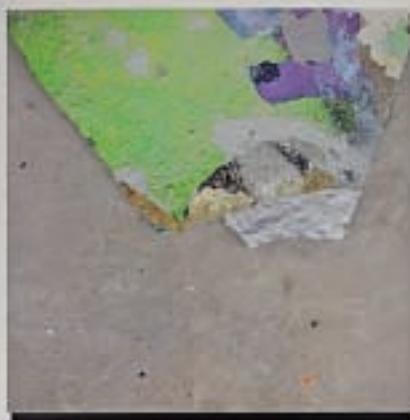
Políptic format per dotze peces de 30 x 30 cms. cada una
110 x 150 cms.

Impresión en aluminio dibond cepillado.

Políptico formado por 12 piezas de 30 x 30 cm cada una.
110 x 150cm

Paisatge còsmic consisteix en un políptic format per dotze imatges construïdes a partir de la troballa d'un conjunt de peces (sediments còsmics), fragments de paret formats per desenes de capes de pintura, pertanyents a grafitis. Aquests fragments construeixen el cel d'un conjunt de paisatges on es posen en tensió idees sobre la ruïna i la nostàlgia en el paisatge romàntic amb les de colonització espacial. Així com Victor Hugo descrivia les muntanyes lunars a partir dels paisatges còsmics que es mostren, a continuació es pretén introduir l'espectador en una activa contemplació dels cels. Treballar a partir de rebuig, de rastres trobats en l'espai urbà, servirà per a, utilitzant-los a manera d'índexs, emprendre diverses exploracions interestel·lars i dur a terme una arqueologia de la quotidianitat que se situa a la contra del temps modern de la utilitat i la producció.

Paisaje cósmico consiste en un políptico formado por doce imágenes construidas cada una de ellas a partir del haz de un conjunto de piezas (sedimentos cósmicos), fragmentos de pared formados por decenas de capas de pintura, pertenecientes a grafitis. Estos fragmentos construyen el cielo de un conjunto de paisajes donde se ponen en tensión ideas sobre la ruina y la nostalgia en el paisaje romántico con las de colonización espacial. Así como Victor Hugo describía las montañas lunares, a partir de los paisajes cósmicos que se muestran a continuación se pretende introducir al espectador en una activa contemplación de los cielos. Trabajar a partir de desecho, de rastros encontrados en el espacio urbano, servirá para, utilizándolos a modo de índices, emprender varias exploraciones interestelares, llevando a cabo una arqueología de lo cotidiano que se sitúa a la contra del tiempo moderno de la utilidad y la producción.





ÁLEX MARCO

"What does this represent?"

Tinta xinesa i esprai sobre llenç

162 x 234 cms. (díptic)

Tinta china y spray sobre lienzo

162x234 cms. (díptico)

What does this represent? es basa en la crítica gràfica representada per Ad Reinhardt el 1945. Ací es qüestiona el significat de la pintura abstracta. Lluny d'una explicació basada en la raó, la peça presentada configura un diàleg entre la convivència, el moviment i el moment d'acció davant de l'obra. El projecte aborda una metodologia de temps i procés que vertebrava un treball, no d'imatge, sinó d'experiència

La peça consta de dos blocs a manera de díptic. En aquest cas, el bloc 1 configura una figura textual i tipogràfica que busca el fregament entre un conjunt de valors plàstics que desenvolupen un tot indivisible, el qual, al seu torn, defineix el significat del bloc 2.

La imatge es construeix per un gest emocional, de vegades reposat i calculat; en altres, trobat inconscientment des de l'experiència enfront del quadre. L'actuació davant de l'obra trenca el conflicte abstracció-figuració i porta el quadre fora de llocs comuns però sense deixar una pintura sense motiu. La imatge es modela per a crear a partir d'ací quelcom prèviament inexistent, configurar quelcom nou. Es construeix una memòria viva dins del cos de l'obra.

What does this represent? se basa en la crítica gráfica representada por Ad Reinhardt en 1945. Aquí se cuestiona el significado de la pintura abstracta. Lejos de una explicación basada en la razón, la pieza presentada configura un dialogo entre la convivencia, el movimiento y momento de acción ante la obra. El proyecto aborda una metodología de tiempo y proceso que vertebra un trabajo no de imagen, sino de experiencia.

La pieza consta de dos bloques a modo de díptico. En este caso, el bloque 1 configura una figura textual y tipográfica que busca el roce entre un conjunto de valores plásticos que desarrollan un todo indivisible, el cual a su vez define el significado del bloque 2.

La imagen se construye por un gesto emocional, en ocasiones reposado y calculado, en otras encontrado inconscientemente desde la experiencia frente al cuadro. La actuación ante la obra rompe el conflicto abstracción-figuración, llevando al cuadro fuera de lugares comunes pero sin dejar una pintura sin motivo. La imagen se moldea para crear a partir de ahí algo previamente inexistente, configurar algo nuevo. Se construye una memoria viva dentro del cuerpo de la obra.

① ALL MODERN ART BE - AN IMAGE OF
GINS TO APPEAR SOMETHING THAT
COMPREHENSIBLE AND NEVER EXIS-
IN A WAY GREAT TED IN THE
WHEN IT IS INTER WORLD, UNTIL THE
PRETED AS AN ATTEMPT DAY IT WAS PAINTED.
TO, INSTILL YOUTHFUL- WHAT DOES THIS REPR-
NESS INTO AN ANCIENT SENT? WHAT DOES THIS RE-
WORLD. W. PRESENT? WHAT DOES J.
REPRESENT?

② AN ALL-BLACK
PAINTING TODAY
IS PERCEIVED
LESS AS A PROVO-
CATION THAN AS
PERFECTLY "NORMAL",
AND NORMALCY IS
ANATHEMA TO THE
"RADICAL" GESTURE OF
NEGATION. R.



IRENE MOHEDANO ROMÁN

"Blowing Up Memory"

Fotografía blanc i negre 13 x 13 cms., en marc blanc de 23 x 23 cms.
Grandària total: 100 x 100 cms.

Fotografía Blanco y Negro 13 x 13 cms., en marco blanco de 23 x 23 cm.
100 x 100 cms.

Unes ruïnes oblidades i ocultes emergeixen en un procés d'exploració en la Casa de Campo de Madrid; estructures defensives de la Guerra Civil convertides en arqueologies. Arqueologies que actuen com la punta de l'iceberg per a explorar el que ha quedat ocult, allò que no està visible. Ens inviten a reflexionar sobre les inferències que trobem en el relat oficial creat per la cultura de la transició, elaborat per a generar un clima pseudodemocràtic amb el propòsit de superar un passat convuls.

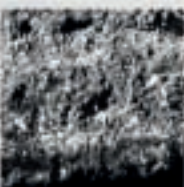
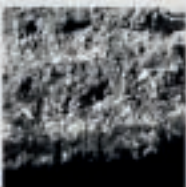
Un mosaic de setze fotografies ampliades fins a penetrar en la matriu de la imatge, posa en dubte la construcció del discurs hegemònic. Aquestes ampliacions que inverteixen l'"objectivitat" de la narrativa oficial, que qüestionen les formes de transmissió de la història; eliminant la forma original de la ruïna es genera un qüestionament sobre la història construïda. La imatge difusa ens torna una imatge que dubta sobre la realitat mateix.

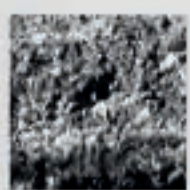
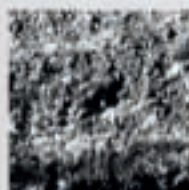
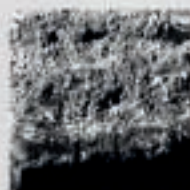
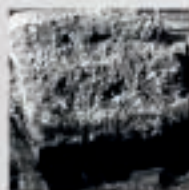
Si les ruïnes representen l'única evidència d'un succés, l'acostament a través de l'objectiu representa el procés crític de coneixement, que va fent llum sobre la representació de la realitat (relat) revelant aquells que la visió de la memòria marginava del seu camp visible.

Unas ruinas, olvidadas y ocultas emergen en un proceso de exploración en la Casa de Campo de Madrid; estructuras defensivas de la Guerra Civil, convertidas en arqueologías. Arqueologías que actúan como la punta del iceberg para explorar lo que ha quedado oculto, lo no visible. Nos invitan a reflexionar sobre las inferencias que encontramos en el relato oficial creado por la cultura de la transición, elaborado para generar un clima pseudo-democrático con el propósito de superación de un pasado convulso.

Un mosaico de 16 fotografías, ampliadas hasta penetrar en la propia matriz de la imagen, pone en cuestión la construcción del discurso hegemónico. Estas ampliaciones invirtiendo la “objetividad” de la narrativa oficial, cuestiona las formas de transmisión de la historia; eliminando la forma original de la ruina, se genera un cuestionamiento sobre la propia historia construida. La imagen difusa nos devuelve una imagen que duda sobre la propia realidad.

Si las ruinas representan la única evidencia de un suceso, el acercamiento a través del objetivo viene a representar el proceso crítico de conocimiento, que va arrojando luz sobre la representación de la realidad (relato) revelando aquellos que la visión de la memoria marginaba de su campo visible.





BELÉN RODRIGUEZ GONZALEZ

"Self-thinking Cosmos IX & X"

Aquarel·la i llapis sobre paper

100 x 70 cms. cada una (dues peces)

Acuarela y lápiz sobre papel

100 x 70 cms. cada una (2 piezas)

Aquesta sèrie d'aquarel·les forma part del projecte denominat After Sputnik, basat en la citació de Marshall McLuhan: "After Sputnik, there's no nature, only art."

Aquest projecte, dut a terme en l'Acadèmia d'Espanya a Roma, reuneix algunes referències a l'arqueologia, la història, la ciència-ficció, el joc, la festa i l'idealisme de les avantguardes artístiques del segle XX.

Parteix d'una sèrie de sediments de plàstic recol·lectats en platges, que recorden joguets triturats i que configuren una mena d'arqueologia infantil.

Com si es tractara d'un joc de daus, agafe un grapat dels plàstics col·leccionats i els llance sobre una superfície blanca de paper. Les peces es distribueixen formant composicions plàstiques aleatòries que són copiades fidelment en el mateix lloc en què cauen. D'aquesta manera, delegue en els fenòmens naturals com ara l'erosió de sol, el mar i l'arena, la generació de formes i colors, i en les lleis de la gravetat, les decisions de composició en el paper.

Esta serie de acuarelas forma parte del proyecto denominado “After Sputnik”, basado en la cita de Marshall McLuhan: “After Sputnik, there’s no nature, only art”.

Este proyecto, llevado a cabo en la Academia de España en Roma reúne ciertas referencias a la Arqueología, la Historia, la Ciencia ficción, el juego, la fiesta y el idealismo de las vanguardias artísticas del s.XX.

Parte de una serie de sedimentos de plástico recolectados en playas que recuerdan a juguetes triturados y que configuran una suerte de arqueología infantil.

Como si de un juego de dados se tratase, tomo un puñado de los plásticos coleccionados y los arrojo sobre una superficie blanca de papel. Las piezas se distribuyen formando composiciones plásticas aleatorias que son copiadas fielmente en el mismo sitio en el que caen.

De esta manera, delego en los fenómenos naturales como son la erosión de sol, el mar y la arena, la generación de formas y colores, y en las leyes de la Gravedad las decisiones de composición en el papel.





GUIBERT ROSALES ABREU

"Vedat de caça"

Instal·lació

200 x 290 cms.

Instalación

200 x 290 cms.

Els meus projectes investiguen i analitzen problemàtiques socials com ara les desigualtats, els fluxos migratoris i la violència. Elabore reflexions de com entenc el context social del qual formem part.

Per mitjà de la instal·lació i la fotografia aborde les múltiples fissures que ha demostrat tindre el model de convivència imposat per la modernitat. Les nostres ciutats són espais de producció i consum, i ens trobem incapacitats per a donar solucions efectives a conflictes de qualsevol tipus: polítics, religiosos, ètnics, culturals, racials. Per aquesta raó em pareix interessant generar pensaments que intenten adreçar la nostra actitud com a ciutadans per a plantejar-nos noves formes de construir la nostra convivència. L'obra que presente, *Vedat de caça*, utilitza elements que trobem en el nostre consum industrial: estoretes d'IKEA. La connotació simbòlica que té la seua descripció comercial (estoreta: per a deixar la brutícia fora de casa) la utilitze per a parlar de la nostra responsabilitat social amb els altres i com pot de cruel ser l'alteritat.

Welcome no parla de l'acció literal de travessar una frontera, sinó del destí de milers de persones anònimes les vides de les quals en els nous territoris a què arriben, estan infestades de discriminació i vulnerabilitat, mentre la nostra mirada contemplativa no fa res per a canviar-ho.

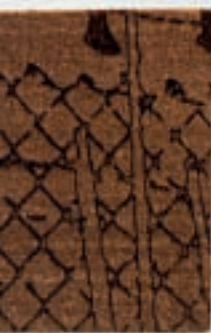
Mis proyectos investigan y analizan problemáticas sociales como las desigualdades, los flujos migratorios y la violencia. Elaboro reflexiones de cómo entiendo el contexto social del cual formamos parte.

Por medio de la instalación y la fotografía abordo las múltiples fisuras que ha demostrado tener el modelo de convivencia impuesto por la modernidad. Nuestras ciudades son espacios de producción y consumo, encontrándonos incapacitados para darle soluciones efectivas a conflictos de todo tipo: políticos, religiosos, étnicos, culturales, raciales. Por esta razón me parece interesante generar pensamientos que intentan redireccionar nuestra actitud como ciudadanos para plantearnos nuevas formas de construir nuestra convivencia.

La obra que presento, *Coto de caza*, utiliza elementos que encontramos en nuestro consumo industrial, felpudos de IKEA. La connotación simbólica que tiene su descripción comercial (felpudo: para dejar la escoria fuera de casa) la utilizo para hablar de nuestra responsabilidad social para con el otro y lo cruel que puede ser la otredad.

Welcome no habla de la acción literal de cruzar una frontera sino del destino de miles de personas anónimas cuyas vidas en los nuevos territorios a los que arriban, estarán plagadas de discriminación y vulnerabilidad, mientras nuestra mirada contemplativa no hace nada para cambiarlo.





FRANCESC RUIZ ABAD

“Cuidado que te la foteran!”

Oli sobre tela
162 x 130 cms.

Óleo sobre tela
162 x 130 cms.

Cuidado que te la foteran! és una frase que ma mare em sol dir per a alertar-me d'un possible problema pròxim.

Aquest quadre personifica de manera faulística la figura del jove artista ànec endinsant-se en les aventures còmiques de la vida adulta.

Cuidado que te la foteran! es una frase que mi madre me suele decir para alertarme de un posible problema cercano.

Este cuadro personifica de manera fabulística a figura del joven artista pato adentrándose en las aventuras cómicas de la vida adulta.





AGUSTÍN SERISUELO FRANCH

“Habitación”

Fotografia Inkject sobre DMF, estructura de fusta de Tuliper, laca acrílica, retolador acrílic. 161 x 164 x 20 cms.

Fotografia Inkject sobre DMF, estructura de madera de Tuliper, laca acrílica, rotulador acrílico. 161 x 164 x 20 cms.

L'habitació és l'habitable més íntim i personal, l'habitable més mínim de la casa i que representa la seua essència en l'àmbit arquitectònic. Volem interpretar aquesta peça d'una forma fragmentada i descomposta, amb la intenció d'obrir el cub íntim i privat. En aquest cas es tracta d'una habitació d'un edifici que encara no està habitat, un espai que no té les empremtes que aporta la vida i que el transforma en lloc, un espai inert a l'espera de ser habitat.

Utilitzem el terme alçat per a interpretar l'interior d'aquest espai arquitectònic on cada paret és analitzada sense tindre en compte la perspectiva. El procés de fragmentació fotogràfica i reconstrucció escultòrica proporciona una experiència visual per a l'espectador que obliga a recórrer-lo visualment per a entendre tant la forma com la imatge. Açò l'acosta al lloc mateix i el situa en el centre de la composició.

Finalment, velem la imatge fotogràfica i redibuixem l'estructura de la construcció arquitectònica més mínima, amb la qual cosa aportem una experiència i una textura manual que humanitza l'objecte, i una interacció directa amb la intenció d'habitar el lloc d'una forma metafòrica.

La habitación es el habitáculo más íntimo y personal, el habitáculo más mínimo de la casa y que representa su esencia a nivel arquitectónico. En esta pieza Habitación queremos interpretar de una forma fragmentada y descompuesta, con la intención de abrir el cubo íntimo y privado. En este caso se trata de una habitación de un edificio que aún no está habitado, un espacio que carece de las huellas que aporta el habitar y que lo transforma en lugar, un espacio inerte a la espera de ser habitado.

Utilizamos el termino “alzado” para interpretar el interior de este espacio arquitectónico, donde cada pared es analizada sin tener en cuenta la perspectiva. El proceso de fragmentación fotográfica y reconstrucción escultórica proporciona una experiencia visual para el espectador que lo obliga a recorrer visualmente para entender tanto la forma como imagen, esto lo acerca al propio lugar y lo sitúa en el centro de la composición.

Por último, velamos la imagen fotográfica y redibujamos la estructura de la construcción arquitectónica más mínima, aportando una experiencia y textura manual que humaniza el objeto y aporta una interacción directa con la intención de habitar el lugar de una forma metafórica.





VIVIANA SILVA FLORES

“Proyecto Cordillera”

Instal·lació múltiple: Fotografia digital lambda, pantalla led amb arxius i textos, altaveus amb àudio

270 x 120 cms., aproximadament

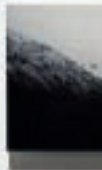
Fotografía digital lambda, pantalla led con archivos y textos, altavoces con audio.
270x120 cms. aprox.

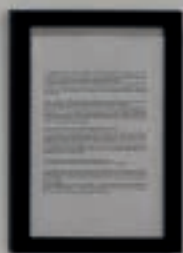
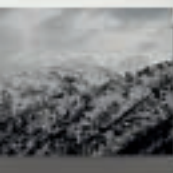
La serralada dels Andes és una cadena muntanyosa amb una altura mitjana que ronda els 4.000 m i que posseeix els volcans més alts del món i la segona muntanya més alta del planeta. La seua superfície contorneja la costa del Pacífic durant 7.240 km i la transforma també en la serralada més llarga de la Terra. A més, recorre la totalitat del territori xilé, i és, junt amb l'oceà, per l'altre costat, la frontera natural que ens aïlla com a país. En aquesta serralada han viscut els nostres avantpassats i serveix actualment com a font d'ingressos turístics per la seua increïble bellesa i per tindre la major concentració de centres d'esquí i d'esports hivernals del con sud. Però també hi han ocorreguts terribles tragèdies: impossible oblidar la de l'equip de rugbi que viatjava en l'avió uruguaià que hi va caure el 1972. Anys abans, el 1961, una altre avió que transportava un equip de futbol també va desaparèixer en aquestes muntanyes. Tampoc podem oblidar la mort de quaranta-cinc joves soldats que van ser obligats per l'Exèrcit xilé a realitzar una marxa durant un torb amb -35°C i sense l'equipament adequat, al maig de 2005, a 1.500 m sobre el nivell del mar, en la zona del volcà Antuco. Per això, la serralada és més que un referent geogràfic en la ment de tot xilé. Per als qui n'estem lluny, opera com a segell identitari. És una empremta visual, la imatge que veiem cada vegada que despertem, que ens acomiadem, i quan hi tornem.

L'obra *Proyecto Cordillera* aborda tots aquests aspectes. Per aquesta raó inclou la instal·lació una sèrie de fotografies amb diverses grandàries realitzades per l'artista, les quals són muntades sobre Dibond (una 120 x 80 cm i les altres de 20 x 30 cm), i una pantalla led en la qual es van projectant imatges d'arxiu sobre la tragèdia del volcà Antuco i l'exèrcit xilé, un cas de violència, mort i desaparició, en la qual van morir, per la negligència de la institució, joves obligats a realitzar el servei militar. Així mateix, la instal·lació inclou un text i sons referits al vent, al fred i a la neu, és a dir, al clima i a la geografia de la serralada.

La Cordillera de los Andes es una cadena montañosa con una altura media que ronda los 4000mts. albergando los volcanes más altos del mundo, siendo la segunda montaña más alta del planeta. Su superficie contornea la costa del Pacífico por 7240km, transformándola también en la cordillera más larga de la Tierra. Ella, recorre la totalidad del territorio chileno siendo junto con el océano, del otro lado, la frontera natural que nos aísla como país. En ella, han vivido nuestros ancestros y hoy por hoy, sirve como fuente de ingresos turísticos por su increíble belleza y por tener la mayor concentración de centros de esquí y deportes invernales del cono sur. Pero en ella también han ocurridos terribles tragedias. Como olvidar la del equipo de rugbistas que iban en el avión uruguayo que cayó en 1972. Años antes, en 1961, un equipo de futbol desapareció entre las montañas también caído de un avión en zona chilena. Como olvidar, la muerte de 45 jóvenes conscriptos que fueron obligados por el Ejército chileno a realizar una marcha durante una ventisca con -35° de temperatura y sin el equipamiento adecuado, en mayo de 2005, a 1500m sobre el nivel del mar, en la zona del volcán Antuco. Por ello, la cordillera es más que un referente geográfico en la mente de todo chileno. Para quienes estamos lejos, opera como sello identitario. Es una impronta visual, la imagen que vemos cada vez que amanecemos, que nos despedimos y cuando volvemos.

La obra *Proyecto Cordillera* aborda todos estos aspectos de ella. De ahí que incluye la instalación una serie de fotografías realizadas por la artista a diversos tamaños, las cuales son montadas sobre dibond (una de ellas de 120x80cm y las otras de 20x30cm) y una pantalla led en la cual se van proyectando imágenes de archivo en torno a la tragedia del volcán Antuco y el ejército chileno, un caso de violencia, muerte y desaparición, en la cual a jóvenes que son obligados a realizar el servicio militar han fallecido por la negligencia de la institución. Asimismo la instalación incluye un texto y sonidos referidos al viento, frío y nieve, es decir, el clima y geografía de la cordillera.





Small, illegible text label.



LLORENÇ UGAS DUBREUIL

“Transformar a negro (Espui)”

Fotografia

1 x 431 cms. (168 cms. en la paret i 263 cms. en terra) 39 fotografies 11 x 18 cms.

Fotografía

1 x 431 cms. (168 cms. en la pared y 263 cms. en el suelo) 39 fotografías 11 x 18 cms.

La peça que presente al concurs forma part del projecte Black landscape. La sèrie parteix de la documentació i la deriva en llocs especialment fràgils i s'articula en peces que proposen una anàlisi del paisatge en la qual aquest, a causa de la pressió, ja siga política, econòmica o turística, es transforma i s'allunya del seu estat natural, desapareix. Les obres proposen una relectura d'aquests llocs en clau crítica analitzant, per un costat, els elements civils i els materials que bloquegen el paisatge i com aquests interactuen amb el seu entorn i afecten la percepció que se'n té, i, en direcció contrària, estudia com el paisatge mateix s'esvaeix, es transforma i canvia afectat per les alteracions del territori, amb la qual cosa impedeix una experimentació natural de l'espai –sense elements que el desvirtuen o l'allunyen del seu estat primigeni–.

Black landscape rastreja principalment paisatges vulnerables, al Pirineu i en la costa Mediterrània, llocs que han sigut històricament molt afectats per la pressió urbanística o turística, posa de manifest les confrontacions que es generen en aquests espais i trasllada a l'espectador l'experiència física del trànsit per tan delicats llocs. El projecte és principalment fotogràfic. Arranca com un exercici de documentació, però no sols assenyala: use les imatges per a realitzar després les obres, que en alguns casos adquireixen un perfil més escultòric i instal·latiu. El projecte realitza una viatge d'anada i tornada del bidimensional al tridimensional, explora les possibilitats que ofereixen els distints suports usats per a anunciar les promocions immobiliàries, així com els materials de construcció i els elements del paisatge. M'interessa treballar amb la imatge –com a element principal que em serveix per a documentar– i amb la percepció de l'espai fotografiat per a generar una imatge nova del paisatge en ruïna, de l'espai transformat.

La pieza que presento al concurso forma parte del proyecto Black landscape. La serie parte de la documentación y la deriva en lugares especialmente frágiles y se articula en piezas que proponen un análisis del paisaje, en la que este, debido a la presión, ya sea política, económica, o turística, se transforma y aleja de su estado natural, desaparece. Las obras, proponen una relectura de estos lugares en clave crítica, analizando por un lado los elementos civiles y los materiales que bloquean el paisaje y como estos interactúan con su entorno afectando a la percepción que se tiene de él y en dirección contraria estudia como el propio paisaje se desvanece, transforma y cambia afectado por las alteraciones del territorio, impidiendo una experimentación natural del espacio –sin elementos que lo desvirtúen o alejen de su estado primigenio-.

Black landscape rastrea principalmente paisajes vulnerables, en el Pirineo y en la costa Mediterránea, lugares que han sido históricamente muy afectados por la presión urbanística o turística, poniendo de manifiesto las confrontaciones que se generan en estos espacios y trasladando al espectador la experiencia física del tránsito por estos delicados lugares. El proyecto es principalmente fotográfico. Arranca como un ejercicio de documentación, pero no solamente señala, uso las imágenes para realizar después las obras, que en algunos casos, adquieren un perfil más escultórico e instalativo. El proyecto realiza una viaje de ida y de vuelta de lo bidimensional a lo tridimensional, explorando las posibilidades que ofrecen los distintos soportes usados para anunciar las promociones inmobiliarias, así como los materiales de construcción, y elementos del propio paisaje. Me interesa trabajar con la imagen -como elemento principal que me sirve para documentar- y con la percepción del propio espacio fotografiado, para generar una imagen nueva del paisaje en ruina, del espacio transformado.





ELENA URUCATU

“USA, Flags”

Tècnica mixta (brodat)

40 x 40 cms.

Mixta (bordado)

40 x 40 cms.

Flags és un projecte que consisteix en banderes intervingudes en distints formats i totes referides a les situacions de violència o d'injustícia relacionades amb els símbols nacionals o justificades per aquests.

Aquesta peça és una bandera dels Estats Units intervinguda en què se substitueixen les tradicionals estrelles per les pues del fil d'aram espinós brodades i que està doblegada en el format en què es lliura als familiars dels difunts o del veterans després de la cerimònia. Està acompanyada d'un vídeo en què es realitza el plec de la bandera per dues persones seguint un meticulós ritual.

Flags es un proyecto que consiste en banderas intervenidas en distintos formatos y todas referidas a las situaciones de violencia o injusticia relacionadas o justificadas bajo los símbolos nacionales.

La pieza USA es una bandera de los Estados Unidos intervenida sustituyendo las tradicionales estrellas por las púas del alambre de espino bordadas y doblada en el formato en el que se entrega a los familiares de los difuntos o veteranos tras la ceremonia. Viene acompañada de un video en el que se realiza el pliegue de la bandera por dos personas siguiendo el meticuloso ritual.





JOSÉ LUIS VALVERDE BUFORN

“Huile de poison. Gerro VI”

Oli sobre tela

130 x 96 cms. / 25 x 25 cms.

Óleo sobre tela

130 x 96 cms. / 25 x 25 cms.

Les peces que presente a continuació formen part del meu projecte pictòric més recent, que està unit per dues sèries, *Huile de poison*. Adorns i Huile de poison. En la sala, els quals parteixen del meu interès per qüestionar el quadre com a artefacte de representació per mitjà de l'exploració i el recargolament de la qualitat d'una suposada funció descriptiva/representativa que se li atribueix històricament.

A través de la descontextualització de fotogrames filmics i de fotografies, genere vincles narratius entre les distintes pintures, cosa que produeix un tipus de narrativitat entre aquestes, a partir de les seues diferències, que passa a dependre de les seues qualitats formals, figural i espacials.

Amb això genere escenes o ecos d'escenes a través de cada un d'aquests quadres, que contenen en el seu conjunt una història oberta la importància de la qual resideix, a més, en la utilització de l'espai expositiu com a marc de presentació de l'obra; es potencia, així, la qualitat paratextual dels quadres, a més de la possibilitat que l'espectador té d'albirar l'espècie de periple que li va marcant cada una de les pintures.

Las piezas que a continuación presento forman parte de mi proyecto pictórico más reciente, que está aunado por dos series, *Huile de poison*. Adornos y Huile de poison. En el salón, los cuales parten de mi interés por cuestionar el cuadro como artefacto de representación, mediante la exploración y el retorcimiento de la cualidad de una supuesta función descriptiva/representativa que se le atribuye históricamente. A través de la descontextualización de fotogramas filmicos y de fotografías, genero vínculos narrativos entre las distintas pinturas, produciendo un tipo de narratividad entre estas, valiéndome de sus diferencias, que pasa a depender de sus cualidades formales, figurales y espaciales.

Con ello genero escenas o ecos de escenas a través de cada uno de esos cuadros, que contienen en su conjunto una historia abierta, cuya importancia reside además en la utilización del espacio expositivo como marco de presentación de la obra, potenciando así, la cualidad paratextual de estos, además de la posibilidad que el espectador tiene de vislumbrar esa especie de periplo que le va marcando cada una de las pinturas.





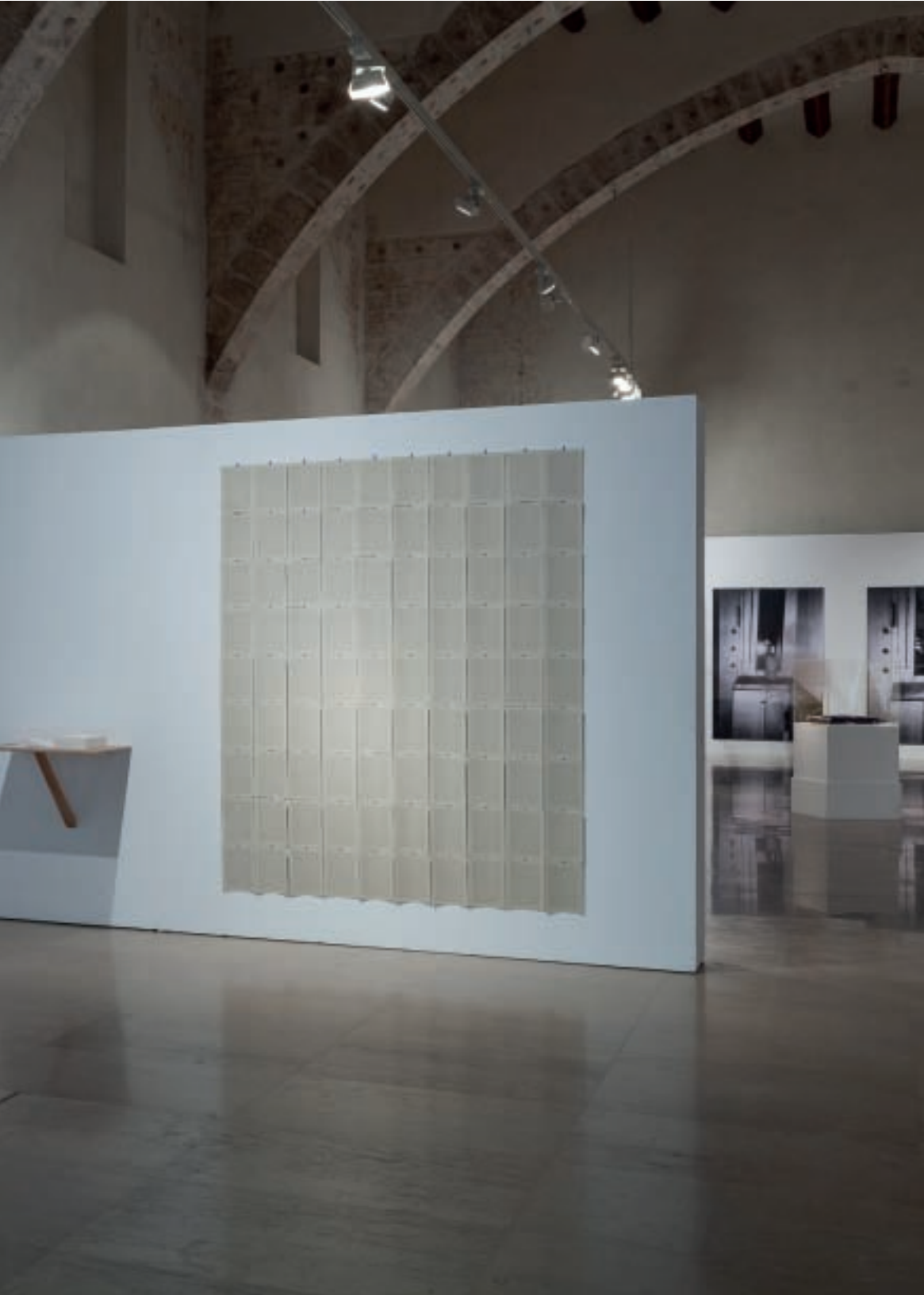
—
EXPOSICIÓ

EXPOSICIÓN











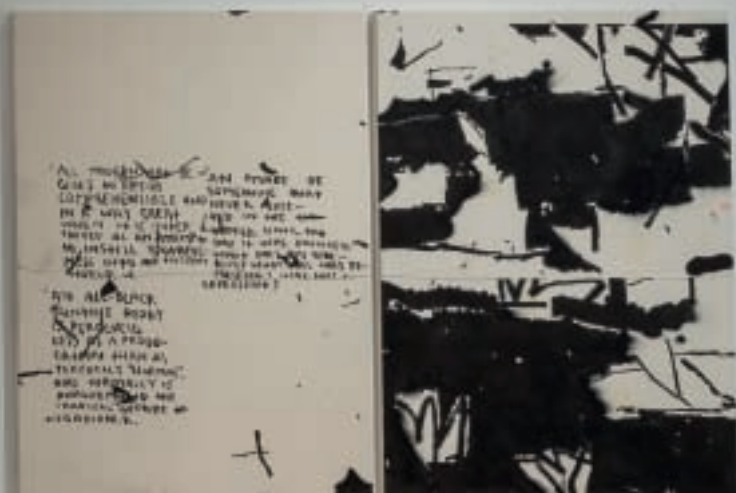






Small informational label on the wall.

















CRÈDITS

CRÉDITOS

CONSELL GENERAL DEL CONSORCI DE MUSEUS DE LA COMUNITAT VALENCIANA

President d'honor

Ximo Puig i Ferrer
(President de la Generalitat)

President

Vicent Marzá Ibáñez
(Conseller d'Educació,
Investigació, Cultura i Esport)

Vicepresidents

Joan Ribó Canut
(Alcalde de València)

César Sánchez Pérez

(President de la Diputació
Provincial d'Alacant)

Amparo Marco Gual

(Alcaldessa de Castelló de la
Plana)

Vocals

Gabriel Echávarri Fernández
(Alcalde d'Alacant)

Javier Moliner Gargallo
(President de la Diputació
Provincial de Castelló)

Jorge Rodríguez Gramage
(President de la Diputació
Provincial de València)

Vicente Farnós de los Santos
(Representant del Consell Valencià
de Cultura)

M^a. Carmen Amoraga Toledo
(Directora General de Cultura
i Patrimoni de la Conselleria
d'Educació, Investigació, Cultura
i Esport i Presidenta de la Comissió
científico-artística)

Gerent

José Luis Pérez Pont

Secretari

José Villar Rivera
(Subsecretari de la Conselleria
d'Educació, Investigació, Cultura
i Esport)

CONSORCI DE MUSEUS DE LA COMUNITAT VALENCIANA

Direcció - Gerencia

José Luis Pérez Pont

Adjunta a Direcció

Susana Vilaplana Sanchis

Àrea Jurídica

Marta Pérez Soria

Coordinació d'Exposicions

M^a Vicenta Belenguer Dolz
Lucía González Menéndez
Isabel Pérez Ortiz
Vicente Samper Embiz

Programes Públics

Eva Doménech López

Educació i Mediació

José Campos Alemany

Media i Xarxes

Carmen Valero Escribá

Administració

Nicolás S. Bugeda Cabrera
María Luisa Izquierdo López
Antonio Martínez Palop
Germà Sánchez Eslava

JURAT mardel 2017

Valentín Roma,
(Director de La Virreina
Centre de la Imatge, Barcelona)

Belén Palanco,
(Corresponsal de The Art Newspaper a
Espanya, i col·laboradora en Exit,
Tendencias del Mercado del Arte, El
Español)

José Luis Pérez Pont,
(Director gerent del Consorci de Museus
de la Comunitat Valenciana)

EXPOSICIÓ

Organització

Consorti de Museus de la
Comunitat Valenciana

(mardel Espacio para el Arte)

Amparo Martínez i Soler
Juan Manuel del Pino López

Centre del Carme Cultura Contemporània

Direcció

José Luis Pérez Pont

Coordinadors de l'exposició

José Luis Bertomeu Blay
José Amador Martínez i Soler

Muntatge i il·luminació

Quadre, manipulació i conservació d'obres d'art

Disseny gràfic

Alberto Matesanz

Producció retolació

Símbols

Assegurances

Axa Art

PUBLICACIÓ

Textos

Autors de les obres
mardel Espacio para el Arte
Belén Palanco

Disseny i maquetació

Alberto Matesanz

Fotografies

Autors de les obres
Juan Peiró

Traducció al valencià

Subdirecció general de Política
Lingüística.

Impressió

PixartPrinting

© de la present edició, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana

© dels textos, els autors

© de les imatges, els propietaris i/o depositaris

ISBN: 978-84-482-6231-0

D.L.: V-873-2018

