



MATTE

ARTE Y CULTURA CONTEMPORÁNEA
CONTEMPORARY ART AND CULTURE

CAMINOS IMAGINARIOS
IMAGINARY PATHS



CONSORCI
DE MUSEUS
DE LA
COMUNITAT
VALENCIANA

CONSELL GENERAL DEL CONSORCI
DE MUSEUS DE LA COMUNITAT
VALENCIANA

President d'honor
Ximo Puig i Ferrer
President de la Generalitat

President
Vicent Marzà i Ibáñez
Conseller d'Educació,
Cultura i Esport

Vicepresidents
Joan Ribó Canut
Alcalde de València

Carlos Mazón Guixot
President de la Diputació Provincial
d'Alacant

Amparo Marco Gual
Alcaldesa de Castelló de la Plana

Vocals
Luis Barcala Sierra
Alcalde d'Alacant

José Pascual Martí García
President de la Diputació Provincial
de Castelló
Antoni Francesc Gaspar Ramos
President de la Diputació Provincial
de València
Begoña Martínez Deltell
Representant del Consell
Valencià de Cultura

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

Gerent
José Luis Pérez Pont

Secretari
Eva Coscollà Grau
Sotssecretària de la Conselleria
d'Educació, Cultura i Esport

CONSORCI DE MUSEUS
DE LA COMUNITAT
VALENCIANA

Direcció – Gerència
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
Antonio Martínez Palop
Germà Sánchez Eslava



PORTADA / COVER PAGE

Jonás Bel y Rafael Trapiello
/ Fuera paraíso

FOTOGRAFÍA/ PHOTOGRAPY

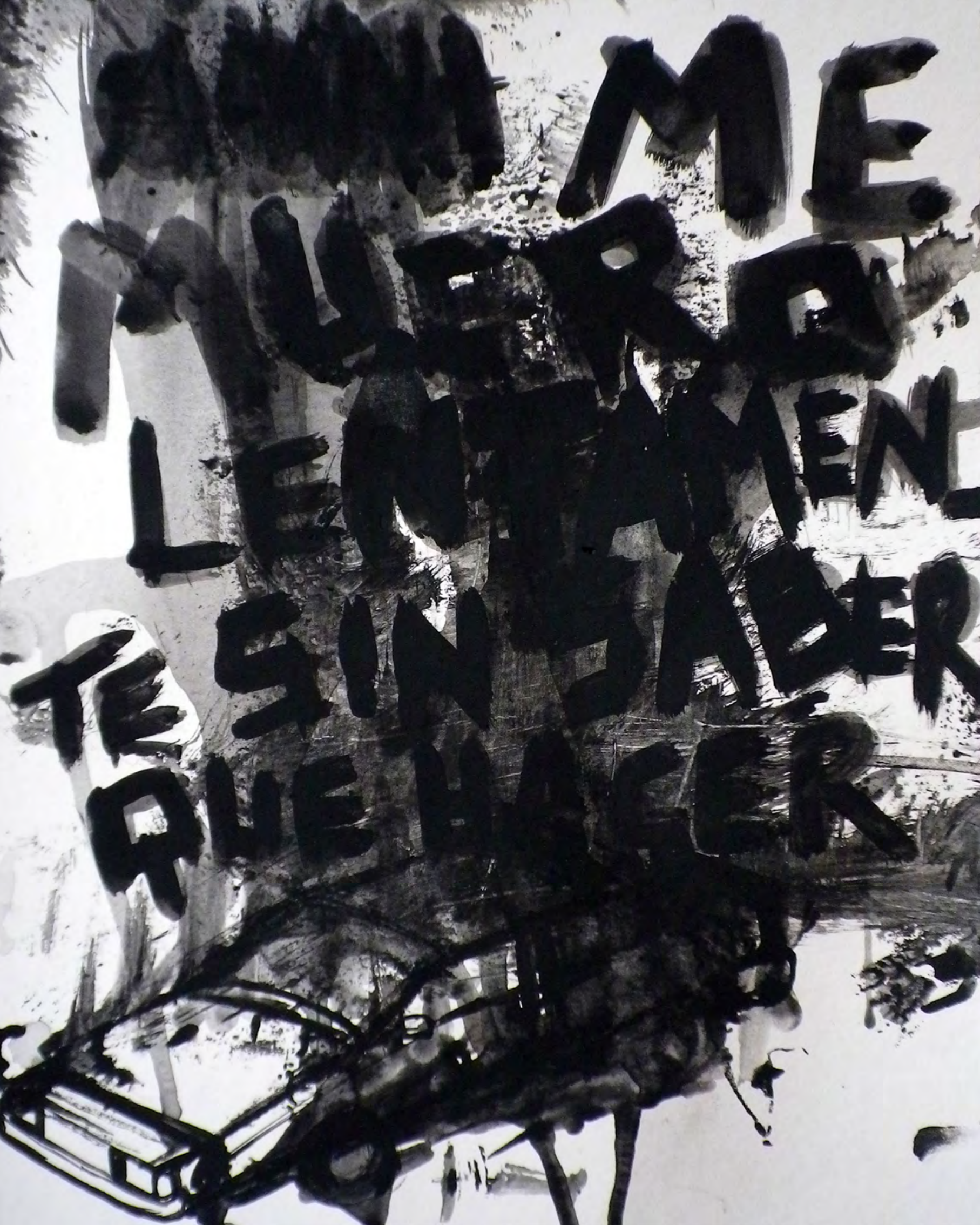
Begoña Lorente Sanz / Paisaje Urbano



MATTE

ARTE Y CULTURA CONTEMPORÁNEA CONTEMPORARY ART AND CULTURE

PRÓLOGO DE UNA EDICIÓN Por Leónidas Spinelli	05	FOREWORD TO AN EDITION By Leónidas Spinelli
ALBERTO FEIJOÓ 2020	07	ALBERTO FEIJOÓ 2020
INÊS FERNANDES Y el pneuma del dogma reconstruido por Vítor Nieves	14	INÊS FERNANDES And the reconstructed doma of the Pneuma by Vítor Nieves
PABLO BELLOT Acto de comunicación	23	PABLO BELLOT Communication act
HELENA GOÑI Un camino conocido Por Leónidas Spinelli	30	HELENA GOÑI A Known Path by Leónidas Spinelli
AIDA SALÁN La textura de la apariencia y las imágenes verticales	38	AIDA SALÁN The texture of appearance and the vertical images
ENTREVISTA: JONÁS BEL Y RAFAEL TRAPIELLO Retratos del desierto que no queríamos ver	43	INTERVIEW: JONÁS BEL Y RAFAEL TRAPIELLO Desert portraits we did not want to see
ADRIÁN ALMOGUERA La retórica del andamio	52	ADRIAN ALMOGUERA The scaffolding rhetoric
JUAN PABLO ORDUÑEZ (MAWATRES) ¿Quién ha secuestrado el monumento? Por Maite Leyún	59	JUAN PABLO ORDUÑEZ (MAWATRES) Who has kidnapped the monument? by Maite Leyún
PROYECTO: CONTRATO DE PERMANENCIA Por Leticia Cano	67	PROJECT: PERMANENCE CONTRACT by Leticia Cano
GISELA VOLÁ Extraño paraíso	73	GISELA VOLÁ Strange paradise



PRÓLOGO DE UNA EDICIÓN

Leónidas Spinelli

Dentro del campo de las artes visuales, observamos que la creación de imágenes es un elemento fundamental en la construcción de las identidades individuales y colectivas, tanto desde el punto de vista del observador (como receptor social e influenciable), como desde el punto de vista del artista y su obra. Describir el arte contemporáneo y sus relaciones en el terreno de la cultura visual supone un abanico de infinitud de matices y espacios de expresión. La capacidad de la imagen de mimetizar, representar o crear diferentes campos de investigación nos lleva a diferentes perspectivas que los autores incluyen en su discurso, en su estilo y en las actitudes que manifiestan de manera estética para comprender al individuo y su relación con el entorno.

Las imágenes participan de la vida ciudadana constantemente, reclamando un protagonismo cada vez mayor. Manifestándose en cada espacio vital y en cualquier resquicio de significación, evidencian la inseparable articulación en el individuo contemporáneo. Los objetos, lugares y sujetos que proponen los artistas, críticos y curadores se nos presentan como una aparición que transita entre lo sentimental, lo colectivo, lo identitario o, por qué no, lo nostálgico. Como una suerte de puesta en escena en donde todo deambula por los resquicios de la luz y el color expresando diferentes lugares comunes a la vez que imaginarios.

La creación de nuevas relaciones para las imágenes sugiere una dimensión conceptual y estética que lleva al espectador a un lugar cercano y del que seguramente, en algún momento, ha participado. En esta participación MATTE se presenta como un espacio de investigación que indaga las características elementales de esta situación, haciendo notar algunos de los fenómenos en los que se desarrollan y producen cada uno de los trabajos y propuestas relacionadas con la cultura visual contemporánea.

PABLO BELLOT
Señales de humo N° 23
Smoke signals N° 23

FOREWORD TO AN EDITION

Leónidas Spinelli

Within the field of visual arts, we observe that image creation is a fundamental element in the individual and collective identities' construction, both from the point of view of the observer (as a social and influenceable recipient), as well as from the point of view of the artist and his work. To describe contemporary art and its relationships in the field of visual culture implies a range of myriad nuances and spaces of expression. The image's ability to mimic, represent or create different fields of research leads us to different perspectives included in authors' discourse, in their style and in the attitudes they manifest aesthetically to understand the individual and their relationship to the environment.

Images constantly participate in civil life, calling for increasing prominence. Manifesting themselves in every living space and in any slit of significance, they demonstrate the inseparable articulation in the contemporary individual. The objects, places and subjects proposed by artists, critics and curators are presented to us as an apparition that transits between the sentimental, the collective, the identifying or, why not, the nostalgic. As a kind of staging where everything wanders through the nodes of light and color expressing different common and imaginary places.

The creation of new relationships for images suggests a conceptual and aesthetic dimension that takes the viewer to a nearby place from which he has surely participated at some point. In this participation MATTE is presented as a research space that looks for the elementary characteristics of this situation, noting some of the phenomena in which each of the works and proposals related to contemporary visual culture are developed and produced.

Traducción /Traslate: Dainy Tápia

ALBERTO FEIJOÓ

2020

Hablar de 2017, 2018 o 2019 suena muy lejano. 2020 se ha convertido en un relato que parece no tener fin, en el que las imágenes se solapan, se revuelven y se transforman.

En estas ocho páginas pretendo mostrar una colección de imágenes, tanto propias como ajenas, originadas y/o descubiertas en los últimos meses. Imágenes que son refugios, que nos rodean y nos acompañan. En ocasiones funcionan como fugaces anotaciones del día a día, otras veces están premeditadamente construidas.

Todo forma parte de un sistema frágil que se expande de manera horizontal sin una jerarquía definida.

2020 pasará, como todo pasa. El instinto de supervivencia se activará y reconfiguraremos la ruta hacia caminos pantanosos, en medio de un paisaje desolado que suplicará una reconstrucción.

Alberto Feijóo / Octubre 2020

Talk about 2017, 2018 or 2019 sounds far away. 2020 has become an endless story in which images overlap, twist and transform.

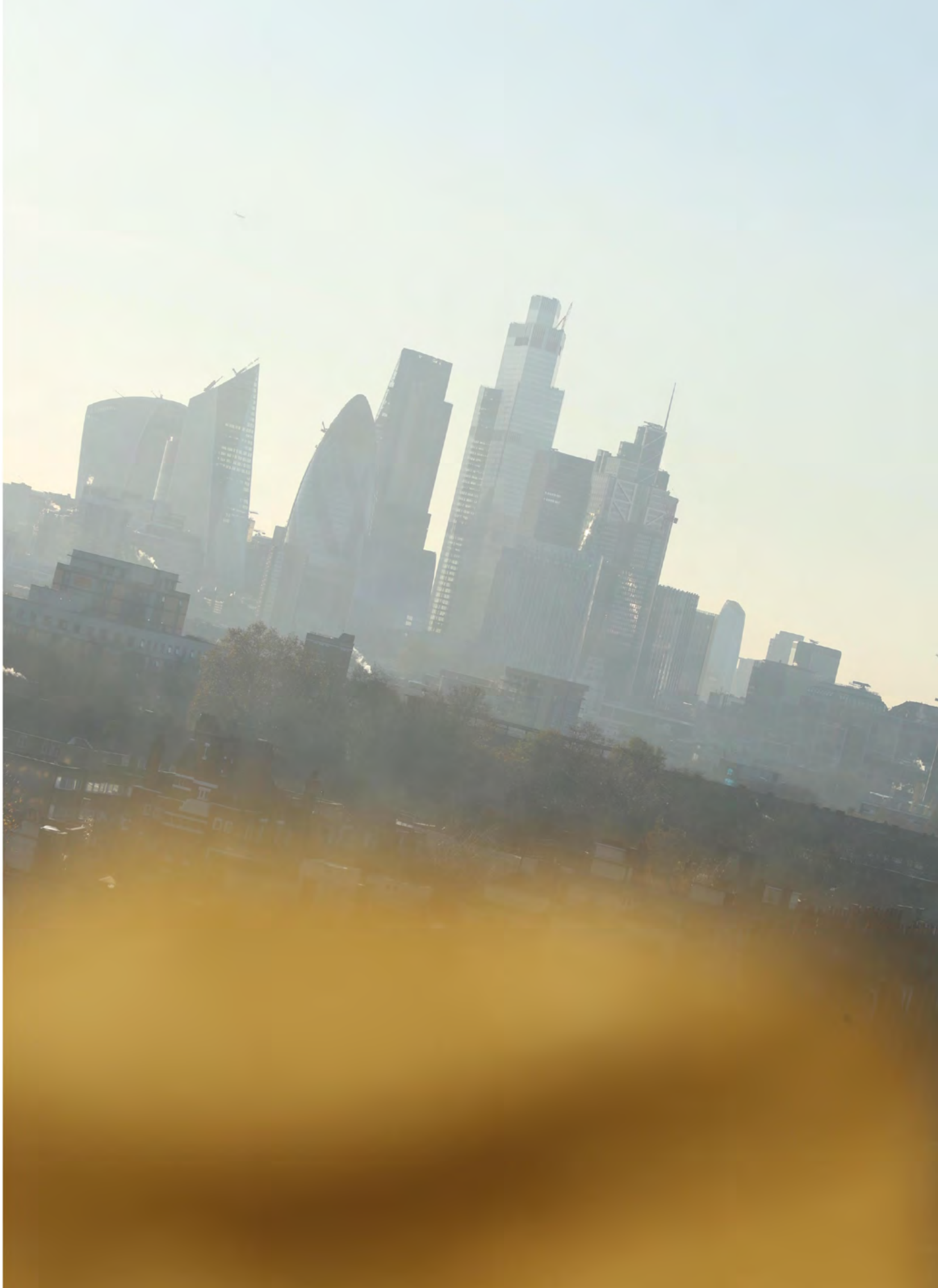
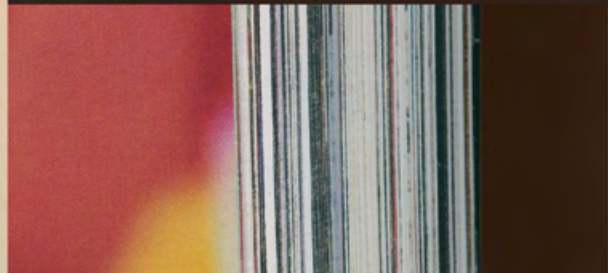
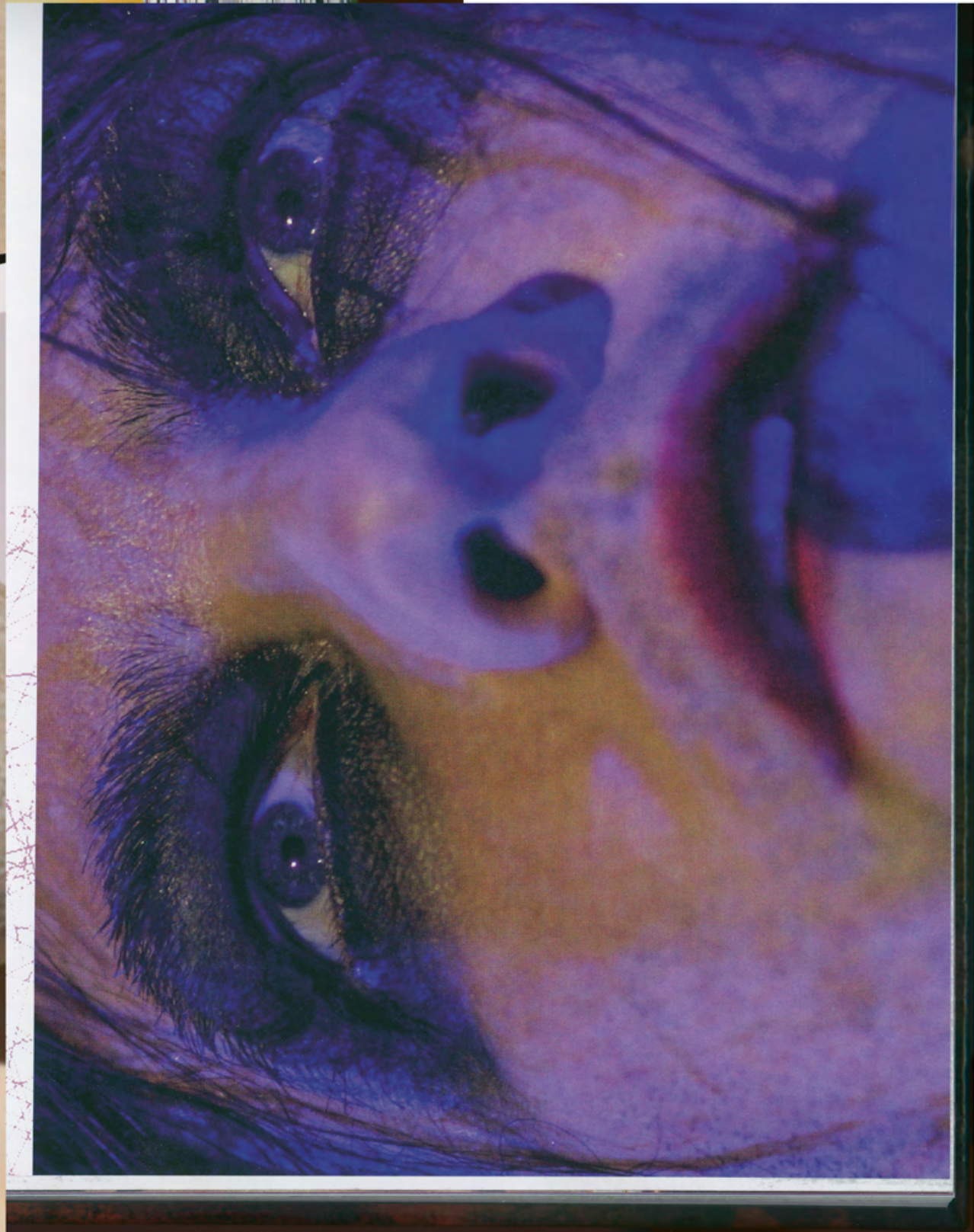
In these 8 pages I try to show a collection of images both my own and other's, originated and/or discovered in the last few months. Images that operate as a shelter, that surround us. Sometimes they behave as fleeting notes from the everyday life, other times they are deliberately constructed.

Everything forms part of a fragile system that expands horizontally without a defined hierarchy.

2020 will pass, as everything does. The survival instinct will be activated and we will reconfigure the route towards marshy roads, in the middle of a desolate landscape that will beg for reconstruction.

Alberto Feijóo / October 2020







INÊS FERNANDES

Y EL PNEUMA DEL DOGMA RECONSTRUIDO

AND THE RECONSTRUCTED DOMA OF THE PNEUMA

Por / By Vítor Nieves



Cuando encontramos una vieja fotografía de retrato, aunque no pertenezca a nuestro álbum familiar, sentimos unas ganas irrefrenables de saber quién es la persona que posa ante la cámara. ¡Inês Fernandes encontró todo un archivo!

Cuando eso ocurre, cuando un montón de fotos históricas caen en manos de un fotógrafo, es como si las imágenes se aferrasen a querer seguir siendo fotografía, parece que han estado deambulando por el álbum conformándose con su finalidad vernácula a la espera de una segunda oportunidad que las revitalice a costa de un desplazamiento del ámbito privado al público, del campo de lo fotográfico al del arte.

Lo interesante del trabajo con archivos es el cuestionamiento de muchos de los pilares fundamentales de la fotografía. Aquí la fotógrafa no hace click y con ello desdibuja los límites que separan la fotografía de la edición, la edición del comisariado y el comisariado de la crítica. Así nos demuestra que no siempre la creación reside en la autoría y la autoría no tiene que ir necesariamente ligada a la originalidad. Con «Pneuma» también reforzamos la caída del último bastión de la fotografía vigesémica: el verismo fotográfico. El proyecto de Inês ya no nos habla de personas aisladas o de demostraciones de fe individuales, sino que las fotografías de las que se apropia están al servicio de la reconstrucción de la historia a través del filtro de la autora. El cambio de significado de estas imágenes y la mutación del significante pone de manifiesto la debilidad del concepto documental históricamente relacionado a la fotografía.

Dejarse llevar y sumergirse en «Pneuma» es zambullirse de lleno en las profundidades de lo humano, en las aristas del conocimiento y el raciocinio, donde los dogmas, los mitos y la fe causan delirios y nos hacen, si cabe, aún más humanos.

La autora se dio de bruces con una de esas historias singulares del pueblo. Una historia que se ha viralizado en las bases de una sociedad que se aferra a la sabiduría popular cuando ya nada queda. El miedo al dolor y la muerte, ha llevado a los humanos a sostener

When we find an old photo portrait, although it does not belong to our family album, we feel an irrepressible desire of knowing who the person is posing in front of the camera. Inês Fernández found an entire archive!

When something like this occurs, whenever a pile of historical photos fall into the hands of a photographer (delete this clause?), it is as if the images are desperate to remain as photography. It seems that they have been wandering along the album settling for their vernacular purpose and awaiting for a second chance that revitalises them at the expense of a shift from the private to the public sphere, from the field of the photographic to the artistic.

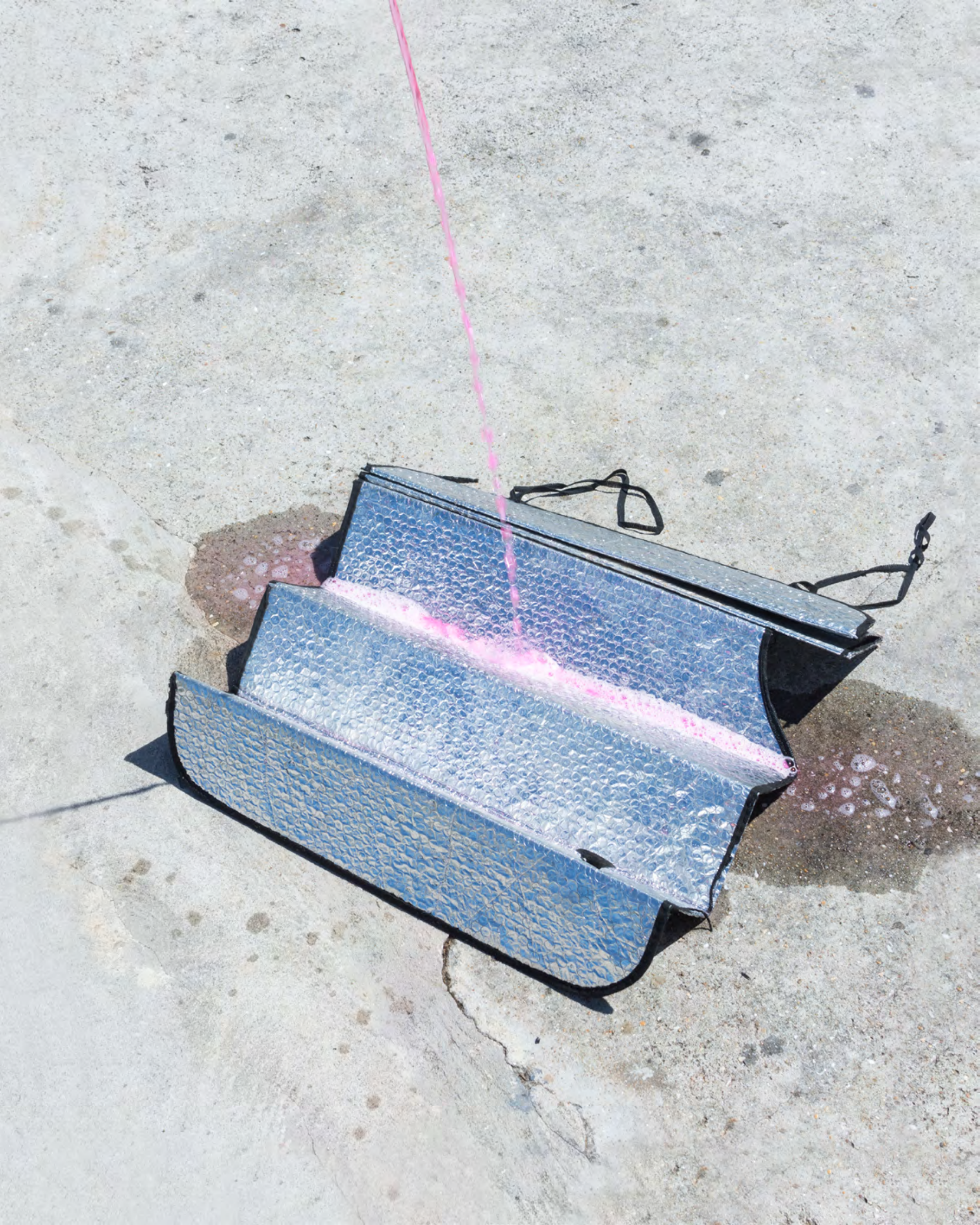
The interesting facet about working with archives is the questioning of many of the fundamental pillars of photography. Here, the photographer does not shoot the picture, and thus blurs the lines that separate photography from edition, edition from curatorship and curatorship from art reviewing. In this way, the photographer demonstrates that creation does not always lie in authorship and authorship does not have to be, necessarily, related to originality. With «Pneuma» it is also reinforced the fall of the last stronghold of the twentieth-century photography: the photographic verism. Inês' project is not about isolated people or individualistic demonstrations of faith, but about appropriated photographs that are at the service of the reconstruction of the story through the filter of the author. The change in the meaning of these images and the mutation of its signifier highlights the weakness of the documentary concept, historically related to photography.

To let you go and immerse yourself in «Pneuma» is like diving into the depths of the human being, into the edges of knowledge and reason, where dogmas, myths and faith cause delusions and make us, if possible, even more human.

The artist bumped into one of these singular stories of her hometown. A story that has gone viral in the foundations of a society that takes refuge in conventional wisdom when there is nothing left. The fear of pain and death have led humans to maintain beliefs and to







creencias y a crear herramientas de las que servirse en los momentos más difíciles para encontrar el apoyo y la fuerza que sirva de guía a lo largo de la ruta de la vida, ese trecho de claroscuros que obligatoriamente tenemos que atravesar.

Este proyecto empieza en el momento que Inês Fernandes se encuentra con las fotografías de un archivo muy singular: exvotos depositados en un lugar de culto en agradecimiento a un don o curación recibida. He aquí un gran archivo para el estudio de la fotografía más democrática. Cuando nos enfrentamos a él es imposible no pensar en ese templo, en las peticiones que se hicieron a la deidad, en las vidas de cada una de las decenas de personas que dejaron su retrato creando una exposición espontánea y en la propia deidad.

El número y la repetición de las fotos de archivo explora y confronta la noción de fe y creencia, arraigadas en la humanidad desde la antigüedad y cómo a lo largo de los siglos se han creado mitos y ritos que nada tienen que ver con la espiritualidad, convirtiéndose en una interpretación ficticia de la realidad.

¿Y la deidad? Una santa. Una santa que no está canonizada. Una mujer soltera beatificada por el pueblo que creó el mito y la fe. Todo un acto revolucionario en los cánones del catolicismo obrando a espaldas de éste pero usurpando formas y procedimientos.

Pero además la autora no se conforma con la meticulosa recolección de los exvotos en forma de afiches. Fue un paso más allá y a medida que transcurría su proyecto de apropiaciones fotográficas, también fue generando un gran archivo experimental y vital recogido de los y las feligresas de este particular oráculo.

Con todo ello crea unas imágenes con un particular estilo propio con las que resalta un modo de ver con una fuerte personalidad. A través de las escenificaciones nos trae historias de creencias y penitencias donde se enmaraña la esperanza, el sufrimiento, la desesperación, los obstáculos, la ruptura, el cambio, la prevalencia del bien sobre el mal o la muerte. Toda una oda a ese mundo sensorial y místico.

create tools to use in hard times in order to find support and the necessary strength to lead oneself through life's path, a way full of chiaroscurs that all of us must go through.

This project started in the very moment when Inês Fernandes discovered the photographs of a very singular archive: votive offerings deposited on a worship place to show gratitude for a gift or a cure. Here we have a vast archive for the study of a much more democratic photography. When we face it, it is impossible not to think about this temple, about the claims done to its deity, about the lives of the tens of people that left their portraits there, creating a spontaneous exhibit, and about the god itself.

The number and the repetition of the pictures in the archive explore and confront the notions of faith and belief, a concept rooted in Humanity since Antiquity. It, also, shows how non-spiritual myths and rituals have been created, becoming a fictional interpretation of reality.

What about the deity? It is a saint. A non-canonised saint. A single woman beatified by the people that created the myth and the faith. A revolutionary act within the catholic canon that usurps forms and procedures.

Furthermore, the author does not resign to accept the meticulous collection of exvotos as if they were mere religious cards. She went a step beyond, and as her photographic appropriation project evolved, she also generated a large experimental and vital archive of the parishioners of this particular oracle.

Taking everything into account, the author creates a set of images with a peculiar style that emphasises a sight with a strong personality. By means of staging, she brings us stories about beliefs and penances where hope, suffering, desperation, obstacles, rupture, change, prevalence of good over evil or death are tangled.

Traducción / Traslate: David Gosálvez

PABLO BELLOT

ACTO DE COMUNICACIÓN COMMUNICATION ACT

ACTOS DE COMUNICACIÓN recapita y reflexiona sobre la incapacidad de comunicación del individuo contemporáneo. Todo gira alrededor del estado de imposibilidad, un estado causado por la imposibilidad de ser, de queja, de desahogo, de grito, de deseo, de esperanza y de futuro. El individuo contemporáneo inmerso en la era de la comunicación y la información, paradójicamente es incapaz de comunicar. Su mensaje se diluye entre la velocidad actual y la saturación

que impide vivir el presente, existiendo en un eterno pasado desde el que no se vislumbra futuro. El individuo está abocado a utilizar el acto como mensaje, solo queda el grito y el puñetazo en la mesa como medio de expresión. El acto desde un punto de vista punk y subversivo que declare sus intenciones, sentimientos y miedos en una sociedad inestable e imposible de presentir.

Actos de Comunicación tiene como detonante la frase de Paul Virilio "El puñetazo es el principio de la comunicación cuando ya no se tienen palabras", a partir de aquí, el análisis surge de la relación entre el proceso de comunicación, la utilización del medio como mensaje y el momento actual, ofreciendo diversas formas de plasmar el acto de comunicación como puñetazo en la mesa. Acciones que dan forma al grito de desasosiego y al golpe. Un último acto desespera-

do, cuando el diálogo y la estructura emisor-mensaje-receptor ya no es efectiva.

Codificar y decodificar el medio con el que mandar un mensaje es una constante, comunicaciones desesperadas, alteradas, agresivas e incompletas que muestran y satirizan el fracaso del propio proceso de comunicación. Dinámicas de estetización como medio para una crítica social, donde señales de humo, vibraciones sonoras, el morse lumínico, el humo salvamento marítimo, mierda a un millón de vatios, el gas pimienta, la música o la piedra como idea, son los materiales con los que construir el mensaje que nos permiten comunicar todo aquello que deseamos, añoramos, reivindicamos, necesitamos...





Código luz / Acto de comunicación N°10 . 2017
 Light code / Act of communication N°10 . 2017

A → · _	E → · _ ·
G → _ _ ·	S → · · ·
O → _ _ _	P → · _ _ ·
T → _	E → ·
A → · _	R → · _ ·
D → _ · ·	A → · _
O → _ _ _	R → · _ ·
S → · · ·	
D → _ · ·	E → ·
E → ·	L → · _ · ·
	F → · · _ ·
	I → · ·
	N → _ ·



Señal de Auxilio / Acto de comunicación N°14.
 CCCC Centre del Carme Cultura Contemporània, València 2017

Help signal / Act of communication N°14.
 CCCC Centre del Carme Cultura Contemporània, València 2017







Señales de Humo / Acto de comunicación N°1 / CCCC Centre del Carme Cultura Contemporània, València 2017
Smoke Signals / Act of Communication N°1 / CCCC Centre del Carme Cultura Contemporània, València 2017

COMMUNICATION ACTS reconsiders and reflects on the contemporary individual's communication inability. Everything revolves around the state of impossibility, a state caused by the impossibility of being, of complaint, of relief, of shouting, of desire, of hope and of the future. The contemporary individual immersed in the age of communication and information is paradoxically unable to communicate. His message is diluted between the current speed and the saturation that prevents us from living the present, existing in an eternal past from which there is no glimpse of future. The individual is committed to using the act as a message, there is only the cry and punch on the table as a means of expression. The act from a punk and subversive point of view that declares its intentions, feelings and fears in an unstable society that is impossible to presage.

Communication Acts has as its trigger paul Virilio's phrase "Punching is the beginning of communication when words are no longer available", from here, the analysis arises from the relationship between the communication process, the use of the medium as a message and the current moment, offering various ways of embossing the act of communication as punching at the table. Actions that shape the cry of unease and the blow. A desperate last act, when dialogue and the sender-message-receiver structure is no longer effective.

Encoding and decoding the medium to send a message is a constant, desperate, altered, aggressive and incomplete communications that show and satirize the failure of the communication process itself. Dynamics of estetization as a means for a social critique, where smoke signals, sound vibrations, light morbidity, maritime rescue smoke, shit at a million watts, pepper spray, music or stone as an idea, are the materials with which to build the message that allow us to communicate everything we want, we yearn, demand, we need...

Traducción / Traslate: Dainy Tápia



HELENA GOÑI

UN CAMINO CONOCIDO / A KNOWN PATH

Por / by Leónidas Spinelli

Determinadas por las estructuras sociales, políticas y psicológicas, las culturas e identidades juveniles se construyen mediante experiencias y relaciones personales situadas en el imaginario colectivo. Lo joven ha respondido y responde a los diferentes canales que han establecido las acciones individuales y grupales hacia justificaciones simbólicas que se producen dentro de los procesos plurales de las artes. Estas reivindicaciones identitarias juveniles, se manifiestan cuando las relaciones sociales e históricas entran en crisis, utilizando para manifestarse los medios que son contemporáneos a la época en que estas se producen.

Con la fotografía y las diferentes disciplinas en las que desarrolla su trabajo, Helena Goñi manifiesta las expresiones juveniles que ocupan una dimensión específica dentro del reconocimiento colectivo. Expresiones que se apoyan en el protagonismo de los diversos personajes que individualmente posibilitan la transformación de las formas y los contenidos. Los rasgos que proponen la autora en su relación con lo joven manifiestan a través de las subculturas una relación con el entorno que la rodea pero conservando sus capacidades críticas y antagónicas.

Determined by social, political, and psychological structures, youth culture and identities are built on personal experiences and relationships located in the collective imagination. Youth has responded and responds to the multiple channels that have established individual and group actions towards symbolic justifications that occur within the plural processes of the arts. These youth identity claims manifest themselves when social and historical relations enter crisis, using to manifest the means that are contemporary to the time when they occur.

With photography and the different disciplines in which she develops her work, Helena Goñi manifests the youthful expressions that occupy a specific dimension within collective recognition. Expressions that rely on the prominence of the various characters that individually enable the transformation of forms and content. The traits proposed by the author in her relationship with the young manifest through subcultures a relationship with the environment around her but retaining her critical and antagonistic abilities.







Las fotografías de la autora, revelan diversas argumentaciones en su carácter más oficioso, devolviéndole a los sentidos su función primitiva. Pasada la relación de la imagen fotográfica con el medio y su relación indisoluble con el referente, encuentra su lugar, al igual que lo joven, con las subjetividades del arte contemporáneo en tanto que tiene una función constructiva y excitante. Esto produce de manera accesible dentro de los entornos artísticos un modo específico de narrar, contando la historia a través de su historia, y construyendo en cada decisión el destino de la artista. Lejos de elevar la fotografía a ningún lugar superior, de capitalizarla como la pintura en algo mágico o divino, el intento del arte fotográfico parece ir en sentido contrario, pretendiendo acercar y apreciar las imágenes por lo que son, objetos modestos del cual la cultura contemporánea ya no puede prescindir.

En las imágenes de Helena nos encontramos con extraños que nos sitúan en un tiempo conocido. A partir de sus imágenes podemos comprender que la construcción identitaria y estilística de los espacios y personajes que transitan sus instantáneas se encuentran íntimamente ligadas, tanto a los pensamientos modernos y románticos, como a los diferentes modelos posmodernos. Lo juvenil como manifestación estética, política e ideológica ha logrado incrustarse y prevalecer en los imaginarios y rituales colectivos. Sus fotografías sirven como testimonio de un momento urbano, social y personal que rompe cualquier naturalidad y cotidianeidad suscitada por el entorno, y bajo una forma personalmente estética y emocional, corresponden y se asemejan a las ciudades propuestas por los románticos, un entorno de calma bulliciosa y atípica que se revela distante a la vez que palpable.

La obra de Helena Goñi nos presenta un modo de viajar la existencia, un encuentro con diferentes dimensiones que abordan al espectador desde un espacio conocido, un espacio que parece transitar entre rebeldía, crisis, idealismo y una creatividad constante.

The author's photographs reveal various arguments in their most informal nature, giving back the senses their primitive function. After the relationship of the photographic image with the medium and its indissoluble relationship with the reference, it finds its place, like the young, with the subjectivities of contemporary art as it has a constructive and exciting function. This produces in an accessible way within artistic environments a specific way of narrating, telling the story through its history, and building in each decision the fate of the artist. Far from elevating photography to any higher place, tapping into something magical or divine, like painting does, the attempt at photographic art seems to go the other way, pretending to zoom in and appreciate the images for what they are, modest objects contemporary culture can no longer do without.

In Helena's images we meet strangers who place us in a known time. From her images we can understand that the identity and stylistic construction of the spaces and characters that transit her snapshots are intimately linked, both to modern and romantic thoughts, as well as to the different postmodern models. The youthful as an aesthetic, political and ideological manifestation has managed to be embedded and prevailed in imaginaries and collective rituals. Her photographs serve as a testament to an urban, social and personal moment that breaks down any naturalness and daily life aroused by the environment, and in a personally aesthetic and emotional form, correspond and resemble the cities proposed by romantics, an environment of bustling and atypical calm that is revealed distant while palpable.

Helena Goñi's work presents us with a way of travel through existence, an encounter with different dimensions that approach the viewer from known space, a space that seems to travel between rebellion, crisis, idealism, and constant creativity.

Traducción / Traslate: Dainy Tápia



Podemos elegir dos maneras de mirar el paisaje a través de la lente, y esa elección depende de un giro de 90°. Hacia la derecha o hacia la izquierda, independientemente, la condición que buscamos es pasar de una proporción horizontal a una vertical. La importancia de la otredad fotografiada cambia, recortando sus laterales, focalizando la atención más centrada en una verticalidad que por tener nosotros dos ojos, y por tenerlos en posición horizontal uno junto a otro tendemos a desechar en favor de una mirada proclive a la horizontalidad. En este caso, se produce el giro y recortamos el paisaje a los lados pasando a una fotografía de proporción vertical, estamos provocando un acercamiento entre la imagen y nuestro ojo, éste condensa la mirada en un espacio ahora más estrecho, entre incómodo e íntimo, que concentra la información en altura. Esa fotografía, la fotografía de paisaje en vertical, ¿sería un retrato paisajístico?

AIDA SALÁN

LA TEXTURA DE LA APARIENCIA Y LAS IMÁGENES VERTICALES

THE TEXTURE OF APPEARANCE AND THE VERTICAL IMAGES

We can choose two ways to look at the landscape through the lens, and that choice depends on a 90° turn. To the right or left, regardless, the condition we are looking for is to move from a horizontal to a vertical ratio. The importance of photographed otherness changes, trimming its sides, focusing attention more on a verticality, due to us having two eyes, and having them horizontally side by side we tend to discard in favor of a look prone to horizontality. In this case, the turn occurs and we trim the landscape to the sides moving to a photograph of vertical proportion, we are causing an approach between the image and our eye, it condenses the gaze in a space now narrower, between uncomfortable and intimate, which concentrates the information in height. Would that photograph, landscape photography, be a landscape portrait?

La imagen cuando es fotografiada es un trozo de espacio y tiempo, es el recorte de la apariencia de cómo se presenta la realidad. Un trozo puede ser una parte de una cosa que ha sido separada de ella, partida o rota, pero que necesariamente debe considerar en su identificación y con suficiente claridad, la entidad y dependencia de su totalidad de la que fue desprendido. Es decir, el trozo o un trozo, es siempre de algo. No está claro dónde aparece un trozo y tampoco cómo, pero este trozo quiere ser de cada sitio y estar a todas horas. Tal y como la representación del paisaje a través de una ventana o a través de un marco encierra el contexto. Acota y construye una barrera seleccionando lo que debe ser observado y lo que se queda fuera. Se acota la imagen, pero también la idea o la representación de esta.

Elegido ya el trozo -que es vertical-, la mirada se fija en la Textura, esa capa superficial que da la apariencia a las cosas. Compuesta de pedazos exentos de materia, que con sus roces, podría hacerse pasar por una envoltura. La repetición de patrones en el paisaje hace que la memoria sepa cómo son otros paisajes a partir del reconocimiento de una estructura común. Todo tiene gravedad, todo pesa, todo tiene información, todo es de algún color y la perspectiva hace del ojo el centro del mundo visible.

Nunca he estado en el desierto, pero he visto tantas veces su imagen y sus patrones repetirse, que el concepto-idea de desierto aparece como un objeto, como un espacio observado y conocido; por lo tanto, puedo encontrar esos patrones en otros espacios aunque no sean un desierto y aunque no haya estado nunca en el desierto.

El paisaje es el mayor alejamiento del ojo a la naturaleza, tiene la condición de ser observado desde fuera. Paisaje es naturaleza observada por el ojo, si no hay observador, no hay paisaje. Qué del siglo XIX todo esto, pero qué difícil ese desapego de la mirada frente a la naturaleza. Una composición de objetos que dependen de la distancia, que abstrae necesariamente el objeto que se refuerza a través de la intermediación

The image when photographed is a piece of space and time, is the snapshot of the appearance of how reality is presented. A piece may be a part of a thing that has been separated from it, split or broken, but which it must necessarily consider in its identification and with sufficient clarity, the entity and dependence on its entirety from which it was detached. I mean, the piece or a piece, it's always part of something. It's not clear where a piece appears and neither does how, but this piece wants to be from every place and be at all hours. Just as the representation of the landscape through a window or through a frame encloses the context. It dimensions and builds a barrier by selecting what should be observed and what stays out. The image is dimensioned, but also the idea or representation of it.

Chosen already the piece - which is vertical - the gaze looks at the Texture, that surface layer that gives appearance to things. Composed of pieces free of matter, which with their frictions, could pose as a wrapper. Repeating patterns in the landscape makes memory know what other landscapes look like from recognizing a common structure. Everything has gravity, everything weighs, everything has information, everything is of some color and perspective makes the eye the center of the world visible.

I have never been to the desert, but I have seen so many times its image and its patterns repeat itself, that the concept-idea of desert appears as an object, as an observed and known space; therefore, I can find those patterns in other spaces even if they are not a desert and even if I have never been in the desert.

The landscape is the greatest distance from the eye to nature, has the condition of being observed from the outside. Landscape is nature observed by the eye, if there is no observer, there is no landscape. All of this is so nineteenth century, but how difficult is this detachment from the gaze in front of nature. A composition of objects that depend on distance, which necessarily abstracts the object that is reinforced through the

y el filtro perceptivo que proporciona la “máquina”, la pantalla fija o retícula que facilita la representación del objeto, lo visible como diseño e imagen de la verdad . El paisaje depende de la experiencia de mirar y el registro de información. Un escenario que observamos para que la naturaleza se presente. La forma canónica es un juego alegórico. Cada gesto, cada objeto presente, es parte de un todo. Una dialéctica entre dispersión y reencuentro, que depende del observador donde “las cosas se juntan según su significado; la indiferencia por estar allí los vuelve a dispersar ”. 2

Lo inherente a la representación de las cosas y a su apariencia. Nos encontramos ante un status quo donde rebosa una información y un pellejo sobre un busto que difícilmente vaya a estar limpio como se pensó. Ante eso, entendemos que la representación del pellejo ya llega tarde cuando ya está ahí. Aún así es innegable la adherencia a través del roce de una cosa con la otra. La constante observación y consumo de imágenes, hace que la imagen perpetúe y construya más allá que la propia experiencia. La combinación entre imagen y experiencia construye la apariencia del momento, donde el contexto, la perspectiva o la proporción del trozo por el que se observa condicionan la percepción.

Hay cierta sutileza en las palabras que utiliza John Berger sobre el nacimiento de la imagen. Las imágenes se hicieron primero para evocar las apariencias de algo que estaba ausente, gradualmente se hizo evidente que una imagen podía durar más que lo que representaba; mostraba cómo se veía algo o alguien, y esto, por implicación, cómo otras personas habían visto al sujeto. 3

El paisaje es la apariencia de la naturaleza que en nuestra memoria se presenta como una serie de phantasmagorias recogidas como olas de información, algunas nítidas y otras parte de una nebulosa de distancias, de objetos, del polvo entre medias. Esquirlas de antiguas imágenes, texturas de la materia que pasan por el objetivo y presentan la primera capa de los materiales que nuestro ojo ha observado. En el caso de estas tres fotografías el paisaje es retratado. El trozo es vertical y la experiencia está borrosa, porque podría ser cualquier paisaje, cualquier río, cualquier montaña.

intermediation and perceptual filter provided by the “machine”, the fixed screen or grid that facilitates the representation of the object, the visible as the design and image of the truth. The landscape depends on the experience of looking and recording information. A scenario we observe for nature to present itself. The canonical form is an allegorical game. Every gesture, every object present, is part of a whole. A dialectic between dispersion and reunion, which depends on the observer where “things come together according to their meaning; indifference to being there disperses them again.” 2

The inherent in the representation of things and their appearance. We are faced with a status quo where it brims with information and skin on a bust that will hardly be clean as thought. Faced with that, we understand that the representation of the skin is already late when it is already there. It is still undeniable to adhere through the rubbing of one thing with the other. The constant observation and consumption of images makes the image perpetuate and build beyond the experience itself. The combination of image and experience builds the appearance of the moment, where the context, perspective, or proportion of the piece by which it is observed, conditions perception.

There is some subtlety in John Berger’s words about the birth of the image. The images were first made to evoke the appearances of something that was absent, gradually it became apparent that an image could last longer than what it represented; that it showed what something or someone looked like, and by implication, how other people had seen the subject. 3

The landscape is the appearance of nature that in our memory is presented as a series of phantasmagorias collected as waves of information, some sharp and other part of a nebula of distances, of objects, of dust between means. Shards of ancient images, textures of matter that pass through the lens and present the first layer of materials that our eye has observed. In the case of these three photographs the landscape is portrayed. The chunk is vertical and the experience is blurry, because it could be any landscape, any river, any mountain.

Traducción / Traslate: Dainy Tápia



Aida Salán Sierra. Río Grande, EEUU

1 Berger, John (1972) Ways of Seeing. Episode 1, BBC Two
2 Hernández León, Juan Miguel (2015) Ser Paisaje, Abada Editores, S.L.
3 Berger, John (1972) Ways of Seeing. Episode 1, BBC Two



JONÁS BEL Y RAFAEL TRAPIELLO

RETRATOS DEL DESIERTO QUE NO
QUERÍAMOS VER
DESERT PORTRAITS WE DID NOT
WANT TO SEE

Entrevista

Proyecto: *Fueras paraíso* / 2018

Interview

Project: *Fueras paraíso* / 2018

Era 2013, los casos de corrupción en la política española brotaban de este a oeste y de norte a sur, en marzo se estrena *Spring Breakers*, en octubre, *La Vida de Adèle*; el porcentaje de paro en España llegaba a su pico más alto con el 27%, es el año del Gangnam Style y en las F Fallas de Valencia se bautiza a Cristóbal Montoro como el nuevo gran malo de la película fallera. Jonás Bel y Rafael Trapiello deciden juntarse para hacer un proyecto a cuatro manos, *Fueras paraíso*, que retratará la situación económica y social de España en aquel año.

J.B + R.T: En 2013, cuando empezamos a trabajar juntos por primera vez centramos nuestro trabajo en retratar a 262 personas de diferentes lugares de nuestro territorio, que a su vez, rellenaban una ficha en la que daban su opinión en primera persona y de primera mano sobre la situación del momento. Esta fue la forma que encontramos intentar tomar el pulso a la realidad en la que vivíamos en ese momento. Nunca hasta entonces habíamos hecho nada juntos, y muy rápidamente descubrimos que nos resultaba muy natural hacerlo, nos complementábamos muy bien y disfrutábamos mucho trabajando mano a mano. Así que, después de esta gran experiencia, decidimos darle continuidad. Se nos ocurrió que sería una buena idea juntarnos cada cinco años para realizar un nuevo trabajo conjunto, siempre de un año de duración, y siempre con España como telón de fondo. De alguna manera, fantaseamos con que cada lustro nos disfrazamos de científicos y hacemos una disección de la situación del país, enfocándonos cada año en un aspecto concreto. Si en 2013 el trasfondo era la sociedad española de la crisis económica, en *Fueras paraíso* (trabajo conjunto correspondiente a 2018) el tema marco era el territorio en un contexto de cambio climático y escasez de agua, aunque también tratando otros temas como la postcrisis y los nuevos modelos productivos.

A.S: En vuestro trabajo encontramos retratos crudos de un paisaje en un momento. La profundidad y perspectiva tanto de las imágenes como de los textos que acompañan las imágenes es un acercamiento honesto pero con cierta crítica, ¿cuál es el discurso en el que os basáis, cuál es vuestra perspectiva sobre temas tan mayúsculos como la identidad, el paisaje o la ecología?

It was 2013, corruption cases in Spanish politics sprang from east to west and from north to south, in March *Spring Breakers* premiered, in October, *La Vida de Adèle*; the unemployment rate in Spain reached its highest peak with 27%, it is the year of Gangnam Style and in the fallas de Valencia Cristóbal Montoro is christened as the new great bad guy of the fallera film. Jonás Bel and Rafael Trapiello decide to come together to do a two-handed project, *FuerasParaíso*, which will portray Spain's economic and social situation that year.

J.B + R.T: In 2013, when we first started working together, we focused our work on portraying 262 people from different parts of our territory, who in turn filled out a form in which they gave their opinion first-person and first-hand on the situation of the moment. This was the way we found ourselves trying to take the pulse to the reality in which we lived at the time. Never had we done anything together, and very quickly we discovered that it was very natural for us to do so, we complemented each other very well and enjoyed working hand in hand. So, after this great experience, we decided to give it continuity. It occurred to us that it would be a good idea to come together every five years to carry out a new joint work, always one year long, and always with Spain as a backdrop. Somehow, we fantasize that for each instance we will disguise ourselves as scientists and dissect the situation in the country, focusing every year on a specific aspect. If in 2013 the background was the Spanish society of the economic crisis, in *Fueras Paraíso* (joint work corresponding to 2018) the framework theme was the territory in a context of climate change and water scarcity, but also addressing other topics such as post-crisis and new productive models.

A.S: In your work we find raw portraits of a landscape in a moment. The depth and perspective of both the images and the texts accompanying the images are an honest approach but with some criticism, what is the discourse on which you rely, what is your perspective on topics as important as identity, landscape or ecology?





J.B + R.T: Esencialmente hemos tratado de hacer exactamente eso, un retrato del paisaje español en un momento muy determinado. El año 2018 fue el primero en el que no hubo trasvase Tajo-Segura por la dura y larga sequía que estaba teniendo lugar en España (en realidad las restricciones empezaron en mayo de 2017, pero se mantuvieron hasta marzo de 2018). Vivimos un momento crítico en la historia de la humanidad. El cambio climático es ya una realidad innegable y vamos a ver en pocos años cómo se va a transformar a peor el mundo que conocemos, y nuestro país no va a ser una excepción. Nosotros pertenecemos a una generación con cierto desapego y escepticismo hacia el desarrollismo y hacia los milagros económicos. De hecho, esos “milagros” del pasado son los que nos han llevado a la precariedad no ya laboral sino vital que vivimos en estos momentos. Y quizás por esto sintamos una fuerte pertenencia a una generación preocupada y

J.B + R.T: Essentially, we have tried to do exactly that, a portrait of the Spanish landscape at a very certain time. The year 2018 was the first in which there was no Tajo-Segura shipping due to the harsh and long drought that was taking place in Spain (in fact the restrictions began in May 2017, but remained until March 2018). We live in a critical moment in human history. Climate change is already an undeniable reality and we will see in a few years how the world we know is going to be transformed in something worse, and our country is not going to be an exception. We belong to a generation with some detachment and skepticism towards developmentism and economic miracles. In fact, those “miracles” of the past are the ones that have led us to the vital precariousness that we live in right now. And perhaps for this reason we felt a strong belonging to a generation concerned and sensitized to the future of the planet.

sensibilizada con el devenir del planeta. Nosotros creemos que de ahí viene la mirada crítica de la que hablas. Una vez que se tiene este posicionamiento ideológico es sencillo mirar al paisaje de una manera más clínica, sin dramatismos pero sin romanticismos, simplemente dejando que las señales distópicas que empiezan a aparecer en el paisaje se revelen ante nosotros.

A.S: La geolocalización en vuestro proyecto es imprescindible, los lugares son muy específicos tanto en sus condiciones físicas y estéticas como en el panorama socio cultural, ¿os proponéis el proyecto a través del viaje o investigáis previamente lugares para luego visitarlos?

J.B + R.T: Hay un poco de todo. En nuestro caso hay una investigación previa antes de comenzar el proyecto. Posteriormente, decidimos dividirnos el territorio de la Comunidad Valenciana para llegar a recorrerlo entero o lo más extensamente posible. Podríamos decir que alrededor de un cincuenta por ciento de los lugares a los que fuimos son localizaciones investigadas previamente (mediante libros, artículos de prensa, Google maps). Por ejemplo, desde el comienzo del proyecto teníamos claro que teníamos que fotografiar todos los embalses de la Comunidad Valenciana, así que la inclusión de esos lugares en *Fueras paraíso* obviamente está pensada previamente. Sin embargo, hay otro cincuenta por ciento de las imágenes que sí es fruto del azar o de informaciones que nos daban personas a las que fuimos conociendo en el transcurso de nuestro trabajo. La suerte siempre acompaña al viajero atento.

A.S: Aunque *Fueras paraíso* es un proyecto con ubicación en la Comunidad Valenciana, ¿os han entrado ganas en algún momento de extenderos como lo hace el paisaje hacia el oeste?

J.B + R.T: Desde luego, tenemos muchas ganas de continuar explorando otros territorios hacia el oeste. En *Fueras paraíso*, la elección de la Comunidad Valenciana tiene que ver con que esta comunidad autónoma tiene gran parte de las virtudes y los defectos de España. Podríamos decir que es una muestra a

We think that’s where the critical look you’re talking about comes from. Once you have this ideological positioning it is easy to look at the landscape in a more clinical way, without dramatism but without romanticisms, simply by letting the dystopian signs that begin to appear in the landscape reveal themselves.

A.S: Geolocation is essential in your project, the places are very specific both in their physical and aesthetic conditions and in the socio-cultural scene, do you come up with the project during the trip or do you investigate places previously and then visit them?

J.B + R.T: We also agree on this quite a bit. In our case there is a prior investigation before starting the project. Subsequently, we decided to divide the territory of the Valencian community to get to go through it as widely as possible. We could say that about fifty percent of the places we went are previously researched locations (using books, press articles, google maps). For example, from the beginning of the project we were clear that we had to photograph all the reservoirs of the Valencian Community, so the inclusion of those places in *Fueras Paraíso* was obviously previously thought out. However, there are other fifty percent of the images that are the result of chance or information given to us by people we knew in the course of our work. Luck always accompanies the attentive traveler.

A.S: Although *Fueras Paraíso* is a project with a location in the Valencian Community, have you ever felt like extending the landscape to the west?

J.B + R.T: Of course, we look forward to continuing to explore other territories to the west. In *Fueras Paraíso*, the election of the Valencian Community has to do with this autonomous community having much of the virtues and flaws of Spain. We could say it’s a country-scale sample. And for our work it made more sense a more manageable sample of the territory. I don’t think we could have been so thorough in our project if we had been over-ambitious trying to talk about a larger area.

Entrevista realizada en
colaboración con
Finding Art (<https://www.fart.wtf>).



escala del país. Y para nuestro trabajo tenía más sentido una muestra más abarcable del territorio. Creo que no hubiéramos podido ser tan exhaustivos en nuestro proyecto si hubiéramos tenido un exceso de ambición al intentar hablar de un área más extensa.

A.S: ¿En qué referentes os habéis fijado para este proyecto o para vuestra práctica en conjunto?

J.B + R.T: En esto también coincidimos bastante. De siempre nos han gustado mucho los grandes fotógrafos americanos que han trabajado sobre el territorio, así que para este trabajo en concreto son una referencia clara. Robert Adams, Joel Sternfeld, Richard Misrach, Alec Soth, por poner algunos ejemplos. Pero para otros trabajos hay otras referencias ineludibles como Castro Prieto, Graciela Iturbide, Plossu, Ramón Masats, Garry Winogrand o Sally Mann, entre otros muchos.

Jonás y Rafael cerraban *Fueras paraíso* el 31 de diciembre de 2018 después de 365 días. En 2023 se volverán a juntar para volver a encapsular la situación de España y su paisaje, tal y como se presente en ese momento.

A.S: what benchmarks have you set for this project or for your joint practice?

J.B + R.T: We also agree on this quite a bit. We've always really liked the great American photographers who have worked the landscape, so for this particular job they're a clear reference. Robert Adams, Joel Sternfeld, Richard Misrach, Alec Soth, to give some examples. But for other works there are other inescapable references such as Castro Prieto, Graciela Iturbide, Plossu, Ramon Masats, Garry Winogrand or Sally Mann, among many others.

Jonah and Rafael closed *Fueras Paraíso* on December 31, 2018 after a 365-day. In 2023 they will get back together to re-encapsulate the situation in Spain and its landscape, as it appears at that time.

Traducción / Traslate: Dainy Tápia



ADRIÁN ALMOGUERA

LA RETÓRICA DEL ANDAMIO

THE SCAFFOLDING RHETORIC

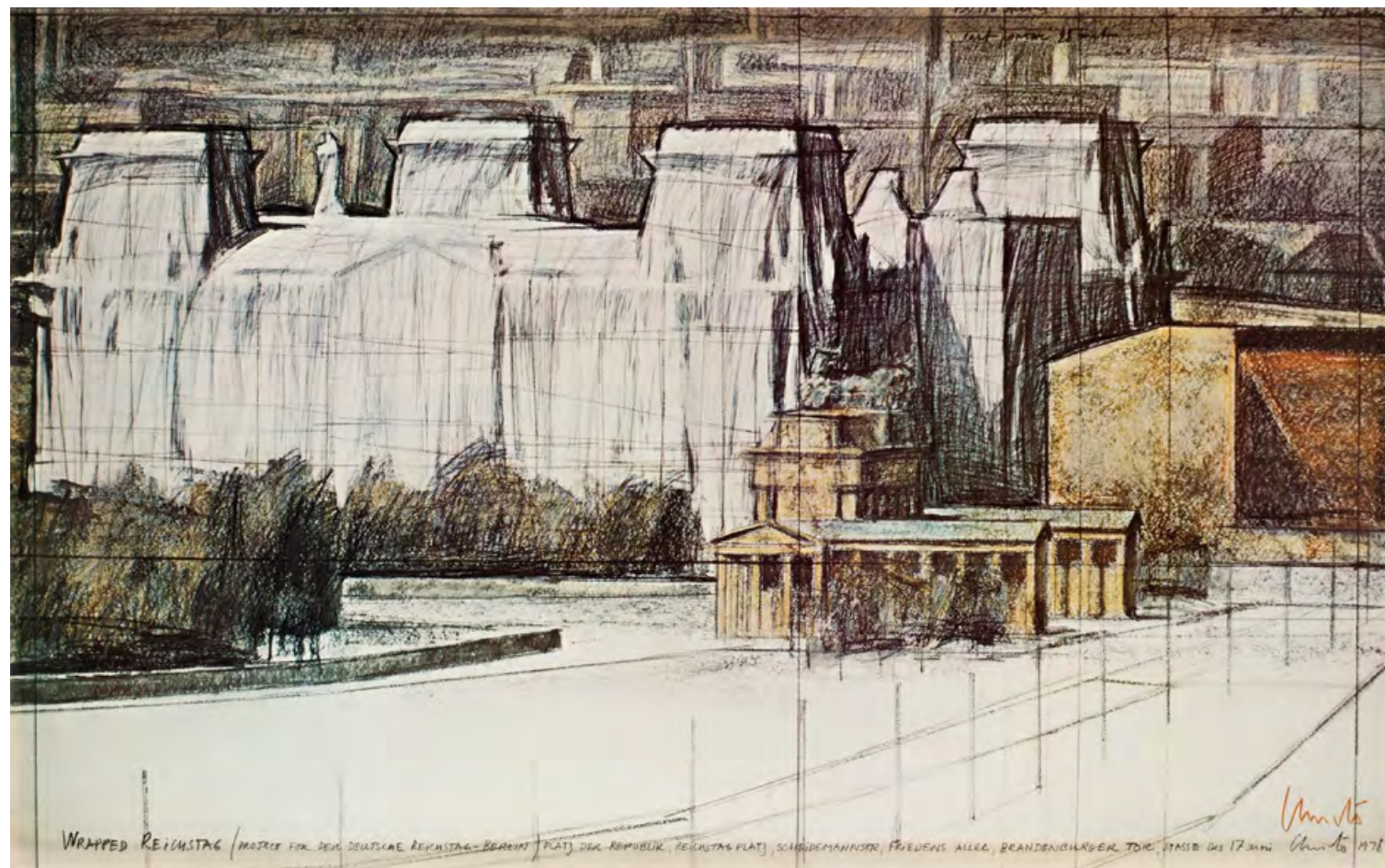


Fig. 1 Christo & Jean Claude, Wrapped Reichstag (Project for West Berlin - "Der Deutsche Reichstag"), Collage 1978.

Están ahí fuera, los vamos dejando a un lado sin darnos cuenta, al máximo, evitamos pasar por debajo de ellos. Los andamios están y han estado siempre en las calles de los sitios donde vivimos. Generalmente los ignoramos, puesto que los consideramos como algo pasajero, un mal necesario que “afea” la vista del espacio urbano. Cuando se mira un andamio, surge casi inmediatamente un deseo profundo para que desaparezca de nuestra vista. Pero un andamio es mucho más, lo ha sido siempre, aunque el proceso de re-significación de ese “objet trouvé” se haya acelerado con la contemporaneidad. De un andamio se colgó en 1764 una inmensa pintura de Pierre-Antoine Demachy para que Louis XV pusiera la primera piedra de la futura iglesia de Sainte Geneviève en París delante de una imagen de la misma tal y como debía ser construida. De ahí, a los inmensos paneles que cubren los andamios hoy en día, reproduciendo los edificios que se restauran debajo, “falsificando” la imagen de nuestras ciudades, hay un largo siglo XIX en el que el andamio se convirtió en la bastidor de un lienzo con posibilidades casi infinitas. Un andamio es, por tanto, el marco de un manifiesto. Un andamio roba y da, hace desaparecer lo que oculta, pero también contribuye a que aparezca algo cuando se desmonta. Cuando uno mira un andamio, está observando algo que artistas de gran renombre han llevado al paroxismo haciendo desaparecer monumentos enteros debajo de lonas de colores (Fig. 1). ¿Acaso no son esas telas un tipo de andamios suaves y maleables? No es el mismo truco de magia el de robar el Reichstag berlinés, que hacer surgir de la nada un rascacielos de 18 plantas en medio de una ciudad abarrotada, nacido detrás del mar de barras de hierro en que se han convertido los andamios contemporáneos? Los andamios son, como decía, una plataforma de manifestación de ideales, hoy casi siempre controlados por el macro capitalismo que gestiona todos los elementos de nuestra sociedad, y que, a pesar de estas manifestaciones monumentales, parece pasar desapercibido. En esta perspectiva, son el mayor marco de creación de necesidades que no existen y debates que no importan de la historia reciente, aunque no siempre haya sido así. Pienso, por ejemplo, a ese inmenso andamio que cubrió uno de los pabellones del Museo del Louvre y sobre el cuál se “colgó” como un icono religioso del siglo XXI la imagen gigantesca del teléfono de moda de nuestro época. No mucho después de este episodio bastante traumático, otro de los iconos casi místico de nuestro siglo, en esta ocasión, una

They're out there, we're putting them aside without realizing it, to the fullest, we avoid going under them. Scaffoldings are and have always been on the streets of the places where we live. We generally ignore them, since we regard them as a passing thing, a necessary evil that “uglify” the view of the urban space. When we look at a scaffold, a deep desire for it to disappear from our sight surges almost immediately. But a scaffold is much more, it has always been, even if the resignifying process for that trouvé object has accelerated with contemporaneity. An immense painting by Pierre-Antoine Demachy was hung from a scaffolding in 1764 for Louis XV to lay the first stone of the future church of Sainte Genevieve in Paris, in front of an image of it as it was to be built. From that time, to the immense panels that cover scaffolding today, reproducing the buildings that are restored underneath, “falsifying” the image of our cities, there is a long XIX century, in which the scaffolding became the structure of a canvas with almost infinite possibilities. A scaffold is therefore the framework of a manifesto. A scaffold steals and gives, makes what it hides disappear, but it also contributes to something appearing when it is disassembled. When you look at a scaffold, you are observing something that renowned artists have led to paroxysm by making entire monuments disappear under colorful canvases (Fig. 1). Aren't those fabrics a kind of soft, malleable scaffolding? Isn't it the same magic trick to steal Berlin's Reichstag than to bring out of nowhere an 18-story skyscraper in the middle of a crowded city, born behind the sea of iron bars that contemporary scaffolding has become? Scaffolding is, as I said, a platform of manifestation of ideals, today almost always controlled by the macro capitalism that manages all the elements of our society, and which, despite these monumental manifestations, seems to go unnoticed. In this perspective, they are the largest framework for creating needs that do not exist and discussions that do not matter about recent history, even if it has not always been so. I think, for example, of this immense scaffolding that covered one of the pavilions of the Louvre Museum and on which the gigantic image of the fashionable phone of our time was “hung” as a religious icon of the 21st century. Not long after this rather traumatic episode, another of the almost mystical icons of our century, on this occasion, a singer of planetary success, appropriated, as a scaffolding does on the outside, of the lower spaces of the same museum, raising a storm among

cantante de éxito planetario, se apropió, como lo hace un andamio en el exterior, de los espacios interiores del mismo museo, levantando una tormenta entre los sectores más reaccionarios, escandalizados ante la “vulgaridad” de esta “profanación” del sacrosanto museo, en el que parecía que molestara más una creación artística como la música (eso sí, cantada por una mujer negra), que un teléfono de 12 metros de un amarillo “chillón” que la gente saca del bolsillo como una suerte de pasaporte justificativo de un estatus social comprado a golpe de financiación por mensualidades. ¿Cómo puede estar tan lleno de contenido algo que, en principio, está completamente vacío? Y es que en realidad, un andamio es una caja tan llena de promesas de futuro que solo su estructura, es ya una creación autónoma (pensemos en los hilos de hierro que unen a Alexander Calder con las arquitecturas eternamente andamiadas de Edoardo Tresoldi (Fig. 2). Al fin y al cabo, un andamio suele ser una arquitectura intermedia, a partir de la cual el creador va estructurando sus ideas y dando forma a su obra. Todos tenemos un andamio en la cabeza que oscila entre el amasijo de hierros, y la perfecta torre que escalamos poco a poco hasta llegar a “la idea” a la que queremos llegar.

En medio de estas ideas, la mala suerte que le lleva a uno a quedarse confinado en un sitio como Roma, donde cada día de encierro es una oportunidad perdida para descubrir algo increíble, me llevó a decidir “ver Roma” a través del cine. En medio del maratón de cine italiano de rigor, llegué al monumento que don Federico Fellini nos regaló en 1963 con su mítico 8 1/2. Ahí, en mitad de la narración, surgía siempre un elemento fundamental que el director presenta como secundario: un inmenso andamio construido para que el protagonista ruede su mejor película, y que durante casi todo el film no es más que una estructura desangelada e informe que recuerda a Mastroiani la mediocridad del personaje en que se ha convertido. Ese andamio representa todos los momentos en que nosotros, espectadores, nos hemos enfrentado a un desafío sin tener respuesta. Ese andamio nos mira, nos amenaza con su impresionante tamaño, ofreciendo infinitas posibilidades que no conseguimos desarrollar, frustrándonos. Puede ser la estructura de un edificio altísimo, puede ser la lanzadera de un cohete lunar... puede ser la pizarra gigante sobre la que se escriba un mensaje que tenemos que recordar, pero durante mucho

the most reactionary sectors, scandalized by the “vulgarity” of this “desecration” of the sacrosanct museum, so it seemed to annoy more an artistic creation such as music (but sung by a black woman), than a 12-meter “squeaky” yellow phone that people take out of their pockets as a kind of passport justifying a social status bought at the stroke of financing quotes.

How can something, that in principle is completely empty, be so full of content? In reality, a scaffold is such a box full of future promises that its structure is already an autonomous creation (consider the iron threads that tie Alexander Calder with the eternally scaffolded architectures of Edoardo Tresoldi (Fig. 2). After all, a scaffolding is usually an intermediate architecture, from which the creator is structuring his ideas and shaping his work. We all have a scaffold on our heads that oscillates between the iron kneading, and the perfect tower that we gradually climb to “the idea” that we want to reach.

In the midst of these ideas, the bad luck that leads one to be confined to a place like Rome, where every day of confinement is a missed opportunity to discover something amazing, led me to decide to “see Rome” through cinema. In the midst of the obligatory Italian film marathon, I arrived at the monument that Don Federico Fellini gave us in 1963 with his mythical 8 1/2. There, in the middle of the narrative, a fundamental element always emerged, presented by the director as a secondary: an immense scaffold built for the protagonist to roll his best film, and that during almost the whole film is nothing more than an unfortunate structure that reminds Mastroiani of the mediocrity of the character which he has become. That scaffolding represents all the moments when we, spectators, have faced a challenge without having an answer. That scaffolding looks at us, threatens us with its impressive size, offering infinite possibilities that we cannot develop, frustrating us. It can be the structure of a very high building, it can be the shuttle of a lunar rocket... it may be the giant slate on which a message is written that we have to remember, but for a long time it is nothing more than a corpse that threatens to collapse, like a wooden boat the drift drags towards the cliff. This scaffolding

Fig. 2 Edoardo Tresoldi, *Etherea*, 2018. ©



tiempo no es más que un cadáver que amenaza con derrumbarse, como un barco de madera al que la deriva arrastra hacia el acantilado. Ese andamio es un paisaje de fracaso, como lo ha sido nuestro país después de los cataclismos económicos recientes que dejaron un rastro de andamios y arquitecturas a medio construir donde, en realidad, no hubo nunca ninguna idea que mereciera ser salvada.

Pero, de repente, al final del maravilloso film, el andamio muta, se resignifica, se transforma en algo nuevo como solo las cosas sencillas y fundamentales pueden hacer. Tras una cortina-telón, comienzan a brotar desde el centro del andamio todos los elementos que Mastroiani, y nosotros, tenemos que organizar. El andamio se convierte así en una especie de constelación donde colgamos cada estrella (representación de cada vivencia personal) allá donde más va a brillar. Así, al ritmo de una danza circense, personajes de todas las épocas de una vida se dan la mano y empiezan a bailar en círculo en torno al andamio, que de objeto inútil, se ha convertido en monumento religioso en torno al cual el orden empieza a girar (Fig. 3). El andamio ya no es andamio, es un obelisco, un templo, algo sobrenatural en el que el protagonista, y nosotros, completamente absorbidos por ese ritual, encontramos una lógica al bloqueo inicial, mirando al pasado e imaginando un futuro. ¿Cuántos andamios hemos visto en nuestras vidas? ¿Cuántas veces hemos jugado a adivinar lo que iba a surgir de ellos? ¿Cuántos andamios de papel hemos construido, para encontrar una lógica de lo que parecía ser totalmente irracional?. Es ahí donde surge lo esencial de esta arquitectura de rara singularidad: el andamio es una barrera transparente y a la vez monumental, un obstáculo que nos permite ver a través, un problema que desde el inicio nos ofrece solución.

Eso sí, el andamio nunca pierde ese carácter transitorio que lo hace tan especial. Como en el film, esa catarsis dura poco, pues cuando ya hemos comprendido, seguimos adelante, las luces se apagan, el andamio vuelve a su estado original, y la construcción mental que hemos presenciado pasa a un segundo plano hasta el próximo gran problema con el que, seguro, nos vamos a topar.

is a landscape of failure, as our country has been after the recent economic cataclysms that left a trail of scaffolding and half-built architectures where, in reality, there was never any idea that deserved to be saved.

But suddenly, at the end of the wonderful film, the scaffolding mutates, gets a new meaning, transforms into something new as only simple and fundamental things can do. Behind a theater curtain, all the elements that Mastroiani, and we, have to organize, begin to sprout from the center of the scaffolding. The scaffolding thus becomes a kind of constellation where we hang each star (representation of every personal experience) where it will shine the most. Thus, to the rhythm of a circus dance, characters from all eras of a life shake hands and begin to dance in a circle around the scaffolding, which as a useless object, has become a religious monument around which order begins to rotate (Fig. 3). Scaffolding is no longer scaffolding, it is an obelisk, a temple, something supernatural in which the protagonist, and we, completely absorbed by that ritual, find a logic to the initial blockade, looking to the past and imagining a future. How many scaffoldings have we seen in our lives? How many times have we played to guess what was going to come out of them? How many paper scaffoldings have we built, to find a logic of what seemed to be totally irrational? That is where the essentials of this architecture of rare uniqueness arise: scaffolding is a transparent and at the same time monumental barrier, an obstacle that allows us to see through, a problem that from the beginning offers us solution.

However, the scaffolding never loses that transient character that makes it so special. As in the film, that catharsis lasts little, because when we have already understood, we move on, the lights go out, the scaffolding returns to its original state, and the mental construction that we have witnessed goes into the background until the next big problem with which, surely, we are going to run into.

Traducción / Traslate: Dainy Tápia



Fig. 3 Frames from the final scene of 8 1/2, 1963.



Pancarta.
Mongolia guinea
Bilbao 2015

J. PABLO ORDUÑEZ (MAWATRES)

¿QUIEN HA SECUESTRADO EL MONUMENTO?
WHO HAS KIDNAPPED THE MONUMENT?

Por / by Maite Leyún



Arriba / Up: Black Monuments. (archive).
Ertibil Bizkaia.
Bilbao 2019

Origami. Sala Rekalde
Tokyo 2019- Bilbao 2020

Iniciamos un recorrido desde una posición romántica. Una idea construida y atribuida, pero que nunca fue real. La idea se desarrolla por el latente deseo de entender la idea de monumento como catalizador, como objeto de memoria que posee la función de trasladar capítulos del pasado hasta nuestro presente y sus vinculaciones futuras. Un monumento como vehículo de memoria capaz de presentar de forma latente el pasado. como estrategia social para el diálogo, debate, e incluso como lugar de conflicto.

El monumento, desde su origen, ha sido una herramienta de representación del poder vinculada al arte y al espacio público. Su función ha ido sufriendo transformaciones que han sido fundamentales para abordar la representación, ostentación e imposición desde diferentes poderes. Podemos presumir que el deseo del monumento es ser memoria y no propaganda y hegemonía.

Si lanzamos la pregunta ¿quién ha secuestrado el monumento?, podemos encontrar que los responsables del secuestro en sus inicios son las instituciones que utilizan el lenguaje artístico como forma de representación y poder. Los responsables de este secuestro son todas aquellas personas que continúan ejecutando proyectos monumentales alejado de toda cotidianeidad, eligiendo como protagonistas episodios y personalidades vinculados con la guerra, el poder y el relato hegemónico que se quiere instaurar. Son responsables aquellos que no son capaces de proponer otras opciones más allá del pedestal, el bronce, el cemento... Son responsables las instituciones que plantan estas construcciones como si fuesen algo que hay que hacer, hacer así, hacer ahí... Son responsables las instituciones que lo financian, los artistas que repiten fórmulas, la banda de música y el público que lo inaugura, el periodista que lo narra...

El monumento que ha sido secuestrado y que no es más que un pedestal en una plaza, muchas veces vallado y fuera de todo alcance ciudadano. Un monumento que engrosa las guías turísticas y que no suscita ni produce ninguna emoción en las nuevas generaciones.

We start a journey from a romantic perspective. An idea built and attributed, that never have been real. The idea is developed by a dormant desire of understanding the concept of the monument as a catalyst, as an object of memory that possess the function of moving chapters from the past to our present times and connects them with their future links. A monument as a vehicle of memory able of presenting the past in a latent manner, as a social strategy for the dialogue, the debate and, even, as a place of conflict.

The monument, since its origins, has been a tool of representation of the power, linked to art and public space. Its function has suffered changes that have been fundamental to address representation, ostentation and imposition issues from different powers.

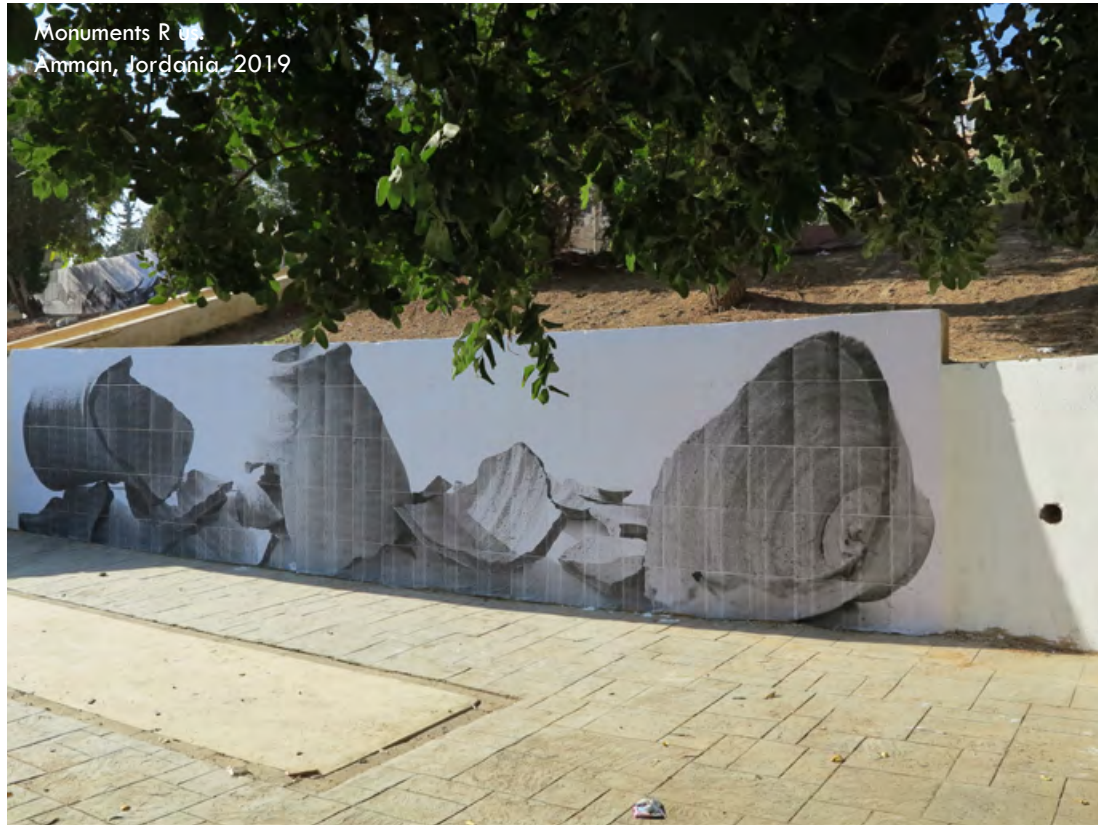
If we raise the question of who has kidnapped the monument? We find that the responsibility for the kidnapping bears, in the first place, on the institutions that use art as a form of representation and power. Those that keep executing monumental projects away from the daily existence Are also responsible for this kidnap, choosing events and personalities connected with war, power and the hegemonic narrative. Those that are not able to propose alternatives to the pedestal, the bronze and the cement are responsible. The institutions that plan these constructions as if they were something compulsory are responsible. Responsible are the institutions that fund them, the artists that repeat formulas, the music band and the public that open it up, the journalist that recounts it...

The kidnapped monument is nothing more than a pedestal in a square that remain, surrounded by a fence, unreachable for the citizens. It is just a monument that fattens the touristic guides provoking no emotion in the younger generations.

Nevertheless, when we want to use the monument as an element of artistic vindication there is an alternative answer. Who has kidnapped the monument? We have. We are all those people that believe that a monument can be a social tool in defence of a cultural project that



Death or glory
East Streets Arts.
Leeds, UK, 2017



Sin embargo, cuando deseamos que el monumento sirva como elemento de reivindicación artística tenemos otra posible respuesta: ¿quién ha secuestrado al monumento? NOSOTRAS. Todas aquellas personas que creemos que el monumento puede ser una herramienta social. Todas las personas y colectivos que demandamos un proyecto cultural que apele a la creación de un territorio que evoluciona sobre sí mismo. Con sus devenires, sus conflictos propios y sus problemáticas concretas. Jorge Oteiza, Rachel Whiteread, Alfred Jaar, Christian Marclay, Mireia Sallares, Escif, Doris Salcedo, Daniel Muñoz... Estas personas son responsables del secuestro del monumento.

Si el monumento es una herramienta cargada de historia, entendiendo historia como un relato único y oficial “manipulado/impuesto/hegemónico”, alegamos la necesidad de reivindicar una suerte de monumento que sí responda a estas corazonadas e intuiciones que atraviesan este proyecto. Una propuesta destilada del site-specific de la intervención y la instalación artística. Una propuesta más vinculada a las artes plásticas que la historia fríamente documentada y transcrita. Una dis-

ciplina que no responda a las lógicas demostradas por el monumento común, sino que responda a una investigación artística, vinculada con el contexto temporal, social y económico. Que no se olvide de que tiene que responder a propuestas plásticas y que quiera ser accesible al resto de la ciudadanía, que no desarrolle un lenguaje impositivo sino que genere un diálogo. Un monumento que surja desde el arte y no como encargo para el arte. Su relación con la idea de memoria, no puede relegarse a la necesidad de llenar un espacio urbanístico o ser una herramienta para la construcción de un relato necesario oportunista.

Si la historia es ese método por el que se silencia todo aquello que forzosamente se deja fuera del plano, la memoria es el ejercicio que recoge lo que la hegemonía no presente. Si el monumento es una forma vinculada a un modo de hacer que ya no nos interesa, secuestramos la idea de monumento. Secuestrémosla y hagámosla nuestra. Construyamos una idea conmemorativa alternativa a la hegemónica que reconozca el valor y la necesidad de la cotidianidad, del día a día, de la vida vivida por encima de la victoria, el éxito y la conquista.

calls upon the creation of a territory that evolves turning in on itself, taking into account their conflicts and quandaries. Jorge Oteiza, Rachel Whiteread, Alfred Jaar, Christian Marclay, Mireia Sallares, Escif, Doris Salcedo, Daniel Muñoz... are the people responsible for the kidnap of the monument.

If we accept the monument as a tool full of History (assuming History as an official and unique narrative that has been “manipulated/imposed/hegemonic”), we will put forward the necessity of reclaiming a sort of monument that would respond to the premonitions and intuitions that go through this project. This is a proposal distilled from the site-specific of the art intervention and the art installation. A proposal more related to the visual arts than a History coldly recorded and transcribed. A discipline that does not respond to the conventional logic of the regular monument, but to the artistic research connected to the temporal, social and economic context.

A monument that should not forget that responds to plastic proposals and that pretends to be accessible to the rest of the citizenship, generating a dialogue without

using an imposing language. A monument emerged from art, but not as a commission, whose connection with the idea of memory can not just be the need for fulfilling an urbanistic space or become an implement for an opportunist narrative.

If History is defined as the method used to silence everything that is off-camera, then memory is the exercise of taking back what hegemony has left. If the monument is a form related to a way of making that is no longer of interest to us, let's kidnap the idea of a monument. Kidnap it and make it ours. Let's build an alternative to the hegemonic concept of commemoration capable of recognising the value and the necessity of the day-to-day existence over victory, success and conquest.

Traducción / Traducción David Gosálbez



PROYECTOS / PROJECCIONES CONTRATO DE PERMANENCIA PERMANENCE CONTRACT

Por / by Leticia Cano

Cada vez siento más cómo la distancia de significado entre la pertenencia y la permanencia de los seres vivos con el territorio se está estrechando, aproximando el discurso de los dos términos y a su vez desdibujando el interés y fin último de cada concepto. Parece que ya nadie pertenece y todo el mundo permanece; o resiste a una serie de circunstancias vitales que se van sorteando bajo el título de la emergencia: la emergencia sanitaria, la emergencia social o la emergencia ecologista.

Cada vez es más visible que existe un orden social que está despreciando a parte de la población, al igual que cada vez es más visible que la tierra que nos alberga se está quebrando. Esta circunstancia trae consigo una serie de problemáticas que muchas veces se hacen desaparecer pasándolas del espacio público al espacio privado, como cuando pasa la problemática de una reivindicación colectiva al comentario en una sobremesa familiar.

I increasingly feel how the distance of meaning between the belonging and permanence of living beings in relationship with the territory is narrowing, getting closer the discourse of the two terms and in turn blurring the ultimate interest and purpose of each concept. It seems that no one belongs anymore and everyone remains; or resists a number of vital circumstances that are being encompassed under the title of the emergency: the health emergency, the social emergency or the environmental emergency.

It is increasingly visible that there is a social order that despises part of the population, just as it is increasingly visible that the earth that houses us is crumbling. This circumstance brings up a series of problems that are often rendered invisible by moving them from public space to private space, such as when the problem of a collective vindication moves to the commentary on the family desktop..[dinner table](#).

Imágenes / Images
Talegos.Tk
Jorge Bonelli
Miguel Zaragoza

En esta relación de usos y significados encontramos a la institución del hogar como una propuesta estructural sobre la que desarrollar y revisar cómo las relaciones de los seres vivos con el espacio que habitamos tiene que tener un discurso que ponga la vida en el centro. Y no es otra que desde esta forma de ocupación desde donde podremos destruir estos procesos de invisibilización.

Desde sus inicios el hogar ha sufrido una escasa atención por parte de las ciencias sociales, a excepción de la antropología, ya que ha tenido hasta el momento un papel fundamental para la vida privada y el ámbito de lo íntimo. Y además, la ciencia política o la sociología han centraron siempre sus intereses en el análisis de las actividades públicas desarrolladas por los hombres: el hogar es el reino de la mujer, y por lo tanto ha sufrido un cierto desprecio por parte de los padres fundadores, conservadores o radicales, que no ha sido resuelto hasta la reciente implantación de los estudios de género.

Sin embargo, el concepto de hogar es inherentemente polisémico ya que puede ser entendido como un lugar, como un grupo social o un conjunto de relaciones sociales o como una estructura económica doméstica.

Por todo ello, Contrato de Permanencia pretende ser un trabajo para repensar en lo estético, discursivo e ideológico el concepto de hogar. Es un proyecto que nace del deseo de reflexionar sobre formas de vida que crean resistencia al sistema, brechas por las que se cuelan nuevas formas de habitar y el interés de resignificar espacios que el patriarcado, de la mano del capitalismo, ha hecho invisibles o inhabitables.

Las nuevas formas de permanencia están creando modos de vida alternativos que reflexionan sobre realidades seguras y sostenibles para la vida, acciones que surgen aparentemente de actitudes radicales o revolucionarias pero que tienen un compromiso mucho mayor con el planeta y no únicamente en términos ecologistas, sino también humanos y sociales.

Herrero, Yayo; González Reyes, María; Pascual, Marta (2019)
La vida en el centro. Voces y relatos ecofeministas,
Libros en Acción.

In this relationship of uses and meanings we find the institution of home as a structural proposal on which to develop and review how the relationships of living beings with the space we inhabit has to have a discourse that puts life at the center. And it is nothing more than from this form of occupation from where we can destroy these processes of invisibilization.

Since its inception, the home has received little attention from the social sciences, except for anthropology, as it has so far played a fundamental role for private life and the realm of the intimate. In addition, political science or sociology have always focused their interests on the analysis of public activities carried out by men: the home is the kingdom of women, and therefore has suffered some contempt on the part of the founding fathers, conservative or radical, which has not been resolved until the recent implementation of gender studies.

However, the concept of home is inherently polysemic as it can be understood as a place, as a social group or a set of social relationships or as a domestic economic structure.

Therefore, Contract of Permanence is intended to be a job to rethink in aesthetic, discursive and ideological ways the concept of home. It is a project born of the desire to reflect on life forms that create resistance to the system, about gaps through which new ways of living surface and the interest to provide new meaning to spaces that patriarchy, by the hand of capitalism, has made invisible or uninhabitable.

New forms of permanence are creating alternative ways of life that reflect on safe and sustainable realities for life, actions that apparently arise from radical or revolutionary attitudes but have a much greater commitment to the planet and not only in environmental terms, but also human and social.

Traducción /Traslate: Dainy Tápia







GI SELA VOLÁ

EXTRAÑO PARAÍSO

STRANGE PARADISE

La adolescencia es el lugar donde las cosas cambian, se funden y se transforman. El cuerpo vibra, la incomprensión, el miedo y la incertidumbre se mezclan con la fuerza incontenible de quien quiere ser otra pero todavía no sabe cuál. La identidad se transita en un viaje sin destino final, como un motor que impulsa una búsqueda. Pero la pregunta por saber ¿quien soy? ¿Quien seré? se acerca difusa y confusa, pero inevitable. Un día somos una persona y al siguiente experimentamos ser alguien distinta, nueva y brillante en un mundo viejo inhóspito y hambriento.

Adolescence is the place where things change, merge, and transform. The body vibrates. Misunderstanding, fear, and uncertainty mix with the uncontainable strength of that who wants to be another but still doesn't know which one. Identity is transited on a journey with no final destination, like an engine that drives a search. But the question of knowing who I am? Who will I be? approaches diffused and confusing, but inevitable. One day we are one person and the next we experience being someone different, new, and bright in an inhospit and hungry old world.

Traducción / Traslate: Dainy Tápia





MATTE

Art i cultura contemporànies
Espais compartits

PRÒLEG D’UNA EDICIÓ

Leónidas Spinelli

Dins del camp de les arts visuals, observem que la creació d’imatges és un element fonamental en la construcció de les identitats individuals i col·lectives, tant des del punt de vista de l’observador (com a receptor social i influenciable), com des del punt de vista de l’artista i la seua obra. Descriure l’art contemporani i les seues relacions en el terreny de la cultura visual suposa un ventall d’infinitat de matisos i espais d’expressió. La capacitat de la imatge de mimetitzar, representar o crear diferents camps d’investigació ens porta a diferents perspectives que els autors inclouen en el seu discurs, en el seu estil i en les actituds que manifesten de manera estètica per a comprendre l’individu i la relació d’aquest amb l’entorn.

Les imatges participen de la vida ciutadana constantment i reclamen cada vegada més protagonisme. Manifestant-se en cada espai vital i en qualsevol escletxa de significació, evidencien l’articulació inseparable en l’individu contemporani. Els objectes, llocs i subjectes que proposen els artistes, crítics i curadors se’ns presenten com una aparició que transita entre el sentimentalisme, la col·lectivitat, la identitat o, per què no, la nostàlgia; com una sort de posada en escena en què tot deambula per les escletxes de la llum i el color expressant diferents llocs comuns alhora que imaginaris.

La creació de noves relacions per a les imatges suggereix una dimensió conceptual i estètica que porta l’espectador a un lloc pròxim i del qual segurament, en algun moment, ha participat. En aquesta participació, MATTE es presenta com un espai d’investigació que indaga les característiques elementals d’aquesta situació i fa notar alguns dels fenòmens en els quals es desenvolupen i produeixen cadascun dels treballs i propostes relacionats amb la cultura visual contemporània.

ALBERTO FEIJÓO / 2020

Parlar de 2017, 2018 o 2019 sona molt llunyà. 2020 s’ha convertit en un relat que sembla no tindre fi, en el qual les imatges se solapen, es regiren i es transformen.

En aquestes huit pàgines pretenc mostrar una col·lecció d’imatges, tant pròpies com alienes, originades i/o descobertes en els últims mesos; imatges que són refugis, que ens envolten i ens acompanyen. A vegades funcionen com a anotacions fugaces del dia a dia, altres vegades estan premeditadament construïdes.

Tot forma part d’un sistema fràgil que s’expandeix de manera horitzontal sense una jerarquia definida.

2020 passarà, com tot passa. L’instint de supervivència s’activarà i reconfigurarem la ruta cap a camins pantanosos, enmig d’un paisatge desolat que suplicarà una reconstrucció.

Alberto Feijóo / Octubre 2020

INÊS FERNANDES

I el pneuma del dogma reconstruït
Per Vítor Nieves

Quan trobem una vella fotografia de retrat, encara que no pertanga al nostre àlbum familiar, sentim unes ganes irrefrenables de saber qui és la persona que posa davant de la càmera. Inês Fernandes va trobar tot un arxiu!

Quan això ocorre, quan un muntó de fotos històriques cauen en mans d’un fotògraf, és com si les imatges s’aferraren a voler continuar sent fotografia, sembla que han estat deambulant per l’àlbum conformant-se amb la seua finalitat vernacla a l’espera d’una segona oportunitat que les revitalitze a costa d’un desplaçament de l’àmbit privat al públic, del camp de la fotografia al de l’art.

El que és interessant del treball amb arxius és el qüestionament de molts dels pilars fonamentals de la fotografia. Ací la fotògrafa no fa clic i amb això desdibuixa els límits que separen la fotografia de l’edició, l’edició del comissariat i el comissariat de la crítica. Així ens demostra que no sempre la creació resideix en l’autoria i l’autoria no ha d’anar necessàriament lligada a l’originalitat. Amb “Pneuma” també reforcem la caiguda de l’últim bastió de la fotografia de la segona meitat del segle XX: el verisme fotogràfic. El projecte d’Inês ja no ens parla de persones aïllades o de demostracions de fe individuals, sinó que les fotografies de les quals s’apropia estan al servei de la reconstrucció de la història a través del filtre de l’autora. El canvi de significat d’aquestes imatges i la mutació del significat posen de manifest la debilitat del concepte documental històricament relacionat amb la fotografia.

Deixar-se portar i submergir-se en “Pneuma” és escabussar-se de ple en les profunditats de l’àmbit humà, en les arestes del coneixement i el raciocini, on els dogmes, els mites i la fe causen deliris i ens fan, si es pot, encara més humans.

L’autora es va topar de cara amb una d’aquelles històries singulars del poble. Una història que s’ha viralitzat en les bases d’una societat que s’aferra a la saviesa popular quan ja no queda res. La por al dolor

i la mort ha portat els humans a sostindre creences i a crear eines de les quals servir-se en els moments més difícils per a trobar el suport i la força que servisca de guia al llarg de la ruta de la vida, aquell tros de clarobscur que obligatòriament hem de travessar.

Aquest projecte comença en el moment que Inês Fernandes es troba amb les fotografies d’un arxiu molt singular: exvots depositats en un lloc de culte en agraïment a un do o una curació que s’ha rebut. Heus ací un gran arxiu per a l’estudi de la fotografia més democràtica. Quan ens hi enfrontem és impossible no pensar en aquell temple, en les peticions que es van fer a la deïtat, en les vides de cadascuna de les desenes de persones que van deixar el seu retrat per a crear una exposició espontània i en la mateixa deïtat.

El nombre i la repetició de les fotos d’arxiu explora i confronta la noció de fe i creença, arrelades en la humanitat des de l’Antiguitat i com al llarg dels segles s’han creat mites i ritus que no tenen res a veure amb l’espiritualitat i es converteixen en una interpretació fictícia de la realitat.

I la deïtat? Una santa. Una santa que no està canonitzada. Una dona fadrina beatificada pel poble que va crear el mite i la fe. Tot un acte revolucionari en els cànons del catolicisme que obra a esquena d’aquest però usurpa formes i conductes.

Però, a més, l’autora no es conforma amb la recol·lecció meticulosa dels exvots en forma de cartell. Va ser un pas més enllà i a mesura que transcorria el seu projecte d’apropriacions fotogràfiques, també va anar generant un gran arxiu experimental i vital recollit dels feligresos i feligreses d’aquest particular oracle.

Amb tot això crea unes imatges amb un particular estil propi amb les quals destaca una manera de veure amb una forta personalitat. A través de les escenificacions ens porta històries de creences i penitències en les quals s’embolica l’esperança, el patiment, la desesperació, els obstacles, la ruptura, el canvi, la prevalença del bé sobre el mal o la mort. Tota una oda a aquell món sensorial i místic.

PABLO BELLOT

Acte de comunicació

“Actes de comunicació” recapacita i reflexiona sobre la incapacitat de comunicació de l’individu contemporani. Tot gira al voltant de l’estat d’impossibilitat, un estat causat per la impossibilitat de ser, de queixa, de desfogament, de crit, de desig, d’esperança i de futur. L’individu contemporani, immers en l’era de la comunicació i la informació, paradoxalment és incapaç de comunicar. El seu missatge es dilueix entre la velocitat actual i la saturació que impedeix viure el present, i existeix en un passat etern des del qual no s’albira un futur. L’individu està abocat a utilitzar l’acte com a missatge, només queda el crit i la punyada a la taula com a mitjà d’expressió. L’acte des d’un punt de vista punk i subversiu que declare les seues intencions, els seus sentiments i les seues pors en una societat inestable i impossible de pressentir.

“Actes de comunicació” té com a detonant la frase de Paul Virilio “La punyada és el principi de la comunicació quan ja no es tenen paraules”; a partir d’ací, l’anàlisi sorgeix de la relació entre el procés de comunicació, la utilització del mitjà com a missatge i el moment actual, i ofereix diverses maneres de plasmar l’acte de comunicació com a punyada a la taula. Accions que donen forma al crit de desassossec i al colp. Un últim acte desesperat, quan el diàleg i l’estructura emissor-missatge-receptor ja no és efectiva.

Codificar i descodificar el mitjà amb el qual enviar un missatge és una constant, comunicacions desesperades, alterades, agressives i incompletes que mostren i satiritzen el fracàs del mateix procés de comunicació. Dinàmiques d’estetització com a mitjà per a una crítica social, en què senyals de fum, vibracions sonores, el morse lumínic, el fum de salvament marítim, merda a un milió de watts, el gas pebre, la música o la pedra com a idea, són els materials amb els quals construir el missatge que ens permet comunicar tot allò que desitgem, enyorem, reivindiquem, necessitem...

HELENA GOÑI

Un camí conegut

Per Leónidas Spinelli

Determinades per les estructures socials, polítiques i psicològiques, les cultures i identitats juvenils es construeixen mitjançant experiències i relacions personals situades en l’imaginari col·lectiu. La joventut ha respost i respon als diferents canals que han establert les accions individuals i grupals cap a justificacions simbòliques que es produeixen dins dels processos plurals de les arts. Aquestes reivindicacions identitàries juvenils es manifesten quan les relacions socials i històriques entren en crisi, i utilitzen per a manifestar-se els mitjans que són contemporanis a l’època en què es produeixen.

Amb la fotografia i les diferents disciplines en les quals desenvolupa el seu treball, Helena Goñi manifesta les expressions juvenils que ocupen una dimensió específica dins del reconeixement col·lectiu; expressions que recolzen en el protagonisme dels diversos personatges que individualment possibiliten la transformació de les formes i els continguts. Els trets que proposa l’autora en la seua relació amb la joventut manifesten a través de les subcultures una relació amb l’entorn que l’envolta però conservant les seues capacitats crítiques i antagòniques.

Les fotografies de l’autora revelen diverses argumentacions en el seu caràcter més oficiós i retornen als sentits la seua funció primitiva. Passada la relació de la imatge fotogràfica amb el mitjà i la seua relació indissoluble amb el referent, troba el seu lloc, igual que la joventut, amb les subjectivitats de l’art contemporani, ja que té una funció constructiva i excitant. Això produeix de manera accessible dins dels entorns artístics una manera específica de narrar, contant la història a través de la seua història, i construint en cada decisió el destí de l’artista. Lluny d’eleva la fotografia a cap lloc superior, de capitalitzar-la com la pintura en una cosa màgica o divina, l’intent de l’art fotogràfic sembla anar en sentit contrari i pretén acostar i apreciar les imatges pel que són, objectes modestos dels quals la cultura contemporània ja no pot prescindir.

En les imatges d’Helena ens trobem amb estranys que ens situen en un temps conegut. A partir de les seues imatges podem comprendre que la construcció identitària i estilística dels espais i personatges

que transiten les seues instantànies es troba íntimament lligada tant als pensaments moderns i romàntics com als diferents models postmoderns. La joventut com a manifestació estètica, política i ideològica ha aconseguit incrustar-se i prevaldre en els imaginaris i rituals col·lectius. Les seues fotografies serveixen com a testimoni d’un moment urbà, social i personal que trenca qualsevol naturalitat i quotidianitat suscitada per l’entorn, i sota una forma personalment estètica i emocional, corresponen i s’assemblen a les ciutats proposades pels romàntics, un entorn de calma bulliciosa i atípica que es revela distant alhora que palpable.

L’obra d’Helena Goñi ens presenta una manera de viatjar l’existència, un encontre amb diferents dimensions que aborden l’espectador des d’un espai conegut, un espai que sembla transitar entre rebel·lia, crisi, idealisme i una creativitat constant.

J. B. + R. T.: Hi ha un poc de tot. En el nostre cas hi ha una investigació prèvia abans de començar el projecte. Posteriorment, decidírem dividir-nos el territori de la Comunitat Valenciana per a arribar a recórrer-lo sencera o tan extensament com fou possible. Podríem dir que al voltant d'un cinquanta per cent dels llocs als quals vam anar són localitzacions investigades prèviament (mitjançant llibres, articles de premsa, Google Maps). Per exemple, des del començament del projecte teníem clar que havíem de fotografiar tots els embassaments de la Comunitat Valenciana, així que la inclusió d'aquells llocs en "Fueras paraíso" òbviament està pensada prèviament. No obstant això, hi ha un altre cinquanta per cent de les imatges que sí que és fruit de l'atzar o d'informacions que ens donaven persones que vam anar coneixent en el transcurs del nostre treball. La sort sempre acompanya el viatger atent.

A. S.: Tot i que “Fueras paraíso” és un projecte amb ubicació a la Comunitat Valenciana, us ha abellit en algun moment estendre-us, com ho fa el paisatge, cap a l'oest?

J. B. + R. T.: Per descomptat, tenim moltes ganes de continuar explorant altres territoris cap a l'oest. En “Fueras paraíso”, l'elecció de la Comunitat Valenciana té a veure amb el fet que aquesta comunitat autònoma té gran part de les virtuts i els defectes d'Espanya. Podríem dir que és una mostra a escala del país. I per al nostre treball tenia més sentit una mostra més abastable del territori. Crec que no hauríem pogut ser tan exhaustius en el nostre projecte si haguérem tingut un excés d'ambició en intentar parlar d'una àrea més extensa.

A. S.: En quins referents us heu fixat per a aquest projecte o per a la vostra pràctica en conjunt?

J. B. + R. T.: En això també coincidim bastant. De sempre ens han agradat molt els grans fotògrafs americans que han treballat sobre el territori, així que per a aquest treball en concret són una referència clara. Robert Adams, Joel Sternfeld, Richard Misrach o Alec Soth, per exemple. Però per a altres treballs hi ha altres referències ineludibles com Castro Prieto, Graciela Iturbide, Plossu, Ramón Masats, Garry Winogrand o Sally Mann, entre molts altres.

Jonás i Rafael tancaven “Fueras paraíso” el 31 de desembre de 2018 després de 365 dies. En 2023 es tornaran a ajuntar per a tornar a encapsular la situació d'Espanya i el seu paisatge, tal com es presente en aquell moment.

ADRIÁN ALMOGUERA

La retòrica de la bastida

Estan per fora, les anem deixant a un costat sense adonar-nos-en, al màxim, evitem passar per davall. Les bastides estan i han estat sempre als carrers dels llocs on vivim. Generalment les ignorem, ja que les considerem com una cosa passatgera, un mal necessari que “enlletgeix” la vista de l'espai urbà. Quan es mira una bastida, sorgeix quasi immediatament un desig profund perquè desaparega de la nostra vista. Però una bastida és molt més, ho ha sigut sempre, encara que el procés de resignificació d'aquest objet trouvé s'haja accelerat amb la contemporaneïtat. D'una bastida es va penjar en 1764 una pintura immensa de Pierre-Antoine Demachy perquè Lluís XV posara la primera pedra de la futura església de Sainte Geneviève a París davant d'una imatge d'aquesta tal com havia de ser construïda. D'ací als panells immensos que cobreixen les bastides hui en dia i reprodueixen els edificis que es restauren davall, que “falsifiquen” la imatge de les nostres ciutats, hi ha un llarg segle XIX en el qual la bastida es va convertir en el bastidor d'una tela amb possibilitats quasi infinites. Una bastida és, per tant, el marc d'un manifest. Una bastida roba i dona, fa desaparéixer el que amaga, però també contribueix a fer que aparega alguna cosa quan es desmunta. Quan hom mira una bastida, està observant una cosa que artistes de gran renom han portat al paroxisme fent desaparéixer monuments sencers davall de lones de colors (fig. 1). Que potser no són aquestes teles una mena de bastides suaus i mal·leables? No és el mateix truc de màgia el de robar el Reichstag berlinés que fer sorgir del no-res un gratacel de 18 plantes enmig d'una ciutat abarrotada, nascut rere la mar de barres de ferro en què s'han convertit les bastides contemporànies? Les bastides són, com deia, una plataforma de manifestació d'ideals, hui quasi sempre controlades pel macrocapitalisme que gestiona tots els elements de la nostra societat, i que, malgrat aquestes manifestacions monumentals, sembla passar desapercebut. En aquesta perspectiva, són el marc més gran de creació de necessitats que no existeixen i debats que no importen de la història recent, encara que no sempre haja sigut així. Pense, per exemple, en aquella bastida immensa que va cobrir un dels pavellons del museu del Louvre i sobre la qual es “va penjar” com una icona religiosa del segle XXI la imatge gegantesca del telèfon de moda de la nostra època. No molt després d'aquest episodi bastant traumàtic, una altra de les icones quasi místiques del nostre segle, en aquesta ocasió, una cantant d'èxit planetari, es va

apropriar, com ho fa una bastida en l'exterior, dels espais interiors del mateix museu i va alçar una tempesta entre els sectors més reaccionaris, escandalitzats davant de la “vulgaritat” d'aquesta “profanació” del sacrosant museu, en el qual semblava que molestara més una creació artística com la música (això sí, cantada per una dona negra), que un telèfon de 12 metres d'un groc “cridaner” que la gent trau de la butxaca com una sort de passaport justificatiu d'un estatus social comprat a colp de finançament per mensualitats. Com pot estar tan plena de contingut una cosa que, en principi, està completament buida? I és que, en realitat, una bastida és una caixa tan plena de promeses de futur que només la seua estructura és ja una creació autònoma (pensem en els fils de ferro que uneixen Alexander Calder amb les architectures eternament construïdes com a bastides d'Edoardo Tresoldi (fig. 2). Al cap i a la fi, una bastida sol ser una arquitectura intermèdia, a partir de la qual el creador va estructurant les seues idees i donant forma a la seua obra. Tots tenim una bastida al cap que oscil·la entre l'embolic de ferros i la perfecta torre que escalem a poc a poc fins a arribar a “la idea” a la qual volem arribar.

Enmig d'aquestes idees, la mala sort de quedar-me confinat en un lloc com Roma, on cada dia de tanca ment era una oportunitat perduda per a descobrir coses increïbles, em va portar a decidir “veure Roma” a través del cinema. Enmig de la marató de cinema italià de rigor, vaig arribar al monument que Federico Fellini ens va regalar en 1963 amb el seu mític 8½. Ací, a mitjan narració, sorgia sempre un element fonamental que el director presenta com a secundari: una immensa bastida construïda perquè el protagonista rode la seua millor pel·lícula, i que durant quasi tot el film no és més que una estructura sense encant i informe que recorda a Mastroianni la mediocritat del personatge en què s'ha convertit. Aquella bastida representa tots els moments en què nosaltres, espectadors, ens hem enfrontat a un desafiament sense tindre resposta. Aquella bastida ens mira, ens amenaça amb la seua grandària impressionant, mentre ofereix infinites possibilitats que no aconseguim desenvolupar i ens frustren. Pot ser l'estructura d'un edifici altíssim, pot ser la llançadora d'un coet lunar... pot ser la pissarra gegant sobre la qual s'escriga un missatge que hem de recordar, però durant molt de temps no és més que un cadàver que amenaça d'esfondrar-se, com un vaixell de fusta que la deriva arrossega cap al penya-segat. Aquella bastida és un paisatge de fracàs, com ho ha sigut el nostre país després dels cataclismes econòmics recents que van deixar un rastre de bastides i architectures a mitjan

construir on, en realitat, no hi va haver mai cap idea que meresquera ser salvada.

Però, de sobte, al final del meravellós film, la bastida muta, es resignifica, es transforma en una cosa nova com només les coses senzilles i fonamentals poden fer. Després d’una cortina-teló, comencen a brollar des del centre de la bastida tots els elements que Mastroianni, i nosaltres, hem d’organitzar. La bastida es converteix així en una espècie de constel·lació on pengem cada estrella (representació de cada vivència personal) allà on més brillarà. Així, al ritme d’una dansa circense, personatges de totes les èpoques d’una vida es donen la mà i comencen a ballar en rogle entorn de la bastida, que, d’un objecte inútil, s’ha convertit en un monument religiós entorn del qual l’ordre comença a girar (fig. 3). La bastida ja no és bastida, és un obelisc, un temple, una cosa sobrenatural en la qual el protagonista, i nosaltres, completament absorbits per aquell ritual, trobem una lògica al bloqueig inicial, mirant al passat i imaginant un futur. Quantes bastides hem vist en les nostres vides? Quantes vegades hem jugat a endevinar el que sorgiria d’aquestes? Quantes bastides de paper hem construït, per a trobar una lògica del que semblava ser totalment irracional? És ací on sorgeix l’essencial d’aquesta arquitectura de rara singularitat: la bastida és una barrera transparent i alhora monumental, un obstacle que ens permet veure a través, un problema que des de l’inici ens ofereix solució.

Això sí, la bastida mai perd aquell caràcter transitori que la fa tan especial. Com en el film, aquella catarsi dura poc, perquè quan ja ho hem comprés, continuem avant, els llums s’apaguen, la bastida torna al seu estat original i la construcció mental que hem presenciât passa a un segon pla fins al pròxim gran problema amb el qual, segur, ens toparem.

J. PABLO ORDÚÑEZ (MAWATRES)

Qui ha segrestat el monument?

Per Maite Leyún

Iniciem un recorregut des d’una posició romàntica. Una idea construïda i atribuïda, però que mai va ser real. La idea es desenvolupa pel desig latent d’entendre la idea de monument com a catalitzador, com a objecte de memòria que posseeix la funció de traslladar capítols del passat fins al nostre present i les seues vinculacions futures. Un monument com a vehicle de memòria capaç de presentar de manera latent el passat, com a estratègia social per al diàleg, el debat, i fins i tot com a lloc de conflicte.

El monument, des del seu origen, ha sigut una eina de representació del poder vinculada a l’art i a l’espai públic. La seua funció ha anat patint transformacions que han sigut fonamentals per a abordar la representació, l’ostentació i la imposició des de diferents poders. Podem presumir que el desig del monument és ser memòria i no propaganda i hegemonia.

Si llancem la pregunta “qui ha segrestat el monument?”, podem trobar que els responsables del segrest en els inicis són les institucions que utilitzen el llenguatge artístic com a forma de representació i poder. Els responsables d’aquest segrest són totes aquelles persones que continuen executant projectes monumentals allunyats de tota quotidianitat, triant com a protagonistes episodis i personalitats vinculats amb la guerra, el poder i el relat hegemònic que es vol instaurar. Són responsables aquells que no són capaços de proposar altres opcions més enllà del pedestal, el bronze, el ciment... Són responsables les institucions que planten aquestes construccions com si foren una cosa que cal fer, fer així, fer ací... Són responsables les institucions que les financen, els artistes que repeteixen fórmules, la banda de música i el públic que les inaugura, el periodista que les narra...

El monument que ha sigut segrestat i que no és més que un pedestal en una plaça, moltes vegades tancat i fora de tot abast ciutadà. Un monument que engrosseix les guies turístiques i que no suscita ni produeix cap emoció en les noves generacions.

No obstant això, quan desitgem que el monument servisca com a element de reivindicació artística tenim una

altra possible resposta: qui ha segrestat el monument? NOSALTRES. Totes aquelles persones que creiem que el monument pot ser una eina social. Totes les persones i tots els col·lectius que sol·licitem un projecte cultural que apel·le a la creació d’un territori que evoluciona sobre si mateix. Amb els seus esdeveniments, els seus conflictes propis i les seues problemàtiques concretes. Jorge Oteiza, Rachel Whiteread, Alfred Jaar, Christian Marclay, Mireia Sallares, Escif, Doris Salcedo, Daniel Muñoz... Aquestes persones són responsables del segrest del monument.

Si el monument és una eina carregada d’història, entesa la història com un relat únic i oficial “manipulat/imposat/hegemònic”, al·leguem la necessitat de reivindicar una sort de monument que sí que responga a aquests pressentiments i intuïcions que travessen aquest projecte. Una proposta destil·lada del site-specific de la intervenció i la instal·lació artística. Una proposta més vinculada a les arts plàstiques que la història fredament documentada i transcrita. Una disciplina que no responga a les lògiques demostrades pel monument comú, sinó que responga a una investigació artística, vinculada amb el context temporal, social i econòmic. Que no s’oblidi que ha de respondre a propostes plàstiques i que vulga ser accessible a la resta de la ciutadania, que no desenvolupe un llenguatge impositiu sinó que genere un diàleg. Un monument que sorgisca des de l’art i no com a encàrrec per a l’art. La seua relació amb la idea de memòria no es pot relegar a la necessitat d’omplir un espai urbanístic o ser una eina per a la construcció d’un relat necessari o oportunista.

Si la història és aquell mètode pel qual se silencia tot allò que forçadament es deixa fora del pla, la memòria és l’exercici que recull el que l’hegemonia no presente. Si el monument és una forma vinculada a una manera de fer que ja no ens interessa, segrestem la idea de monument. Segrestem-la i fem-la nostra. Construïm una idea commemorativa alternativa a l’hegemònica que reconega el valor i la necessitat de la quotidianitat, del dia a dia, de la vida viscuda per damunt de la victòria, l’èxit i la conquesta.

Projectes

CONTRACTE DE PERMANÈNCIA

LETICIA CANO

Cada vegada sent més com la distància de significat entre la pertinença i la permanència dels éssers vius amb el territori s'està estretint; aproxima, així, el discurs dels dos termes i, al seu torn, desdibuixa l'interés i fi últim de cada concepte. Sembla que ja ningú hi pertany i tothom hi roman; o resisteix a una sèrie de circumstàncies vitals que es van sortejant sota el títol de l'emergència: l'emergència sanitària, l'emergència social o l'emergència ecologista.

Cada vegada és més visible que hi ha un ordre social que està menyspreant part de la població, igual que cada vegada és més visible que la terra que ens alberga s'està fracturant. Aquesta circumstància comporta una sèrie de problemàtiques que moltes vegades es fan desaparèixer passant-les de l'espai públic a l'espai privat, com quan passa la problemàtica d'una reivindicació col·lectiva al comentari en una sobretaula familiar.

En aquesta relació d'usos i significats trobem la institució de la llar com una proposta estructural sobre la qual desenvolupar i revisar com les relacions dels éssers vius amb l'espai que habitem ha de tindre un discurs que pose la vida en el centre. I no és des de cap altra forma d'ocupació més que aquesta que podrem destruir aquests processos d'invisibilització.

Des dels inicis la llar ha patit una escassa atenció per part de les ciències socials, a excepció de l'antropologia, ja que ha tingut fins ara un paper fonamental per a la vida privada i l'àmbit íntim. I a més, la ciència política o la sociologia han centrat sempre els seus interessos en l'anàlisi de les activitats públiques desenvolupades pels homes: la llar és el regne de la dona i, per tant, ha patit un cert menyspreu per part dels pares fundadors, conservadors o radicals, que no ha sigut resolt fins a la implantació recent dels estudis de gènere.

No obstant això, el concepte de llar és inherentment polisèmic, ja que pot ser entés com un lloc, com un grup social o un conjunt de relacions socials o bé com una estructura econòmica domèstica.

Per tot això, "Contracte de permanència" pretén ser un treball per a repensar en els aspectes estètic, discursiu i ideològic el concepte de llar. És un projecte que

naix del desig de reflexionar sobre formes de vida que creen resistència al sistema, bretxes per les quals es colen noves maneres d'habitar i l'interés de resignificar espais que el patriarcat, de la mà del capitalisme, ha fet invisibles o inhabitables.

Les noves formes de permanència estan creant formes de vida alternatives que reflexionen sobre realitats segures i sostenibles per a la vida, accions que sorgeixen aparentment d'actituds radicals o revolucionàries però que tenen un compromís molt més gran amb el planeta i no únicament en termes ecologistes, sinó també humans i socials.

GISELA VOLÁ

Estrany paradís

L'adolescència és el lloc en què les coses canvien, es fonen i es transformen. El cos vibra, la incomprensió, la por i la incertesa es mesclen amb la força incontenible de qui vol ser una altra però encara no sap quina. La identitat es transita en un viatge sense destinació final, com un motor que impulsa una recerca. Però la pregunta per saber "qui soc?", qui seré?" s'acosta difusa i confusa, però inevitable. Un dia som una persona i l'endemà experimentem ser-ne una altra de diferent, nova i brillant en un món vell inhòspit i famolenc.

MATTE

ARTE Y CULTURA CONTEMPORÁNEA
CONTEMPORARY ART AND CULTURE

EDITADO POR / EDITED BY:



UN PROYECTO DE / A PROJECT OF:



TODO → BIEN

CON LA COLABORACIÓN Y EL APOYO DE /
WITH THE COLLABORATION AND SUPPORT OF



PUBLICACIÓN / PUBLICATION

EDITOR

Leónidas Spinelli Capel

IMÁGENES / IMAGES

Albeto Feijóo, Inês Fernandez,
Pablo Bellot, Juan Pablo Orduñez (Mawatres),
Aida Salán, Helena Goñi, Jonás Bel,
Rafael Trapiello, Gisela Volá, Begoña Lorente.

TEXTOS / TEXTS

Vítor Nieves, Leónidas Spinelli, Aida Salán
Adrian Almoguera, Alberto feijóo, Mayte Leyín,
Gisela Volá, Pablo Bellot, Leticia Cano

TRADUCCIONES / TRANSLATIONS

Dainy Tápia
David Gosálbez

**COLABORACIÓN INTERNACIONAL /
INTERNATIONAL COLLABORATION**

Marcelo Llobel
Dainy Tapia
DORCAM Doral Contmeporay Art Museum

**COORDINACIÓN INTERNACIONAL /
INTERNATIONAL COORDINATION**

Art Seen 365 / Dainy Tápia

**DISEÑO Y MAQUETACIÓN /
DESIGN AND LAYOUT**

Photoalicante

**COORDINACIÓN EDITORIAL /
EDITORIAL COORDINATION**

Pedro Coiro

**IMPRESIÓN Y ENCUADERNACIÓN
PRINTING AND BINDING**

Quinta impresión

© de los textos: los autores y / o autoras

© de las imágenes: los autores y / o autoras

© de la presente edición: Consorcio de Museos de
la Comunidad Valenciana, 2020

ISBN : 978-84-482-6527-4

Depòsit Legal: V-3108-2020



GENERALITAT
VALENCIANA

CONSORCI
DE MUSEUS
DE LA
COMUNITAT
VALENCIANA