

TUDO CUANTO AMÉ FORMABA PARTE DE TI |

TODO

CUANTO AMÉ

FORMABA

PARTE DE TI

Videocreación española
en torno al amor y el desamor

Directora: Carmen Caffarel Serra
Secretaría General: Carmen Pérez-Fragero
Directora de Gabinete: Raquel Galán Seguí
Director de Cultura: Rufino Sánchez García
Subdirector de Cultura: Iñaki Abad Leguina

XIII Festival Internacional
de Fotografía y Artes Visuales

Presidente: Alberto Anaut
Directora: Claude Bussac
Comisario General: Sérgio Mah
Coordinador General: Luis Posada
Responsable de Exposiciones: Marta García Haro

Videocreación española en torno al amor y el desamor

Organiza: Instituto Cervantes
Colabora: PHotoEspaña 2010
Comisaría: Nekane Aramburu
© textos: Nekane Aramburu, Hilario J. Rodríguez
© imágenes: sus autores
Coordinación: Instituto Cervantes
Jefe de Departamento Actividades Culturales: Ernesto Pérez Zúñiga
Coordinación General: María José Magaña,
Diana Prieto Martín, Jone Alaitz Uriarte Iriarte
Administración: José Javier de la Fuente Sanz, José Luis Molina-Prados Iniesta,
Yolanda Moñino Rodríguez, Serczade Mazarío Sardina
Coordinación logística sede del IC de Madrid: Leire Leguina Casas,
Irene Otero Pérez, Isabel Grande de Andrés, María Pilar López García
Edición: Alberto García???

© Diseño editorial: Carlos TMori
Imprenta:

© de esta edición: Instituto Cervantes, 2010

Depósito Legal: M. xxxxx-2010
ISBN:
NIPO:

Impreso en España

Todos los derechos reservados.
Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación
de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares..

| | |
|-------------------------------------|----|
| Todo cuanto amé formaba parte de ti | |
| NEKANE ARAMBURU | 9 |
| Nuestros amores | |
| HILARIO J. RODRÍGUEZ | 21 |
| ITINERANCIA | |
| PROGRAMA 1 | 33 |
| PROGRAMA 2 | 41 |
| PROGRAMA 3 | 49 |
| EPÍLOGO | 59 |
| Autores | 67 |

TODO CUANTO AMÉ FORMABA PARTE DE TI

(Videocreación española en torno al amor y el desamor)

NEKANE ARAMBURU



Esta publicación sintetiza y concluye la itinerancia internacional iniciada en 2007 (Damasco, Dublín y Bruselas) de «Todo cuanto amé formaba parte de ti», incorporando seis nuevos trabajos, como epílogo y cierre de un círculo que deja aprisionado un juego especular de resonancias atemporales.

Son dos los objetivos del proyecto. Por una parte, desarrollar una historia del videoarte español a partir de una selección de obras pertenecientes a creadores que abordan cuestiones vinculadas a los sentimientos encontrados y a las fracturas de los cuerpos y las almas. Así, el eje de la propuesta curatorial disecciona la idea de cómo los afectos y la memoria trazan senderos cuya cartografía es borrosa e inestable. El transcurso de los días y los años borra, engrandece o disuelve espacios, situaciones, voces, objetos, modos de ver y de sentir. Crecemos de la fragilidad a la fortaleza, de la oscuridad a la luz, para volver de nuevo a ella, perdiéndonos y empapándonos de flujos, sabores y olores; dejando los nuestros en vísceras y pieles ajenas, camaleónicas y caducas; cruzando miradas que pivotan nuestro reflejo y lo alteran; rompiendo aguas, hundidos, derramados, dilatados una y otra vez; pensando que quizás nunca haya vencedores ni vencidos, que la eternidad es una espiral donde los entretiempos fusionan los recuerdos y los debilitan.

Nietzsche escribió que la mayoría de las filosofías han sido inventadas para acomodar nuestros sentimientos a las circunstancias adversas, pero tanto las circunstancias adversas como nuestros pensamientos son efímeros.

Tamizado por la subjetividad recordamos lo que amamos con fluctuaciones imprecisas, pero tendemos a fijar anclajes obsesivos sobre lo

que nos ha herido, las pérdidas y el dolor. Efectivamente, todo es efímero, pero vivir es registrar y sobretodo registramos consciente o inconscientemente de forma compulsiva, vivencias de amor y de desamor que, como en la cebolla, van formando capas que se superponen en nuestra memoria y nuestra alma. En los álbumes familiares solo hay imágenes de momentos felices, la fotografía nos aleja de la muerte, de ese «instante último», como lo definía en su obsesión Georges Bataille.

El vídeo es uno de los mejores medios para capturar historias personales y reflexionar sobre qué pasa con lo que aparentemente no vemos o con lo que creímos olvidar. Como documento, su objetividad especular no puede negar la mirada directa; como elemento subjetivo transforma cada experiencia y la hace distinta, de forma que cada visionado es diferente, como si variase el color de los *frames*, la intensidad de los ritmos; como si el dolor se acercara o se alejara en flujos alternos de electrones indultados; como si cada detalle fuese nuevo o nos percatásemos de que finalmente nunca existió. El objetivo de la cámara puede ser un confesor paciente o un *voyeur* lascivo, la grabación es la prueba evidente de la intangibilidad de los segundos y los sentimientos.

Hace 15.000 años se pintó en la cueva de Lascaux una extraña escena de acción, de un hombre con cabeza de pájaro y en plena erección muriéndose, o estaba ya muerto, delante de un bisonte destripado. La narración de esta obra rupestre, tan críptica como enigmática, hubiera podido descodificarse de haberse, en lugar de pintado, registrado en vídeo, aunque lo más seguro es que el Departamento de Media Art del museo de turno tampoco tuviera el magnetoscopio que lo leyera.

Cuando Gilles Deleuze habla de la «imagen-pulsión», precisamente remitiendo a esa cualidad que distingue el realismo de la imagen-acción en oposición al idealismo de la imagen-afección, una desde los comportamientos, la otra desde los sentimientos, alude claramente a ello.

La imagen en movimiento que vemos en un vídeo secuestra el tiempo y el espacio, congelándolo para darle vida una y otra vez entre los minutos de la presentación y los títulos de crédito.

Por eso el vídeo, que ya no es moderno como proclamaban algunos visionarios, es uno de los mejores soportes a disposición del artista, el cual permite, sin grandes dificultades, técnicas, experimentar y comunicarse, e integra en sí disciplinas mixtas, cuyos vasos comunicantes provocan interferencias cómplices entre el cine y la televisión, la publicidad, las historias de ficción o la vida misma.

El vídeo, por otra parte, permite estrategias de intimidad, tal y como afirma Rosalind Krauss, y atenúa el pudor de dentro y de fuera. Gracias al videoarte, se intensifica la ruptura del tradicional lenguaje narrativo ya subvertido por el cine de las vanguardias, que pasa de los primeros experimentos, donde los pioneros abocados a una mirada subjetiva e individualista utilizaban como materia prima su cuerpo, sus vidas, sus estudios y las calles (Dan Graham, Gary Hill, Bruce Naumann, Bill Viola, Vito Acconci o Marina Abramovic), a la voluntad de prescindir de la cámara al hombro y a apropiarse de pequeñas grabadoras que giran el visor hacia uno mismo, se sumergen en la complicidad del 3D o en la iconografía y los *collages* de vidas ajenas inmoladas al *found footage*.



Hemos llegado a un punto donde —como afirma Jim Harold en su artículo *Witnessing the momentous: Crows, stones and images, silent witnesses*—¹ la proximidad virtual se ha convertido en algo más real que lo físicamente localizado.

«Todo cuanto amé formaba parte de ti», además de presentar muchas capas de cebolla, cicatrices y alegorías, podría ser un repaso a la historia de las tendencias de la imagen en movimiento. Hay varios trabajos como pequeños poemas visuales: la palmera de Valeriano López, la mirada del gorila de Amparo Garrido; otros se remiten a los orígenes del videoarte, como las *performances* y los *happenings* registrados en las obras de Ixone Sabada/Aseguñe Urigoitia y Jana Leo/Ángel Borrego; documentos de memoria de historias ya olvidadas, como los de Toni Abad y Ana Laura Alález; muchos próximos al documental y al *cinema vérité*, como los de Javier Codesal, Oriol Font, Nuria Canal o Enrique Marty; algunos sobre la identidad y lo autobiográfico, como los de Juan Arrosagaray y Javier de la Riva; y otros al puro melodrama, en la línea de Julia Montilla, María Cañas

o Manu Arregui. A través de todos ellos nos sumergimos en un mundo de imágenes e historias, como si habitáramos en un tiempo prestado.

El segundo objetivo que impulsa este proyecto se basa en proveer de recursos operativos a la gestión de las artes, puesto que pretende generar dispositivos eficaces para la divulgación del arte contemporáneo realizado por creadores nacidos en el Estado español a partir de la exhibición de una serie de obras audiovisuales representativas de los últimos años, lo que supone, por una parte, una revisión del videoarte reciente y, por otra, un escaneo del panorama de la creación actual en nuestro país.

La idea de su presentación en un ciclo monocal de varios programas proyectados en diferentes emplazamientos contribuye a su acercamiento al público y al conocimiento de obras en vídeo. Una cafetería, la caja fuerte de un banco, la habitación de un hotel, un espacio de tránsito o una biblioteca puede ser el lugar del hallazgo fortuito o el emplazamiento buscado para la contemplación de determinadas obras. También las redes sociales están modificando a ritmo acelerado el ritual de la comunicación y visionado, como lo demuestran cada día Youtube, Facebook o Twitter.

Pero desde las instituciones dedicadas a la difusión del arte, dar a conocer la creación actual con la ecología de medios que permite el trabajo audiovisual editado en DVD y presentado en proyección es una vía práctica y eficaz para la promoción de una parte de la historia de nuestro arte poco conocida a nivel internacional y que precisa integrarse en los circuitos e industrias culturales. Además, hoy el vídeo no es un fenómeno independiente sino un medio más para quienes, involucrados en la creación, puedan saltar de la escultura al dibujo o la videoinstalación como práctica habitual en su trabajo.

En un milenio en el que los orígenes nacionales se han diluido y en el que nuestros artistas transitan y residen nómadas, no podemos dejar de recordar un máximo común denominador en todos: los trabajos videográficos bebieron en sus inicios de fuentes y problemáticas comunes que hacen que nuestro panorama sea diferente a otros.

La historia es sencilla, pero aún bastante desconocida. Tras una etapa experimental en la que muchos creadores conceptuales pasaron

al vídeo y de ahí a vivir en Estados Unidos, en los ochenta hubo un incremento de los canales de distribución, proliferación de festivales y distribuidoras fallidas. Las muestras colectivas pioneras se produjeron en Barcelona, San Sebastián y Madrid, lo que dio lugar a su reconocimiento oficial, con el CIEJ de la Fundació "la Caixa", las ayudas del Injuve y la eclosión de los festivales de vídeo de los noventa por toda la Península.

De los primeros espacios de exhibición a la vanguardia, es paradigmático el ejemplo de un espacio alternativo de referencia, el Espacio P, promovido por Pedro Garhel; como independientes también destacan los festivales de vídeo del Círculo de Bellas Artes (1984-1986), capitaneados por Paloma Navares, cuando en la junta directiva de este centro se encontraban Martín Chirino y Marisa González; y de las retrospectivas son reseñables las de «Procesos: cultura y nuevas tecnologías» (1986), en el Museo Centro de Arte Reina Sofía o sus Bienales de la Imagen en Movimiento (1990 y 1992). Mientras los festivales de vídeo surgían, languidecían y generaban la cantera más activa de artistas nacidos en los años sesenta y setenta, los supervivientes del *boom* de los festivales de Canarias, Vitoria y Pamplona fraguaban discusiones y planteamientos para la revisión de la producción, distribución y exhibición.

Quienes vivimos y trabajamos los inicios de las asociaciones de artistas y la Red Arte, las programaciones de la 12 Visual, Ovni, BNV, Carta Blanca, Mestizo, Purgatori, La Voz de mi madre, L'Angelot o Trasforma y de forma cercana los esfuerzos de distribuidoras como Confusión Española, Ars video o Trimaran sabemos que no fue fácil. El libro de las actas de los «Encuentros de Vídeo de Pamplona del 98», la itinerancia del programa «En construcción» o las actuales infraestructuras derivadas de los colectivos de artistas son el exponente de esa lucha por forjar las bases adecuadas.

Junto con los festivales del Círculo de Bellas Artes, que aportaron la suficiente dosis de información internacional como para nutrir varias décadas de artistas y escuelas, en la revisión del panorama hay tres hitos que diagnosticaron de forma efectiva la situación del videoarte en España: «La imagen sublime, videocreación en España 1970 / 1980»

(1987), «Señales de vídeo» (1995) y «Monocanal, revisión de 1996 a 2002» (2003), todos organizados por el Museo Centro de Arte Reina Sofía. Con ellos se viene a inaugurar una década plagada de distintos proyectos comisariados, pero que continúan sin dar alternativas al problema de la aproximación al público.

Hoy, evaporados los festivales de vídeo o programas de televisión como *El arte del vídeo*, se ha experimentado un giro de ciento ochenta grados, por su reconocimiento desde el ámbito museístico y de los coleccionistas hasta nuevas fórmulas, que pasan por ferias en la línea de «Loop», a la creación de una nueva generación de distribuidoras como Hamaca o VideoArtWorld, que investigan en plataformas alternativas.

Por ello, además de difundir el arte español contemporáneo, «Todo cuanto amé formaba parte de ti» nace con el propósito de dar una solución al problema del vídeo, el que traen implícito las exhibiciones monocanal en salas oscuras para un público impaciente ante la duración de las piezas y la frialdad del entorno. Por ello, se propuso reubicar los programas en lugares vinculados a los contenidos del proyecto, propiciando el peregrinaje del espectador y el encuentro fortuito del público ajeno a los circuitos del arte.

Así pues, no más *black box*, no más *white cube*; sus refugios serán los espacios públicos de la convivencia, del tránsito o la intimidad.

De esta forma, el argumento elegido que unifica como hilo conductor el proyecto de «Todo cuanto amé formaba parte de ti» es un tema que no ofrece de primeras ninguna complicación intelectual, sino que presenta algo tan sencillo como historias de relaciones personales y sentimientos, amor sexual o vínculo espiritual. Un cine de exposición como un melodrama de Douglas Sirk, un *flash* inexplicable o un *reality* de televisión, pero con la complejidad encubierta de un trabajo artístico mas allá de la piel, que se dividió en programas vinculados a metáforas de sentimientos y colores.

Estos tres bloques con denominaciones diferenciales: *Reflejos*, identificado por el color azul, *Gotas amargas*, por el gris, y *Huellas*, al que le corresponde un tono morado, pasan por los distintos estadios donde el tiempo del vídeo y el tiempo subjetivo se ubicaban en espacios o zonas diferentes para establecer nuevas relaciones de encuentro-visualizado con el espectador de otras culturas y otros países.

Si los códigos, las conductas y las tradiciones son variables a lo largo del planeta, la base es siempre la misma. En su libro *El viaje al amor*, Eduard Punset señala con argumentos científicos a la serotonina como la sustancia que modela el desamor, a la par que caudales elevados de dopamina, oxitocina y vasopresina en el cerebro representan claramente un sistema de apego básico «con lo que en los humanos, a esas zonas se las podría calificar de sustrato neuronal del amor puro».² Mientras, Marguerite Duras lo resume en el tercer párrafo de *El amante* escribiendo: «Muy pronto en mi vida, fue demasiado tarde».

Cuatro años han marcado el inicio y fin de este ciclo, que permite abrir una vía de investigación en el campo del significado de la creación audiovisual en cuanto a recursos y narrativas para la transmisión de los sentimientos y sus mutaciones respecto al tiempo. El espectador, atrapado en los deslizamientos de las imágenes, puede tener la capacidad de reflexionar y entender ciertos mecanismos que se escapan de primeras a la razón. Aunque el río sea siempre el mismo, aunque no cambien su nombre ni su extensión, las aguas que por él pasan serán inexorablemente distintas.

Si hay un tiempo trazado por la física y la química, «la flecha del tiempo» como lo definen Ilya Prigogine e Isabelle Stengers, el tiempo subjetivo y sus variantes nos acompañan de forma invariable en el transcurso de nuestras vidas.

En *Las lágrimas de Eros*, Bataille cuestiona si podría aparecer en un solo instante el sentido del momento preciso, para llegar a la conclusión de que «sólo la sucesión de los momentos se esclarece. Un momento sólo tiene sentido con relación a la totalidad de los momentos».³

El vídeo de creación experimenta en estas posibilidades y ofrece aun otras más. Algunas de ellas tan simples como transformarse en pantalla-ventana, ejemplificada por *Windows* (1978), de Gary Hill, y revisitada en la pieza de Carlos T Mori *Una vida ordinaria*; otras por su propiedad especular como beso acuoso de Narciso, cuyo antecedente más claro podemos encontrarlo en la obra *Recording Studio from air time* (1972), en la que Vito Acconci utiliza el monitor como un espejo, dialogando con su propia imagen, vigente en la obra de Ángel





García Roldán y Javier de la Riva; o las otorgadas por los atributos de delator furtivo en permanente grabación, donde uno ya no sabe en qué lado del cristal se encuentra, como el carcelero que espía tras la mirilla en *Un chant d'amour* (1951), de Jean Genet como en *Muchas veces mucho* de Nuria Canal.



Las pantallas sirven para sumergirnos en vidas ajenas y trazarnos el ideario de unas historias que subsisten al mero visionado. Quienes conocen los recursos de la cámara saben también de la fuerza de la imagen misma. Roland Barthes así lo definió: «Imagen. En el campo amoroso, las heridas más profundas provienen más de lo que se ve que de lo que se sabe».⁴ Pero no debemos olvidar que el presente de la imagen es tan importante como su propia fugacidad.

En sus filmes Andy Warhol exploraba la cualidad del tiempo y la posibilidad de capturarlo, como ejemplo los 58 minutos de *Kiss* (1963), rodada con una cámara de 16 mm el mismo año que *Blow Job*, *Eat*, *Haircut* o, la concluida algo después, *Sleep* (grabación con seis horas de John Giorno durmiendo). *Kiss* muestra planos larguísimo (ampliando el minutaje real) de una pareja besándose que, en realidad, son trece distintas y es referencia paradigmática para entender *Un beso*, de Cabello Carceller, y *Darte mi corazón*, de Mapi Rivera.

Alejados de las pretensiones de aquel otro antecedente en Kinestoscope *The kiss* (1896) y de muchos otros filmes y piezas que han tratado hasta la saciedad estos temas, nuestros creadores contemporáneos subvierten situaciones para otorgarles lecturas caleidoscópicas, donde la tecnología es su cómplice.



Vértigo de estados de ciclogénesis, conciencia de que las herramientas ayudan pero no lo suficiente. A veces, la cámara y el cámara son irremisiblemente atrapados en el tiempo de la historia, como en aquella película del director Andrzej Zulawski, *L'Important c'est d'aimer* (1975), un febril juego de espejos metalingüísticos, donde con carácter circular, principio y final, su ficción y su realidad se entremezclan y trampean a la vida. O es la vida la que lo hace, quién sabe.

NOTAS

1. Jim Harold (2003), «Witnessing the momentous: Crows, stones and images, silent witnesses», en Tanya Leighton y Pavel Büchler (eds.), *Saving the image: Art after film*, Glasgow; Mánchester: Centre for Contemporary Arts, p. 154.
2. Eduard Punset (2003), *El viaje al amor. Nuevas claves científicas*, Barcelona: Ediciones Destino, p.105.
3. Georges Bataille (2002), *Las lágrimas de Eros*, Barcelona: Tusquets, p. 210.
4. Roland Barthes (1982), *Fragments de un discurso amoroso*, México D. F.: Siglo XXI, p.112.

NUESTROS AMORES

HILARIO J. RODRÍGUEZ

«Se llamaba Annie y tenía casi cincuenta años. Quería que todos sus amigos estuviesen a su lado cuando llegase el momento, unos días antes canceló la fiesta. Había vuelto a discutir con su novio, civilizadamente. Él era médico. Un tipo simpático, afable, que habría pasado desapercibido en cualquier fiesta. Un tipo aburrido, con una polla formidable. Ella era diferente. En casa siempre discutían en un tono clínico, como si en realidad sólo estuvieran hablando. Cuando ella decidió separarse, no hubo réplicas. Poco después él conoció a otra mujer. De pronto las noches se hicieron más largas. ¿Quién era esa nueva mujer? La pregunta no tendría mayor importancia si no fuese porque Annie no era capaz de quitársela de la cabeza. ¿La acababa de conocer o ya se conocían? ¿Sería más joven? ¿Tendría hijos? Sus dudas con el tiempo se volvieron obsesivas. Y comenzó a indagar. Hizo llamadas telefónicas, se interrogaba ante el espejo por las mañanas y a veces salía sin rumbo por las calles de París, convirtiéndose primero en una detective que sigue pistas y más tarde en alguien perseguido por una sombra. Descubrió —o creyó descubrir— que había un extraño parecido entre ella y la nueva amante. Un día la identificó entre una multitud recién salida del metro. No tuvo dudas. Primero pensó que él era un hombre afortunado, luego que era un hijo de puta, luego fue a casa, metió unas tijeras en el bolso y volvió a salir a la calle. Ahora se sentía mucho más segura, semanas atrás había sido testigo de un robo y no se había atrevido a intervenir porque estaba desarmada. Encima de la mesa de su cocina, su enorme tarta de cumpleaños estaba dura como una roca...»

Luis Buñuel conversa con su amigo Óscar Dancigers mientras el tren cubre el trayecto entre Puebla y Oaxaca. Se cuentan historias

sobre gente celosa. El cineasta aragonés sabe que los celos a veces pueden hacernos delirar o convertir nuestro mundo en un delirio; pueden empujarnos a desear lo que hace poco deseamos; pueden ensombrecer nuestra casa y hacer que en torno a nosotros el paisaje se vuelva amenazante. Acaba de leer *Él*, una novela de la escritora canaria Mercedes Pinto donde se cuenta el infierno interior de un marido muy celoso. El libro no le ha entusiasmado, el tema, sí. Y ha decidido hacer una película sobre los celos, quiere llevar el infierno interior de un hombre al exterior. Se titulará *Él* (1953). Cuando esté acabada, será una película de género inconcreto, que bien podría considerarse un ensayo fílmico, un autobiografía indirecta, un melodrama delirante, una historia de terror, o la precisa descripción de lo que le sucede a los lugares por donde pasamos si tenemos la mente en otra parte: se llenan de inquietud.

Quizás deberíamos entender qué es el surrealismo antes de entender a Luis Buñuel. Desgraciadamente, la empresa no es sencilla. Así que nos conformaremos con observar de cerca *Él*, para determinar hasta qué punto sus imágenes exploran un territorio intermedio entre la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, la comedia y el drama, la perversidad y la candidez, los sueños y la vigilia... Si conseguimos penetrar en ese territorio intermedio, nos habremos acercado a los objetivos de los surrealistas, que siempre evitaban las dicotomías demasiado evidentes y se posicionaban ante las cosas de una forma desinhibida, como los niños.

Supongo que nuestra primera pregunta, si nos referimos a *Él*, es cómo un marido feliz (Arturo de Córdova) decide convertir en puta imaginaria a su frágil esposa (Delia Garcés). Parece algo ilógico. ¿Acaso el matrimonio está atravesando una crisis? ¿Tiene problemas económicos? ¿O será que la mujer es insaciable desde un punto de vista sexual? Yo, desde luego, creo que no hay preguntas ni respuestas pertinentes al respecto. Los buenos surrealistas jamás aspiraron a hacernos comprender, todo lo más aspiraron a hacernos ver ciertas cosas, para que bajo sus imágenes notásemos impulsos invisibles, deseos, fuerzas que nos arrastran.

Cuando dirigió *Él*, Luis Buñuel tenía cincuenta y tres años. Cincuenta y tres años no son tantos, claro, a esa edad uno todavía puede tener cierta confianza en sí mismo, imaginar, tener sueños eróticos.

Lo raro es que aun pasados los setenta, Buñuel parecía en forma. Con casi ochenta años hizo su última película, *Ese oscuro objeto del deseo* (*Cet obscur objet du désir*, 1977), que seguía resultando igual de erótica. Sin embargo, ahora estamos comenzando a reorientar nuestra relación con el cuerpo y al mismo tiempo con la sexualidad, de modo que ya no debería parecerse tan extraño que alguien de cierta edad nos recuerde que nuestros deseos sólo mueren cuando nos llevan a la tumba, no antes.

«Dicen que los británicos ya no creemos ni en el amor ni en el matrimonio. Bien, yo soy británico.» Algo así podría decirnos Johnnie Aysgarth (Cary Grant) si le prestásemos más atención. Pero a quien de verdad escuchamos en *Sospecha* (*Suspicion*, 1941, Alfred Hitchcock) es a Lina McLaidlaw (Joan Fontaine). Es una mujer de buena familia que no ha roto un plato en su vida, hasta que decide casarse pese a la oposición de sus padres. Muy pronto, descubre que su marido no sólo es un derrochador y un irresponsable, como habían intentado advertirle, sino que además quiere librarse de ella. Con el tiempo, sus embustes ya no consiguen engatusarla. Ni siquiera le importa que él la llame carita de mono. Le preocupa su temeraria forma de conducir por las estrechas carreteras que desembocan en unos acantilados. Y los vasos de leche que le prepara en mitad de la noche.

Vistos desde una distancia prudencial, los matrimonios perfectos siempre desvelan pliegues inquietantes. No existen historias felices que duren demasiado, sobre todo si la felicidad resulta fácil de conseguir. Hitchcock, al menos, era de los que observaba el matrimonio como una gran impostura. Las esposas tarde o temprano acababan mintiendo o viendo fantasmas allí donde no los hay, mientras los maridos aguantaban con paciencia o ensayan el crimen perfecto. Para él, el amor eterno duraba unos cuantos meses, a lo sumo unos cuantos años, luego comenzaba la guerra. Su obra está repleta de corazones rotos, de caracteres dispares con los que resulta imposible forjar ningún tipo de alianza. Por eso su mundo está hecho de apariencias.

«Lo de te quiero lo dije sin pensar, cariño.»

Mucha gente insiste en que Alfred Hitchcock nos enseñó a no fiarnos de las apariencias. Para poner ejemplos al respecto, siempre

suele mencionarse *Sospecha*. En ella, Joan Fontaine interpreta a una rica heredera que se casa con Cary Grant sin darle demasiadas vueltas al asunto. Hitchcock nos muestra los hábitos de este último, pero lo hace de forma astuta, ofreciendo sólo una parte de la realidad que nos empuja a pensar como su esposa cuando ella comienza a temer que él pueda estar envenenándola. Al final todos descubrimos nuestro error. Sin embargo, a mí no me parece que eso demuestre gran cosa. La película deja bien claro que él es un ludópata, un mentiroso, un egoísta, un irresponsable, un charlatán e incluso un ladrón. Lo malo es que esas cosas nos hacen pensar en otras mucho peores. Y yo entonces me pregunto si algo así no es, hasta cierto punto, normal. Si alguien resulta poco fiable por motivos obvios, a veces nuestra posible confianza desaparece por completo. Nos cuesta sentirnos a salvo al lado de quienes nos traicionan en lo más básico. Sé que eso puede desembocar en comportamientos injustos, que sólo vencemos al apartarnos de quienes amenazan nuestra seguridad. Por desgracia para Joan Fontaine en *Sospecha*, el amor desbarata nuestros planes y nuestro sentido común, nos obliga a consentir ciertas faltas aunque no nos libra de la sensación de peligro inminente. Ella transige a medias, perdona las salidas de tono de Cary Grant, sin dejar de pensar en ellas constantemente. Le da tantas vueltas a las chifladuras de su marido como a su propia irresponsabilidad al aceptarlas. Después intenta dar marcha atrás, lo malo es que ya no recuerda el camino de regreso a su mundo cómodo y seguro. Justo en ese instante, su marido se convierte en la peor de las amenazas, en alguien capaz de matar a su mejor amigo, de matarla a ella.

HITCHCOCK ADMIRABA A BUÑUEL.

Para Buñuel, el surrealismo era un instrumento ideológico. Por eso lo utilizó para ofrecer una despiadada imagen de la burguesía. Los personajes de *Él* son burgueses, gente convencional con ideas disparatadas. Su historia está llena de contrastes, de seísmos cinematográficos (en forma de extraños ruidos, hormigas o planos de piernas de mujer). Y al protagonista le sucede lo mismo que a los de *El ángel exterminador* (1962), es libre para hacer lo que quiera y, pese a ello, no se mueve. Es un poeta atrapado en la música de su poesía, la paranoia.

Algunos directores actuales quieren enseñarnos a ver lo que hasta ahora se nos había negado en el mundo del cine. En su afán didáctico, no obstante, hay un importante porcentaje de moralismo y truculencia. Lo que de verdad pretenden no es mostrar lo que antes negaba la censura sino más bien hacernos ver el mundo como lo ven ellos. La pretensión de Buñuel era muy diferente. Su prioridad no era hacernos ver sino más bien hacernos entender que existen muchas cosas que no pueden ser mostradas y que son las que de verdad nos dirigen, las que nos hacen comportar de una manera concreta, las que explican las diferencias entre el amor y el sexo o entre el deseo y la necesidad, tan parecidos en apariencia y tan distintos en la realidad.

Él es la historia de un hombre a quien observamos con infinita fascinación pero que también nos produce una alarma creciente. Es ese tipo de personaje con uno o varios secretos ocultos en algún rincón de su alma. Al principio puede parecernos extravagante o simplemente normal, sin embargo en poco tiempo vamos dándonos cuenta de ciertos desvíos peligrosos en su forma de ser. Ríe de pronto, como si alguien le hubiese contado un chiste aunque esté solo; se observa con recelo mientras finge seguir una conversación entre amigos; o tiene estallidos de ira cuando le da por ahí. Nadie sabe muy bien por dónde va a salir. Por eso provoca nuestros recelos. Podría matar por una cuestión de carácter, como el escorpión en la fábula de Leonardo Da Vinci, o porque se deja hipnotizar por el silbido de una locomotora, como le sucede al protagonista de la novela *El hombre que veía pasar los trenes*, de Georges Simenon. O al ver las piernas de su mujer o a su criado (Fernando Casanova) en calzoncillos porque entonces le parece un homosexual.

En la película, la lógica y la pasión entran en conflicto. Y en ese conflicto es donde Buñuel se mueve como pez en el agua. Otra cosa es cómo nos movamos nosotros en su particular universo. Si conseguimos distanciarnos, seguramente nos resultará gracioso; si no, posiblemente sentiremos ahogo durante la proyección. Todo depende de nuestra edad o de nuestra cercanía con respecto a lo que se cuenta. La turbiedad de un río no nos preocupa cuando no nos bañamos en él. Ni si-

quiera nos preocupa la atractiva descripción de un asesino si sólo vamos a encontrármolo en el cine o en la literatura, jamás en nuestro camino.

Buñuel sabe cuestionar la seguridad de los espectadores. No le gustan las historias de buenos y malos en las que la virtud al final triunfa. Tampoco le interesa el fatalismo. Prefiere observar los obstáculos que nos impiden vivir en paz, ser individuos sanos, cabales. Muchas cosas se interponen en nuestra búsqueda de la felicidad: el trabajo, la clase social, los celos, la edad, el dinero, los traumas, el cansancio, el aburrimiento... Cualquier tropiezo, aun el más inesperado e insignificante, basta para alejar a un personaje de su lógica existencial, para enloquecerlo o arrastrarlo a su perdición. No todos resistimos los golpes con igual fortaleza. Bajo una cama están las zapatillas, bajo la apariencia de una persona es difícil saber qué hay. ¿Qué esconde el protagonista de *Él*?

«La mujer que amé se ha convertido en fantasma. Yo soy el lugar de sus apariciones.» Con apenas dos frases, Juan José Arreola se las ingenia para hacernos precipitar en un abismo narrativo, el del amor necrófilo. Muchos novelistas, como Henry James o Michel de Ghelderode, han escrito cuentos y novelas sobre el tema, sin llegar nunca a agotarlos del todo. ¿Cómo se podría hacer una descripción definitiva y convincente sobre la mezcla de abnegación, entrega y delirio que caracteriza a las relaciones entre los vivos y los muertos? El cine, que es un territorio muy propicio para borrar las líneas que dividen la realidad de la ficción, ha explorado muy a menudo ese tipo de amores. Por eso hay tantas películas que parecen sueños donde los personajes pueden amarse y descarse más allá de la vida, en regiones cubiertas por la noche o azotadas por el viento y la lluvia, como las que se ven en *El séptimo cielo* (*Seventh Heaven*, 1927, Frank Borzage), *La caída de la casa Usher* (*Le chute de la maison Usher*, 1928, Jean Epstein) y *Cumbres borrascosas* (*Wuthering Heights*, 1939, William Wyler).

Hay quienes dicen que, del mismo modo que nuestras vigiliass se revitalizan con el alimento de los sueños, hacerle la corte a la muerte puede fortalecer la vida. Eso al menos es lo que parece pensar el poeta al que interpreta Jean Marais en las dos películas que Jean Cocteau le dedicó a mito de Orfeo y Eurídice. Cuando cree que su poesía comienza a envejecer, se enamora de la Muerte (Maria Casares) para mantener

jóvenes sus versos. El cine no ha dejado de manifestar atracción hacia los amores difíciles o imposibles. El coreógrafo (Roy Scheider) de *Empieza el espectáculo* (*All That Jazz*, 1979, Bob Fosse), por ejemplo, cree que puede coquetear con la Muerte (Jessica Lange) cuando descubre que lo ha perdido todo, no sólo a su mujer, a su hija y a su amante, sino también su propia vida. Uno se aferra al amor en cualquier situación, especialmente cuando no le queda nada más. Por desgracia, el amor nunca parece ser suficiente. Si sólo se puede aspirar a un amor mundano y limitado, es mejor fijar otras metas, otros objetivos, amores desatados, infinitos, amores que comiencen por la palabra «siempre».

Los surrealistas fueron quienes mejor entendieron el amor. Para ellos, entre dos personas que se quieren no existen fronteras, ni sexuales, ni temporales, ni espaciales. Su idea del cariño es que éste debe estar por encima de cualquier obstáculo. Quizás fuera eso lo que les hizo admirar *Sueño de amor eterno* (*Peter Ibbetson*, 1935) y *Jennie* (*Portrait of Jennie*, 1948, William Dieterle), películas sobre pasiones enfermizas, malsanas, coqueteos con cadáveres. La obsesión, para los surrealistas, era un indicio de que uno gozaba de buena salud. Que un pintor matara a la mujer amada mientras intentaba inmortalizarla en un lienzo —como sucede en el relato de Edgar Allan Poe *El retrato oval*— resultaba casi lógico. Seguramente los surrealistas habrían abrazado al protagonista de *La habitación verde* (*La chambre verte*, 1978, de François Truffaut) como a un hermano, pese a estar al borde de la locura. Después de haber combatido en la Primera Guerra Mundial y de haber perdido a su esposa unos años más tarde, este último no piensa en otra cosa que en construir en una capilla abandonada un altar para honrar a los muertos. Y, sin darse cuenta, él mismo se convierte en un ser mitad vivo mitad muerto, mitad cuerdo mitad demente.

Decir que alguien está loco porque ama a otra persona, aunque esté muerta, quizás sea un poco injusto. Al fin y al cabo, ¿acaso no somos nosotros mismos unos necrófilos, con nuestras tumbas y nuestras ofrendas florales, con nuestras misas y nuestras oraciones, con las fotografías y los objetos que nos rodean y que recuerdan la ambigua ausencia de quienes un día estuvieron a nuestro lado (abuelos, padres, hermanos, amigos o amantes)?

Mientras el tren que cubre el trayecto entre Puebla y Oaxaca sigue su camino, los dos amigos continúan su conversación.

«Ella, enfadada, para darle una lección, le cuenta una historia terrible. Le pregunta si aún se acuerda del último verano que pasaron juntos en Cape Cod, con su hija. Estaban alojados en un hotel y desde la ventana de su habitación podían ver las olas rompiendo sobre la arena de la playa. Una de las noches, durante la cena, había tres oficiales de marina sentados cerca de ellos. A uno le entregaron de pronto un telegrama y tuvo que irse. Pero seguramente él ni siquiera se enteró. Ella lo había visto antes al cruzarse en las escaleras. Sin saber por qué, aquello la paralizó. Dos días después, la hija fue al cine con una amiga y ellos hicieron el amor. Aunque luego comenzaron a hacer planes y ella se reía, sólo pensaba en el oficial, pensaba que si aquel hombre le hubiese pedido que se fuera con él una sola noche, habría abandonado a su marido y a su hija sin pensarlo, una noche habría sido suficiente...»

Buñuel se ríe. Muchas veces soñó que entraba en el dormitorio de su esposa, en mitad de la noche, con hilo y agujas, y le cosía la vagina.



ITINERANCIA

19 febrero - 11 marzo 2007. Damasco

22 febrero - 28 marzo 2008. Dublín

23 octubre - 15 noviembre 2008. Bruselas

PROGRAMA 1

ANA LAURA ALÁEZ
The darlings (con Ike Udé)

SUSY GÓMEZ
Parcours par coeur

ORIOI FONT
Love (con o sin dinero)

ÁNGEL GARCÍA ROLDÁN
Halito

JANA LEO / ÁNGEL BORREGO
Baby y Pipa. Primer Encuentro

MAPI RIVERA
Darte mi corazón

COVA MACIAS
Lovesong

ANA
LAURA
ALÁEZ

THE DARLINGS
(CON IKE
UDÉ)

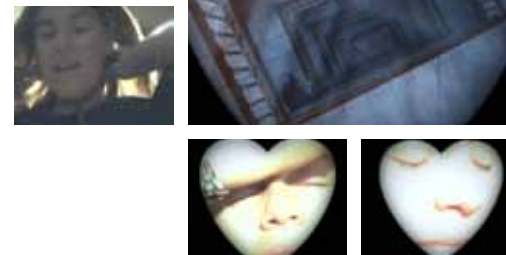
1999. 27:00



Cuatro historias que podrían ser una: un relato de amor. Los actores son los propios autores del video: Iké Udé y Ana Laura Aláez. Las cuatro acciones se muestran en cuatro localizaciones distintas: bicicletas (paseando sobre la arena de un playground), parque (construyendo un arquitectura imaginaria con piezas de madera de colores), habitación (sobre una pared blanca se colocan post-it con palabras) y en la azotea (donde en el transcurso de una cena el espacio entre los protagonista descubren la ciudad de Nueva York)

ANA LAURA ALÁEZ (Bilbao 1964)

Entre sus más proyectos: «Black Metal-Pink T-Shirt» Galería Moisés Pérez de Albéniz, «Bambi» en el Mercado de la Boquería de Barcelona, «Women Only» en el Museo de Sharjah en los Emiratos Arabes o la nueva instalación, «Arquitectura de sonido», para el Museo Banco de la República de Bogotá. Una selección de sus exposiciones pasadas: 2005: «Goodbye Horses» National Museum of Art, Architecture and Design, Oslo, «Cosmos Cosmetic en el Space» C de Seúl, «Gorgeous is not» Espacio Pirelli en Milán, 2004: The Real Royal Trip. Patio Herreriano y PS1 NY, 2003: *Beauty* Cabinet Prototype. Palais de Tokio. Paris, PS1. MOMA New York y Patio Herreriano, *Signale der keidung*, Contemporary Art Center de Podewill. Berlin 2002: *Bingo*. Galerie Yhaddaeus Ropac. Paris. 2001: *Architecture and Art*, Monico Meloche Gallery. Chicago. *Pink Room-Liquid Sky- Rain Room*. Pabellón de España Bienal de Venecia. 2000: *Beaten Geometries*. Galería Camargo Vilaça São Paulo.Brasil. *A salon for the 21st Century*. John Weber Gallery. New York. *Dance&Disco*. Espacio Uno. MNCARS. Madrid. 1999: *Prostíbulo*. Galería Juana de Aizpuru.Madrid. www.analauraalaez.net



SUSY
GÓMEZ

PARCOURS
PAR COEUR

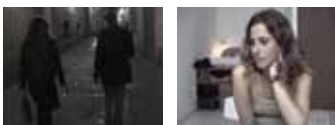
2004. 04:50

«Parcours par coeur» es una declaración de principios, de afirmaciones inicialmente vitales que acaban incardinándose en la estructura artística. El título juega con la expresión francesa traducida literalmente «recorrido de corazón de memoria». La voluntad de capturar el presente, los instantes del aire que nos envuelve.

SUSY GÓMEZ

Realiza instalaciones interdisciplinares, en 1995 presenta su primera video performance (mi:) en Giorgio Persano de Turín, se dió a conocer en el Espai 13 de la Fundacio Miró de Barcelona, forma parte del cambio generacional de los 90. Los espacios privados donde se han ido viendo sus proyectos son Galería Giorgio Persano, Galería Soledad Lorenzo, Galería Toni Tapiés, Galería Mario Sequeira, Galería Horrach Moya, Galería Mario Mauroner. Individualmente ha expuesto en el IVAM, en la Musée d'Art Modern et Contemporain Nice, Nice, Fundació Joan Miró, Barcelona. Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca. Internacionalmente ha participado en proyectos en la Whitechapel Art. Gallery, London. Charlottenburg Museum, Copenhague. MUHKA, Antwerp.Yokohama Portside Gallery, Yokohama, Japón.Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien.Kunsthalle Tirol. Halle. Austria. Hamburguer Bahnhof Museum fur Gegenwart Berlin.Nasjonalmusset, Oslo. Neuberger Museum. Nueva York.

ORIO
FONT



LOVE CON O
SIN DINERO



2002. 45:00

Documental ficcionado de una relación amorosa. Un personaje femenino protagoniza la narración y sus etapas en el espacio y el tiempo. Fuera de campo otro personaje, gestiona, registra y crea el espacio narrativo. Una institución cultural/económica financia el proyecto videográfico, la relación.

ORIO FONT (Barcelona 1968)

Desde 1996 ha expuesto individualmente y participado en numerosas colectivas entre ellas: Instituto de la Juventud. Meiac Madrid (1994), Taller Bados/Badiola. Arteleku (1995) La Capella (1997) de Barcelona, Metronom (1999), Galería Claramunt (2000), Círculo de Bellas Artes (1996) La Virreina (2001), etc. El vídeo seleccionado fue producido y expuesto para la programación de la Sala Montcada de la Fundación «La Caixa en Barcelona. Año 2002.

ÁNGEL
GARCÍA
ROLDÁN

HÁLITO



2004. 00:17

Un nadador lanza su aliento hacia la cámara como si fuera un espejo. La pieza nos sitúa ante el mito de Narciso que tras contemplarse en las aguas del estanque recae en la imposibilidad de su encuentro.

El ser amado es el ser que ama: metáfora para propiciar la complacencia con lo otro, con lo distinto, con lo lejano. En el bucle, cada encuentro se convierte en un desencuentro distinto al anterior.

ANGEL GARCÍA ROLDÁN (Córdoba, 1972).

Licenciado en Bellas Arte en el 2001 y cursando doctorado en la Universidad de Granada. Actualmente es becado por el Ayuntamiento de Córdoba para realizar estudios de cine en la Escuela Internacional de Cine y televisión de Cuba. Ha realizado exposiciones individuales en: Galería MAV. Valencia y Palacio de los Salcedo. Baeza. 2006; Galería Cobalto. Córdoba, Ayuntamiento de Doña Mencía. Córdoba, Ayuntamiento de Córdoba, Diputación de Jaén y Centro José Saramago. Granada. 2004; Corral de Santiago. Granada y Ayuntamiento de Salobreña. 2003, Centro Cultural Gran Capitán. Granada 2002; Galería Contemporánea. Granada. 2001; Casa de Porras. UGR. Granada. 2000.

www.angelgarciaroldan.es

JANA
LEO
/ ÁNGEL
BORREGO



BABY Y PIPA

PRIMER

ENCUENTRO



1998. 03:00

El vídeo muestra un encuentro amoroso cuya naturaleza se hace explícita a través de la personificación de dos ositos de peluche. Juegos de niños. La inocencia y la picardía, la ternura de la complicidad en el microcosmos de un mundo de adultos.

JANA LEO / ANGEL BORREGO

Ambos son artistas. Durante 1997 y 2000 compartieron su vida en la ciudad de Princeton (USA) donde ambos hicieron un Master en la escuela de arquitectura en la Universidad de Princeton. Angel Borrego trabaja como arquitecto y vive en Madrid y Jana Leo entre Nueva York y Madrid recientemente creó la Fundación Mosis.

www.fundacionmosis.org



MAPI
RIVERA

DARTE

MI CORAZÓN

1997. 20:00

Dos bocas se abren y se cierran en gesto de entrega y recogimiento de amor. Este gesto se repite sin fin, al igual que la fuente de este amor la acción es inagotable. Surge de dentro, se muestra brevemente para volver a sumergirse en el ser que lo recibe. Esta secuencia es un parpadeo ralentizado que permite la contemplación de lo que habitualmente descansa oculto, pero quiere ser revelado.

MAPI RIVERA (Huesca, 1976)

Individualmente ha expuesto en las salas de la D.G.A. Huesca 1997; Galería Les Punxes y Galería A. Barnola en Barcelona 1999; en la sala Juana Francés, «sol», Zaragoza 2001; en la sala Francisco de Goya de la U.N.E.D. Barbastro 2002; en el espacio cultural de la Fundación «La Caixa», «pieles de paso», Lérida 2003; en el Musco Pablo Serrano, «ilaluzes», Zaragoza 2004; en la Galería Fernando Latorre, «elevaciones», Madrid 2005, en «Art.Fair», en la Galería Henseleit, Colonia 2005 y en «St.Art» con la Galería Henseleit, Estrasburgo 2005; en la Diputación Provincial, «anuntius», Huesca 2006

COVA
MACIAS

LOVESONG

2004. 24:00



Conversaciones, de una serie de grupos de jóvenes, en torno al significado del amor en la pareja, relatando así, a partir de sus propias experiencias, sus deseos, sus miedos, sus necesidades... siempre en relación al otro. El vídeo se presenta estructurado en tres partes, cada una de ellas con personajes de diferentes edades (desde los 17 hasta los 28 años) y problemáticas. Los protagonistas se muestran en planos medios cortos, aislados los unos de los otros; utilizando de esta forma el sonido en off, del «fuera de campo» como única referencia de contexto.

COVA MACIAS (Oviedo, 1976)

Artista residente en Hangar.BCN y en el Pabillion del Palais de Tokio. Su obra ha sido seleccionada en programas para «*La Terraza de la Casa de América*» (2002), MNCARS, Madrid (2003), y Museo Marco, Vigo (2003), *II Mostra de Cinema e Vídeo de Espanha*, Instituto Cervantes, Lisboa, y en «*Loop 00*», Barcelona (2003); Así como en proyectos expositivos Instituto de la juventud, Madrid (2001 o Sala Rekalde, Bilbao (2004)

PROGRAMA 2

JULIA MONTILLA

Doble Feature (Feed the need)

MANU ARREGUI

Sed de infinito

VALERIANO LÓPEZ

Aldea Fatal

ENRIQUE MARTY

Lección de tiro

CARLOS TMORI

Una vida ordinaria

MARTA DE GONZALO / PUBLIO PÉREZ PRIETO

W:la force du bio-travail

ELENA CABELLO / ANA CARCELLER

Un beso

JULIA
MONTILLA

DOBLE
FEATURE
(FEED
THE NEED)

2003. 05:11



Double feature alude a las sesiones dobles de cine presentando dos vídeos *Feed the need* y *Stormy weather*. Ambos comparten guión y reparto y ambos escenifican una discusión de pareja mediante el juego de citas en una efectiva representación mítica de pequeños dramas sentimentales. La crisis de la pareja desarrollada a lo largo de varias décadas.

JULIA MONTILLA (Barcelona 1970)

Muestras de vídeo: *II Muestra de vídeo Videometal*, El Laboratorio, Madrid: *El cuerpo en un mundo polisensorial*, Plaza de los Duques, Peñaranda de Duero, Burgos; *It's not the next time yet*, *Dotlight Club*, Barcelona, 2002. *Evolve art*, itinerante; *Vídeo movie*, Madrid, 2001. Exposiciones individuales: *Moonlight*, Galería Toni Tapies, Barcelona 2002, *Imago*, Palacio la Salina, Salamanca, 2000. Colectivas: *Yesterday was dramatic but...today is ok*, Spazio Consolo, Milán. Beca PSI, Nueva York 2002-2003

www.juliamontilla.com



MANU
ARREGUI

SED DE
INFINITO

2005. 05:08



En esta obra de animación 3D, el artista se apropia de los elementos formales del melodrama cinematográfico, para ello contó entre otros recursos con la colaboración de Elsa Fábregas, actriz cuya voz pertenece al subconsciente colectivo de los españoles por haber doblado a nuestro idioma a grandes actrices clásicas del celuloide en papeles míticos, como la heroína de *Lo que el viento se llevó*. El vídeo propone una narración a varios niveles donde convergen tópicos románticos sobre las emociones humanas y reflexiones acerca del arte, la realidad y su simulacro.

MANU ARREGUI (Santander, 1970)

Ha participado, con la galería Espacio Mínimo en un gran número de ferias internacionales de Arte Contemporáneo como ARCO, ART CHICAGO, ART BASEL MIAMI BEACH o FRIEZE ART FAIR. Sus trabajos han sido incluidos en importantes exposiciones colectivas como Trans Sexual Express Budapest 2002 en el Mücsamok Kunsthalle de Budapest, Bad Boys en la 50ª edición de la Bienal de Venecia y posterior itinerancia, Monocanal. Vídeos: 1996-2002 para el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía o Sesiones Animadas en el Centro Atlántico de Arte Moderno de Las Palmas y en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid. En 2002 obtuvo la Beca de Artes Plásticas de la Fundación Marcelino Botín con la que completó su formación en el International Studio & Curatorial Program (ISCP) de Nueva York. En 2004 obtuvo el primer premio Videocreación y Formatos Digitales Caixa Galicia y en 2006 el premio Altadis de Artes Plásticas. Su obra está representada, entre otras, en las colecciones del ARTIUM de Vitoria, el MUSAC de León, el Museo de Bellas Artes de Santander o la Fundación Ordóñez Falcón de Fotografía.

www.manuarregui.com

VALERIANO
LÓPEZ

ALDEA

FATAL



1999. 06:03

El trabajo muestra en un bucle una palmera zarandeada por el viento que la hace curvarse y agitarse inexorable e infinitamente. Esta palmera tiene un nudo en el centro superior de su tronco, un nudo que podría ser la metáfora de un sentimiento profundo de vibración y angustia amorosa, pero sobretodo alude al desamparado y la nostalgia de quienes tienen que lanzarse a la emigración.

VALERIANO LÓPEZ (Huescar, Grandas 1963)

Artista plástico, creador, realizador y guionista de cortos. Exposiciones individuales: *Aldea fatal* CAAC. Sevilla 1999, Colectivas: *Melodrama*, Artium. Vitoria-Gasteiz, Centro José Guerrero. Grandas y MARCO, Vigo 2002-2003, *Poer*. Forum d'Art Contemporain. Luxemburgo 2002, *Video Tour*. ArtBasel/ Liste y Artforum Berlín; *IX Bienal Imagen en Movimiento*. Ginebra: *Pareja de hecho(s)*. MAD01. Recinto Ferial Juan Carlos I. Madrid, *Qué me cuentas?* Galería Joan Prats. Barcelona, *Ofelias y Ulises. En torno al arte español contemporáneo*. Bienal de Venecia 2001

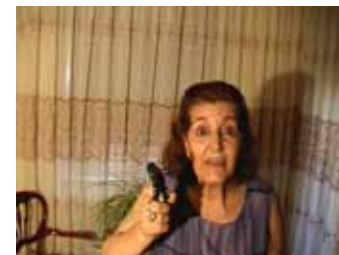
www.valerianolopez.es



ENRIQUE
MARTY

LECCIÓN

DE TIRO



2003. 04:00

En la cocina de su casa, aparecen los padres del artista. Su padre enseña a su madre el manejo de una pistola; como se meten las balas, como se apunta...la madre, al principio se muestra atemorizada por el arma pero poco a poco se va encontrando mas a gusto hasta que se hace con el dominio de la situación. En una especie de epílogo vemos a su madre mostrándose enteramente satisfecha y pletórica por su nueva habilidad, la capacidad para matar.

ENRIQUE MARTY (Salamanca, 1969)

Exposiciones Individuales: Galería Luis Adelantado (Valencia), Galería Espacio Mínimo (Madrid), Casa de América (Madrid), Espai Quatre, Casal Solleric (Palma de Mallorca) Colectivas; Australian Centre for Photography (Sydney), PS1 (New York), C.A.S.A (Salamanca), Cirrus Gallery (Los Angeles), siendo algunas de sus últimas muestras en K4 Galerie (München), ArtSpace Witzenhausen (Amsterdam), Galería Espacio Mínimo. Madrid, Deweer Art Galerie (Otegem/ Bélgica), Iglesia de las Verónicas (Murcia), Galería Arcaute Arte Contemporáneo (Monterrey/ México) o el MUSAC de León.

CARLOS
TMORI

UNA VIDA
ORDINARIA

1991- 2000. 06:00



«Aislada en el balcón, junto al butano, escucha las continuas broncas de sus padres.» La experimentación en vídeo incide en la experiencia sensible como canal de mensajes, ideologías y contenidos críticos, ajenos a la institución audiovisual. Este vídeo habla del maltrato doméstico a través de imágenes superpuestas y manipuladas que remiten a una historia tristemente repetida. Alegorizando, a partir del ruido analógico, la violencia familiar.

CARLOS TMORI (Valladolid, 1970)

Este artista alterna su labor de investigación en el campo del vídeo con una producción vinculada a trabajos de «vídeo doméstico». Ha participado y organizado numerosas muestras desde el año 95. Entre sus exposiciones individuales destacan: «Biopics» en Organización Nelson Garrido, Caracas (Venezuela) 2006; «Inestabilidad & Metamorfosis» en Galería Benito Esteban y DA2, Salamanca 2005; «LoveSongs» en Explorafoto, Sala Unamuno, Salamanca 2004; «Psicoplastias» en Casa de América. 2002; «La Virgen puesta al Desnudo por su Célibes» en El Gallo, Salamanca 2002; «Contenedor místico» en Llocs Lliures, Javea 2001; «El Sagrado Corazón en una caja» en Espacio Abisal, Bilbao 2000; «Misterios Humanos» en Banco Santander, Salamanca 2000; «Leyendo en los posos» en Sala Ave, Salamanca 1998; «El dulce Nombre de María» en Sala Fevesa, Salamanca 1996.

www.tmori.es



MARTA DE
GONZALO / PUBLIO
PÉREZ PRIETO

W: LA
FORCE DU
BIO-TRAVAIL

2001. 28:00

M y H, dos personajes en una casa vacía de objetos, mantienen conversaciones sin abrir los labios, nueve conversaciones y dos monólogos que remiten a su vida laboral, en las cuales muestran los síntomas del carácter construido bajo el reinado de la nueva economía y sus formas de trabajo.

MARTA DE GONZALO (Madrid, 1971)

PUBLIO PÉREZ PRIETO (Mérida, 1973)

Viven y trabajan en Madrid desde 1996, tras encontrarse en la Rietveld Academie de Amsterdam. Han expuesto en la Fundació «la Caixa», Lleida; la Sala Europa, Badajoz (2006), Fundació Espais, Girona (2005), MediaLabMadrid (2004) y el MEIAC, Badajoz (2002); y colectivamente en Laberinto de Museos. Instituto Cervantes. Beijing; Carte Blanche. Le Commissariat. París (2006); Becas Generación 2004. Arco'05, Madrid y Reales Atarazanas, Valencia (2005); Ahalegina / Esfuerzo. Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián (2004); Banquete. Metabolismo y Comunicación. C. C. Conde Duque, Madrid; Corpus de Producción. Santiago de Compostela (2003). Dé[s]règlements. Galerie Art & Essai, Rennes (2002); Ecosofías. Sala Amadís. Instituto de la Juventud, Madrid (2001). Sus trabajos audiovisuales han podido verse en la Filmoteca de Andalucía, Córdoba; Zinebi 46, Bilbao; la XI Mostra Internacional de Film de Dones, Barcelona o Monocanal. MNCARS, Madrid [itinerante]. Dirigen las Estancias Injuve para la Creación Joven desde 2005.

www.martaypublio.net

ELENA CABELLO /
ANA CARCELLER

UN BESO

1996. 04:00

Una acalorada discusión entre las dos artistas, cuyo tema es irrelevante, sirve de marco sonoro a un primer plano de un largo beso en la boca durante cuatro minutos. La referencia reversible a una unidad escindida o una escisión que se une, alude al desarrollo de un trabajo como equipo. «Un beso» es una especie de juego, en el que se funde una ficción con visos de realidad y una realidad con visos de ficción, provocando una ambigüedad paradójica: una compenetración doliente

HELENA CABELLO (Paris,1963)

ANA CARCELLER (Madrid,1964)

Proyectos individuales: *t.i (todo incluido o maneras contemporáneas de viajar a la utopía)*; Centro Cultural Diputación, Málaga 2002, *Apuntes sobre alguna parte*, Project Room, Arco 01', Madrid; *Viaje itinerante hacia alguna parte*, Galería Buades, Madrid 2002. Colectivos: *Madrid al descubierto*, Comunidad de Madrid, 2000. *Mujeres que hablan de mujeres*, El Tanque, Santa Cruz de Tenerife, *Trans Sexual Express*, Centre d'Art Santa Mónica, Barcelona; Premio Altadis 2000, Galerie Durand-Dessert, Paris y Galería Helga de Alvear, Madrid, 2000.

PROGRAMA 3

ANTONI ABAD

Love Story

JUAN ARROSAGARAY

Bi segundu Ondoren (dos segundos más tarde)

NURIA CANAL

Muchas veces mucho,

JAVIER DE LA RIVA

Días

JAVIER CODESAL / ALEX FRANCÉS

Corazón-ex

IXONE SABÁDA / ASEGUIÑE URIGOITIA

Doble unidad

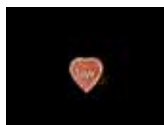
CARMEN SIGLER

Mama

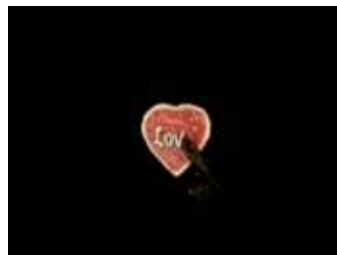
EDUARDO SOURROUILLE

Bom Bom La causa de mi deseo

ANTONI
ABAD



LOVE
STORY



1998. 02:30

Varias ratas van devorando una tarta rosa similar al típico pastel de San Valentín en forma de corazón que lleva escrito sobre él la palabra «Love». De fondo suena una nostálgica y melancólica música de acordeón. Sobre la obra el autor dice «El amor desaparece, pero queda el corazón».

ANTONI ABAD (Lleida, 1956)

Sus proyectos han sido presentados en el Espacio Uno/Centro de Arte Reina Sofía, Madrid 1997; Museo de Arte Moderno de Buenos Aires 1999; 2ª *Bienal Iberoamericana* de Lima, 1999; MECAD/ZKM'net_condition, Karlsruhe 1999; *Dapertutto* La Biennale di Venezia 1999; Media Lounge/New Museum of Contemporary Art, New York 2001; Hamburger Bahnhof, Berlin 2002; Museu d'Art Contemporani de Barcelona 2003; P.S.1./MOMA, New York 2003; Centro Cultural de España, México DF 2004; 1ª *Bienal* de Sevilla 2004; Centre d'Art La Panera, Lleida 2005; Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León 2005; La Casa Encendida, Madrid 2005; Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona 2006; *Estrecho dudoso: Tráficos*, Fundación Teorética, San José de Costa Rica 2006 y en internet. El proyecto *canal*ACCESSIBLE* en el Centre d'Art Santa Mònica ha recibido el *Premio Nacional de Artes Visuales* de la Generalitat de Cataluña i el *Golden Nica Digital Communities* del Prix Ars Electronica de Linz, Austria 2006.

www.zexe.net

JUAN
ARROSAGARAY



BI SEGUNDU
ONDOREN (DOS
SEGUNDOS MÁS
TARDE)

2004. 01:12

«Dos segundos mas tarde de tu desaparición quedan tus rastros, los objetos que alteras, aquellas personas que eres sin necesidad de estar presente, lo que serás cuando ni siquiera puedas escribir ni leer estas líneas, como ahora.» El trabajo representa una mirada intimista sobre las ausencias, el mundo de la infancia, la percepción de los niños y el otro mundo, el de los padres.

JUAN ARROSAGARAY (Pamplona, 1967)

Ha participado en numerosas muestras audiovisuales y plásticas, tanto colectivas como individuales (Museo de Navarra, Facultad de BB.AA. de Lejona, «Avanti rapido» y «Pertinante decadence» de Marseille, «Intervenciones TV» con la Fundación Rodríguez...) y organizado diversos eventos multimedia ligados, principalmente, al Festival de Video de Vitoria-Gasteiz («IWANNAQTUAR», «La vida es un cuento», «On egin; Mister Hitchcock»). Asimismo es responsable de distintas escenografías («Peter Pan» para T.E.N./Pinpilinpaua de Iruña, «La princesa de fresa» para G.U.S. de Iruña o «La anciana de los pelos largos» expuesto en Juvenalia 97, Madrid).

NURIA
CANAL

MUCHAS
VECES MUCHO

1993-1998. 50:00



La autora grabó con su cámara de video a seis amigas con su consentimiento a lo largo de cuatro años, pero ellas aceptaron no saber cuando la cámara registraba y cuando no. La cámara no es un interlocutor, es solo el testigo. A lo largo del tiempo la cámara se vuelve un objeto cotidiano, y deja de distorsionar con su presencia aquello que registra. Las imágenes sin embargo son únicamente el soporte de una realidad que se expresa a través del lenguaje y sus formas.

NURIA CANAL (Briviesca, Burgos, 1965)

Una selección de sus exposiciones: «Al Ras» Fundación La Caixa, Barcelona y Madrid. «Anys 90. Distancia zero» Centre D'Art Santa Monica, Barcelona. «Mascara y Espejo» Encuentros Internacionales de Fotografía, Arles, Francia. y Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona MACBA. «Transgenericos» y «Escenarios Domesticos» Centro de Arte Koldo Mitxelena, San Sebastián. «Miradas Impúdicas» Fundación La Caixa, Barcelona. «Pictures of You» Galería Estrany de la Mota, Barcelona. «Nuria Canal» CAB. «El puente de la Vision» Museo de Bellas Artes de Santander. Ha participado en numerosas muestras de video, entre otras: OVNI, Barcelona, VideoForum Art Basel, Mediateca Fundación La Caixa, Barcelona. «Monocanal», Museo Reina Sofia, «Depicting Love» Kunstlerhaus Bethanien, Berlin, Centro Parraga, Murcia y Museo Reina Sofia. «En primeira persoa» Centro Galego de Arte Contemporaneo.



JAVIER
DE LA RIVA

DÍAS

2005. 03:20



Autorretrato de un individuo grabado durante el periodo de un año, fijado en algo más de tres minutos. El espacio y el tiempo están perdidos en un bucle. El protagonista es registrado por la cámara realizando previamente un ritual: asearse y vestirse. Sentimiento, sentidos y observación pautan la pieza.

JAVIER DE LA RIVA (Bilbao, 1982)

Entre sus trabajos destacan: Festival MID. (Muestra internacional de Donosti) con la obra «placenta. Trabajando en Arteleku durante los meses mayo, junio y Julio. (2003), MEM (musicaexmachina) seleccionado con la obra «insufrible», «Sonidos insubordinados» ;seleccionado con la obra «deja vú», «Videos» exposición, de 15 videos realizados por 15 noveles artistas; en el cual exhibo « amor gráfico» (2004), Métodos para una imposible ruptura de espacio/tiempo.» en Generación Digital (2005), Exposición Individual «Menú». Instalación + acción, Exposición colectiva dentro del festival Loop de Barcelona, en el apartado «lub» (2006)

JAVIER
CODESAL / ALEX
FRANCÉS

CORAZÓN-EX



2001. 02:31

Una tortuga se mece sobre el pecho desnudo de un hombre. Este vídeo se presentó en última edición de Printemps de Septembre en Toulouse y en la exposición Ficciones Documentales de Caixaforum.

ALEX FRANCÉS (Valencia, 1962)

Su trabajo incluye fotografías, vídeo, video-instalaciones, dibujos y esculturas. Desde el año 1989 viene exponiendo habitualmente en galerías y otros espacios públicos y privados, así como impartiendo seminarios y conferencias. Entre sus exposiciones individuales: *No dos sino dos*, Fundación Chirivella Soriano, Valencia, 2009. *De cuerpo a cuerpo*, Galería Rosa Santos, Valencia, 2007; *Niño que*, Sala Caja San Fernando, Jerez, 2006; *El otro por mí mismo*, Galería Lluçia Homs, Barcelona, y Galería La Casona, La Habana (Cuba), 2003; y *Caligrafía*, Galería Luís Adelantado, Valencia, y Sala Patio de Escuelas, Universidad de Salamanca, 2001. Entre las colectivas: *Céramique fiction*, Musée des Beaux-Arts de Rouen (Francia, 2006), y *Ofelias y Ulises. En torno al arte español contemporáneo*, Bienal de Venecia (Italia, 2001) y Salamanca 2002.

JAVIER CODESAL (Sabiñanigo, Huesca, 1958)

Es uno de los artistas que mejor ha estructurado en España un lenguaje a través del vídeo y del espacio. Entre sus exposiciones individuales destacan: *Dentro y fuera de nosotros*, Palau de la Virreina (Barcelona, 2009); *Mario y Manuel*, Diputación de Huesca (Huesca, 2005); *El monte perdido*, Galería Estrany de la Mota (Barcelona, 2004); *El monte perdido*, Museo de la Universidad de Alicante, Alicante; *Arcángel*, tercera parte del proyecto, Instalación Juvenil Córdoba (2003); *Arcángel*, segunda parte del proyecto, Sala Caja San Fernando, Cádiz; *Girador*, Sala d'Art Municipal El Roser, Lérida; *Arcángel*, primera parte, Sala Imagen de Caja San Fernando, Sevilla (2002); *Inmóviles-Fábula de un hombre amado*, Espacio Uno MNCARS (Madrid, 1999).



IXONE SABÁDA
/ ASEGUIÑE
URIGOITIA

DOBLE
UNIDAD

1998-2004. 30:00

Documento de la performance realizada en 1998/2004 en torno a la idea de los lazos afectivos. Dos mujeres, las creadoras, cosen sus pieles con unos hilos que luego tensan con sus propios cuerpos y sus movimientos en oposición y sincronía en una extraña danza de movimientos compartidos.

IXONE SABADA / ASEGUIÑE URIGOITIA

Artistas vizcaínas que trabajaron por primera y única vez juntas en esta performance que se realizó en el Museo San Pio V de Valencia. Después Ixone ha seguido un continua trayectoria sobretodo a través de la fotografía. Destaca la selección de esta obra para la exposición del Ministerio de Asuntos Exteriores *The Real Royal Trip* en el Museo Patio Herreriano de Valladolid.

CARMEN
SIGLER

MAMÁ



2004. 06:00

Mamá (extracto de la trilogía, *Victoria, Ana y mamá*) ve cómo sus hijas van abandonando el hogar materno hasta que la casa queda vacía. La soledad inunda las paredes, surgen los recuerdos de toda una vida y la lucha para superar nuevos acontecimientos. «*Hay un sueño que se me repite... voy por un camino donde hay muchas niebla... veo personas conocidas, queridas, perdidas, quiero acercarme a ellas, pero no puedo, no puedo acercarme*»

CARMEN SIGLER (Huelva, 1960)

Desde el inicio de su trayectoria creativa, Carmen Sigler ha tratado cuestiones relativas a la percepción, la representación y la construcción de la imagen de género y de la identidad sexual. Todo ello a través de la utilización de medios como la fotografía, el vídeo y la instalación y las acciones performativas que registra en diversos formatos. Desde 1993, año que comienza su actividad artística, ha intervenido en diversas exposiciones individuales, tales como *Indiferencia es diferencia* (1994), *La última realidad* (1995), *Cuerpo* (1996), *Brûlant d'amour sans object* (2001), *Cuando se oyen las moscas volar* (2003), *Victoria, Ana y mamá* ((2004), *De lo imposible a lo posible* (2006), y colectivas como *100%* (1994), *Iluminaciones* (1999), *Bordes inasibles* (2000), *El bello género, convulsiones y permanencias actuales* (2002), *Carrera de fondo* (2005).

www.carmensigler.es

EDUARDO
SOURROUILLE

BOM BOM

LA CAUSA

DE MI DESEO



2003. 03:34

El vídeo es una reflexión sobre las relaciones amorosas y la identidad —cambiante— del sujeto. Se plantea a su vez la actividad del deseo y sus consecuencias.

El amor como concepto clave del comportamiento humano.

Dos hombres, dos rostros, uno cubierto de chocolate, insinúa, besa, chupa, come, lame el rostro limpio del otro, hasta convertirse en lo mismo.»

EDUARDO SOURROUILLE (Basauri, 1970)

Entre sus exposiciones destacan: 1999 y 2000 Galería Luis Adelantado. Valencia, 2001 *Guan Guan Guan* Bilbao. Bilbao, 2003 *Tronchiniri*. Centro Cultural Montehermoso. Vitoria-Gasteiz, 2004 Galería Bilkin y Sala Carlos III Pamplona. Ha participado en numerosas muestras colectivas como Feria Art Frankfurt 2004, *Generación 2003* Caja Madrid, *Trans sexual express*. BILBoarte 1999 o *Transgeneric@s*. Sala Koldo Mitxelena 1998.

EPÍLOGO

28 junio - 30 julio 2010

Instituto Cervantes, Madrid

MARÍA CAÑAS

Kiss the murder

AMPARO GARRIDO

No digas nada

ISAKI LACUESTA

Teoría de los cuerpos

JUAN AIZPITARTE

Surface

BEGOÑA EGURBIDE

Macrocaricias

ROSALÍA BANET

Comestible 046

MARÍA
CAÑAS

KISS THE
MURDER



2008. 08:00

Retablo pasional que restituye los postulados éticos y estéticos del Barroco así como la fascinación por el melodrama clásico repleto de sentimientos extremos. La obsesión por penetrar en la doble cara del amor-desamor plasmada en esta pieza donde la pantalla se parte dolorosamente en dos, componiendo figuras gemelas fracturadas por el desamor a modo de *doppelgänger* (ese doble fantasmagórico que se nos encarama y nos muerde cuando menos lo esperamos). Plagado de constantes referencias cinematográficas, unidas de forma intrínseca en toda la obra de la autora, nos lleva a la cita de Hitchcock: «Los asesinatos deben ser filmados como escenas de amor y las escenas de amor como asesinatos».

MARÍA CAÑAS (Sevilla, 1972)

Licenciada en Bellas Artes. Entre sus últimos festivales y eventos internacionales, destacan: Les Rencontres Internationales París-Berlín-Madrid, Bienal de Cine Español de Annecy, FIFVC de Beirut, VISION:A: LOOP e Instituto Cervantes de Pekín-Milán-Lyon-Casablanca-Brasilia, Museum of Modern Art of Shanghai, Transmediale 03 (Berlín), Portland Underground Film Festival (Oregón), Memorimage, Art Futura, Premi Roman Gubern de Cinema Assaig UAB, BAC'06, LOOP (Barcelona), VAD (Gerona), Cyberia (Santander), Canal Metro-Madrid Abierto, Medialab Panorama Digital 03 (Conde Duque, Madrid), Espacio Iniciarte, caS, Lux'06, Zemos98 (Sevilla), Festival de Holguín (Cuba), Teknimedia (Turín), ISEA (Nagoya), C.G.A.I (Galicia)... Cañas dirige Animalario TV Producciones, una plataforma de experimentación audiovisual en variados campos: videoocreaciones, videoclips, instalaciones, imagen digital, proyectos en Internet.

www.animalario.tv

AMPARO
GARRIDO

NO DIGAS
NADA



2006-2007. 02:39

El video «No digas nada», pertenece a una serie de trabajos que llevan por título «De lo que no puedo hablar». El vídeo, yuxtapone en dos planos el rostro de la artista al de un gorila que se encontraba en un zoo, mostrando la comunicación y relación no verbal que se fraguó entre ellos.

La mayor parte del tiempo nos comunicamos instintivamente a través de medios diferentes a la palabra hablada, ya sean miradas, expresiones faciales o gesticulaciones, el lenguaje muchas veces, resulta superfluo. La comunicación casi telepática es una forma exclusiva de amor y de profundo entendimiento que revela conexiones mas allá de lo en apariencia comprensible.

AMPARO GARRIDO (Valencia 1962)

Ha dedicado estos últimos años a la realización de videoarte, entre los que destacan los proyectos: *Sobre la escucha*, *Averiguando aceitunas* y *Remanecer*. Sus últimas exposiciones individuales fueron: *De lo que no puedo hablar* en Travesía Cuatro, Madrid (2006) y *Una casa es un texto* Travesía Cuatro, Madrid (2004), y ha participado recientemente en las exposiciones colectivas *Indomitable Women* BAC 10.0 CCCB. Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, *Siete décadas de creación fotográfica española* Colección de Alcobendas. Centro Andaluz de la Fotografía en Almería (2009), *Tiempo Suspendido* DA2 Domus Artium Salamanca (2009) y *Cazadores de Sombras* Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba, La Habana; Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Caraffa, Córdoba, Argentina, Museo de Bellas Artes Santiago de Chile o MAC, Panamá, entre otras.

www.amparogarrido.com

ISAKI
LACUESTA



2004. 04:40

TEORÍA DE LOS CUERPOS

Éste es el retrato de una historia de amor que dura exactamente el mismo tiempo que una canción: es decir, una historia que no tiene fin, porque como es sabido las canciones no terminan nunca. Durante el desarrollo del fado dos cuerpos desnudos, captados en blanco y negro (el director de fotografía es Humberto Rivas) viajan en el tiempo. Las imágenes de dos ancianos se van superponiendo a las de cuerpos más jóvenes, en un juego de pieles y tactos yuxtapuestos, entrecruzados por la vida y el espacio. Un microrelato que parte del poema de Omar Khayyam: «Cuando tu alma y la mía no puedan besarse desde sus cuerpos, pondrán un par de ladrillos sobre nuestras dos tumbas. Más tarde, para cubrir más tumbas con más ladrillos, echarán en el molde tu polvo y mi polvo.»

ISAKI LACUESTA (Girona, 1975)

Ha escrito y dirigido tres largometrajes, galardonados en diversos festivales internacionales. Su primer largo, *Cravan vs Cravan* (2002), *La leyenda del tiempo* (2006) se presentó en el Festival de Rotterdam y la Asociación de Críticos de Cataluña la escogió como la mejor película española del año. En 2009 estrenó el mediometraje *In between days*, y su primer largo de ficción *Los condenados*. Ha realizado diversos cortometrajes e instalaciones para exposiciones. Entre sus cortometrajes e instalaciones recientes destacan: en 2009 *Goggle Earth 1.0. Lugares que no existen* (Fundación Sunyol, Barcelona) e *In between days* (Festival Internacional de Locarno); en 2008 *Soldados anónimos y Sol*; exposición *Rastros de Chaplin* (Museu del Cinema de Girona); *Alpha and again [lugares que no existen n.º. 1]* en CCCB; *Miradas al Límite* (ARTTUM); en 2008 *Marte en la Tierra, Las variaciones Marker, Traços /traces* (Feria Internacional del libro de Frankfurt) y *Dos cuentos que caben en la palma de una mano*; en 2006 *Saber nedar y Mar Palau* (Fundació Palau i Fabre).

JUAN
AIZPITARTE

SURFACE



2009. 15:00

Este trabajo en vídeo revela la presencia de dos seres atrapados en la cuerda floja de los entretiempos. Con su actitud frente invocan y provocan, haciendo saltar el resorte del inconsciente, evidencian la fragilidad de un mundo que no parece real, precipitan una alquimia de sentimientos encontrados, oquedades donde la inmaterialidad, el vacío y la ausencia nos sitúan al borde de un abismo que es un cruce de muchos caminos y tiempos. Su humor-dolor, cuestiona a quien los mira sobre la esencia misma del ser, lanzándonos desde la insolencia de su relación extrañamente perenne una llamada que puede ser un grito de auxilio o una provocación.

JUAN AIZPITARTE (San Sebastián, 1974)

Se graduó en 1998 en la École Nationale Supérieure de Beaux-Arts de Burdeos. El mismo año comienza una colaboración con la *Asociación Zebra 3* en el *Catálogo Buy-Sellfy* con la revista *Permanent Food* creada por Maurizio Cattelan. Su trabajo parte fundamentalmente del vídeo y la instalación, apareciendo y desintegrándose tras diferentes estrategias y disciplinas artísticas, como la performance, la serigrafía, el sonido, la escultura, el vídeo y la fotografía. Entre sus últimos proyectos: participa en «Guerilla», Pôle Culturel, Pau (Francia); «Doble Nada», Abisal. Bilbao; «Surface I/II», La Nave Espacial, Sevilla; *Fragil* Centro Cultural de España, Montevideo (Uruguay); *Arte Lisboa* Galería Arteko, Lisboa (Portugal); CIGE: China International Gallery Exposition, Pekin (China); «43 Artistas noveles 09», Koldo Mitxelena, San Sebastián. «Post Bx» Ecole des Beaux Arts de Bordeaux. «Brote», Galería Nocolor, San Sebastián, en Espacio L'mono, Bilbao y en Espacio Líquido, Gijón; «Signos sobre signos», Espacio Ciudad. Vitoria-Gasteiz.

www.artandproject.eu

BEGOÑA
EGURBIDE

MACRO-
CARICIAS



2007. 04:30

El deseo y la pasión encapsulados en distintos sms, El móvil como herramienta sexual. La distancia como sistema de veracidad. Lo que no somos capaces de decir pero deseamos hacer La ciudad como precipicio sexual. Todas las ciudades alienan y disuelven. La noche despersonalizada de Tokio es el escenario de una inquietante y frágil historia construida a partir de mensajes de distintos móviles que se entrecruzan en un dialogo obsceno y anónimo. Imágenes que superponen fragmentos de exteriores con la visión tras el cristal. Si cristales y pantallas nos separan también nos unen y encubren. Con ellos la imaginación crea relaciones unidas por mensajes y voces que enfrían y calientan, tergiversan o esclarecen, un juego de provocaciones en el que la tecnología es el cómplice de nuestras mascararas cotidianas.

BEGOÑA EGURBIDE

Nacida en Barcelona, licenciada en Bellas Artes. Sus inicios en la pintura la conducen hacia las nuevas tecnologías, que aborda a partir de 1993, momento en el que el ordenador, el video y la fotografía se convierten en sus herramientas. Entre sus últimas exposiciones: *Precipice*, Galería Anya Tish, Houston. Video instalación *Indomitable woman*, Festival Bac CCCB, Barcelona. Fundación Miró (2010), International Videoakt Biennial, Berlin. LOOP, Barcelona. Sevilla, *Scope*. Galería Bolsa de Arte de Porto Alegre. Basel.(2009) *Passage*, Galería Anya Tish. *Alrededor del deseo*, Caixa Forum, Barcelona y en Fundación Vera Chaves, Porto Alegre (Brasil). *Pandora*, Universidad de Bolonia; *Círculo de fotografía 2008*. Iguatemi Contemporáneo, São Paulo (Brasil). *Las horas*, Videoakt, Berlín, 2008. *Infancia*, Galería Bolsa de Arte, Porto Alegre (Brasil). *El rey de la casa*, Palau de la Virreina (Barcelona, 2007).

www.egurbide.com



ROSALÍA
BANET

COMESTIBLE
04

2008. 06:26

El video se sitúa entre la realización de una receta culinaria y una operación quirúrgica. En un ambiente aséptico, la cocinera-cirujana con minuciosidad y delicadeza abre una tarta de carne y le extirpa los ojos que tiene clavados en su interior. Es casi un paisaje interior donde ella cocina sus propios sentimientos, invadida por la tristeza y la soledad que se esconden tras su dulce canción en la que habla al amor perdido. Mientras realiza la operación va purgando su dolor, va cerrando sus propias heridas. La tarta simboliza por tanto su propio cuerpo, es el reflejo de su propio sufrimiento como una acción de catarsis.

ROSALÍA BANET (Madrid, 1972)

Desde hace más de 10 años trabaja con la Galería Espacio Mínimo de Madrid, en la que ha realizado hasta el momento 4 exposiciones, la última en el 2008 fue «carnicería Love» y ha participado con ellos en diversas ferias internacionales como ARCO, Freeze Art o Art Chicago. Entre sus últimas exposiciones cabe destacar *Las Golosas. Fábrica de Conservas Agridulces* en el Centro de Arte Contemporáneo La Conservera (2009) y *Las siamesas Golosas* en el Museo de Bellas Artes de Santander (2009).

www.rosaliabanet.blogspot.com

AUTORES

| | |
|---------------------|----|
| ANA LAURA ALÁEZ | 34 |
| SUSY GÓMEZ | 35 |
| ORIOI FONT | 36 |
| ANGEL GARCÍA ROLDÁN | 37 |
| JANA LEO | 38 |
| ANGEL BORREGO | 39 |
| MAPI RIVERA | 40 |
| COVA MACIAS | 41 |
| JULIA MONTILLA | 42 |
| MANU ARREGUI | 43 |
| VALERIANO LÓPEZ | 44 |
| ENRIQUE MARTY | 45 |
| CARLOS TMORI | 46 |
| MARTA DE GONZALO | 47 |
| PUBLIO PÉREZ PRIETO | 47 |
| ELENA CABELLO | 48 |
| ANA CARCELLER | 48 |
| ANTONI ABAD | 50 |
| JUAN ARROSAGARAY | 51 |
| NURIA CANAL | 52 |
| JAVIER DE LA RIVA | 53 |
| JAVIER CODESAL | 54 |
| ALEX FRANCÉS | 54 |
| IXONE SABÁDA | 55 |
| ASEGUÍNE URIGOITIA | 55 |
| CARMEN SIGLER | 56 |
| EDUARDO SOURROUILLE | 57 |
| MARÍA CAÑAS | 60 |
| AMPARO GARRIDO | 61 |
| ISAKI LACUESTA | 62 |
| JUAN AIZPITARTE | 63 |
| BEGOÑA EGURBIDE | 64 |
| ROSALÍA BANET | 65 |

PROYECTO Y COMISARIADO DE **NEKANE ARAMBURU**

Desde 1992 trabaja como gestora y comisaria realizando multitud de exposiciones, conferencias, publicaciones y seminarios a nivel nacional e internacional. Su labor se desarrolla focalizada en la cultura como laboratorio de exploración y comprensión de los contextos sociales y del mundo en el que vivimos, a partir de proyectos tentaculares entre espacios no convencionales y el museo. Tanto su manera de abordar la gestión, como sus proyectos (de la dirección de espacios culturales, a la producción de exposiciones y workshops), se basan en las prácticas creativas transmediales y los ecosistemas territoriales glociales.

COLABORACIÓN TEXTO DE **HILARIO J. RODRÍGUEZ**

Escritor y ensayista. Se encarga de la sección de cine de *Revista de Occidente*; colaborador del *Abc*, *La Vanguardia*, *Clarín*, *Rockdelux* e *Imágenes de actualidad*. Es asesor y programador de varios festivales de cine. Entre sus libros destacan: *Lars von Trier: El cine sin dogmas*, *Eyes wide shut*. *Los sueños diurnos*, *Stanley Kubrick*, *El cine bélico* o *Construyendo Babel* (Tropismos, 2004).

Este libro se terminó de imprimir el 28 de junio de 2010

