

ITINERA- RIOS 07-08

LEONOR ANTUNES__CHRISTIAN BAGNAT__MIRA BERNABEU
RAFEL G. BIANCHI__CABELLO/CARCELLER__IÑAKI GARMENDIA
CARLOS IRIJALBA__ISABEL MARÍA__RENATA LUCAS

XV BECAS DE ARTES PLÁSTICAS

ÍNDICE

PRESENTACIÓN	FUNDACIÓN MARCELINO BOTÍN	___	7
EXTRAÑO NO ES SINÓNIMO DE RARO	NURIA ENGUITA MAYO	___	9
LEONOR ANTUNES		___	34
CHRISTIAN BAGNAT		___	50
MIRA BERNABEU		___	66
RAFEL G. BIANCHI		___	84
CABELLO/CARCELLER		___	100
IÑAKI GARMENDIA		___	116
CARLOS IRIJALBA		___	132
RENATA LUCAS		___	150
ISABEL MARÍA		___	166
CURRICULA		___	183
STRANGE IS NOT THE SAME AS BIZARRE	NURIA ENGUITA MAYO	___	191
CRÉDITOS		___	208

ITINERARIOS 2007/08 PONE FIN A LA XV CONVOCATORIA DE BECAS DE ARTES PLÁSTICAS DE LA FUNDACIÓN MARCELINO BOTÍN. LEONOR ANTUNES, CHRISTIAN BAGNAT, MIRA BERNABEU, RAFEL G. BIANCHI, CABELLO/CARCELLER, IÑAKI GARMENDIA, CARLOS IRIJALBA, RENATA LUCAS E ISABEL MARÍA, SE REÚNEN EN ESTA EXPOSICIÓN Y SE DESPIDEN DE LA INSTITUCIÓN QUE DURANTE NUEVE MESES SE HA UNIDO A SUS PROYECTOS.

EL JURADO COMPUESTO POR IGNASI ABALLÍ, LARA ALMÁRCEGUI, NURIA ENGUITA MAYO, JOAN BAUTISTA PEIRÓ Y UN REPRESENTANTE DE LA FUNDACIÓN MARCELINO BOTÍN TRABAJÓ DURANTE DOS INTENSAS JORNADAS EN SANTANDER. LOS 644 EXPEDIENTES RECIBIDOS REFLEJAN EL INTERÉS Y LA PROYECCIÓN QUE ESTAS BECAS HAN OBTENIDO. EN ESTA CONSOLIDACIÓN HA SIDO FUNDAMENTAL LA VINCULACIÓN CON EL PROYECTO DE LOS PROFESIONALES QUE PARTICIPAN CADA AÑO EN LA SELECCIÓN Y DE LOS ARTISTAS QUE GRACIAS A LA BECA NOS HACEN PARTÍCIPES DE SUS PROYECTOS.

NURIA ENGUITA MAYO, COMO MIEMBRO DEL JURADO, ES LA AUTORA DEL TEXTO Y COMO ELLA EXPLICA EN EL MISMO ESTA EXPOSICIÓN “NO CORRESPONDE A UNA EXPOSICIÓN DE TESIS, NI A UNA EXPOSICIÓN TEMÁTICA, NI DE EJEMPLARIDAD GEOGRÁFICA NI GENERACIONAL”. SÓLO LES UNE HABER DISFRUTADO DE LA BECA DE LA FUNDACIÓN MARCELINO BOTÍN EN SU QUINCE CONVOCATORIA, Y A PESAR DE LAS DIFICULTADES QUE UNA EXPOSICIÓN DE ESTAS CARACTERÍSTICAS ENTRAÑA LA FUNDACIÓN MARCELINO BOTÍN INICIA CADA AÑO SU PROGRAMACIÓN CON ELLOS.

LAS BECAS, Y POR TANTO LA EXPOSICIÓN Y CATÁLOGO QUE HOY PRESENTAMOS, CONSTITUYEN UNO DE LOS EJES FUNDAMENTALES DEL ÁREA DE ARTES PLÁSTICAS DE ESTA INSTITUCIÓN. MOSTRAMOS SUS TRABAJOS, EN ALGUNOS CASOS PROYECTOS AÚN EN DESARROLLO, A TRAVÉS DE LOS QUE ACERCAMOS AL PÚBLICO SUS ITINERARIOS CREATIVOS REFLEJO MUY FIDEDIGNO DE LA PLURAL REALIDAD ARTÍSTICA ACTUAL.

CONSTITUYE ADEMÁS UNA MAGNÍFICA OPORTUNIDAD PARA UNIRNOS UN POCO MÁS A SUS PROYECTOS, A SUS VIVENCIAS. SUPERADO YA EL CENTENAR DE EXBECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS EL CONTACTO CON LOS ARTISTAS PERMANECE Y CADA NUEVA NOTICIA RECIBIDA (EXPOSICIONES, CATÁLOGOS, ETC.) CONSTITUYE PARA LA FUNDACIÓN MARCELINO BOTÍN UN NUEVO IMPULSO, UNA NUEVA ILUSIÓN PARA CONTINUAR TRABAJANDO.

FUNDACIÓN MARCELINO BOTÍN
ENERO 2009

EXTRAÑO NO ES SINÓNIMO DE RARO

NURIA ENGUITA MAYO

En febrero de 2008 un jurado compuesto por Ignasi Aballí, Lara Almarcegui, Joan Bautista Peiró y la que esto escribe fuimos convocados por la Fundación Marcelino Botín a su sede de Santander para elegir a los becados de la XV edición de la Beca de Artes Plásticas de la institución, una de las más prestigiosas y con mayores recursos concedida por una fundación privada en el Estado español. Leonor Antunes, Christian Bagnat, Mira Bernabeu, Cabello/Carceller, Rafel G. Bianchi, Carlos Irijalba, Isabel María, Iñaki Garmendia y Renata Lucas, fueron los seleccionados. Uno de los requisitos de la beca establece que los autores elegidos han de participar en una exposición en la sede de la Fundación Marcelino Botín, exposición a la que acompaña este catálogo.

Esta descripción fría de los hechos no es inocente, pues me permite describir el marco objetivo en el que se ha encargado este texto. No corresponde a una exposición de tesis, ni a una exposición temática, ni de ejemplaridad geográfica ni generacional. No corresponde a los marcos convencionales del medio expositivo, y por ello no me parecería correcto ni necesario englobar bajo un mismo molde las diferentes prácticas artísticas que aquí se presentan. Pero sí me parecía interesante delimitar un territorio en el que estas prácticas pudieran moverse libremente, alejándose, aproximándose o incluso chocando entre ellas. Todas las propuestas que aquí se analizan negocian sus contenidos con lo real y cuestionan los espacios de la subjetividad planteando espacios de experimentación nuevos y diferentes. Construyen ficciones —en forma de imágenes fijas o en movimiento, esculturas o intervenciones en el espacio público— a partir de una dialéctica con lo establecido por la historia (y las formas en que ésta vuelve), las teorías del arte y del paisaje, las políticas de género, el espectáculo o los lenguajes y espacios hipercodificados de nuestra actualidad.

Y este prefacio, que en realidad es una conclusión, quiere dar fe de la dificultad inicial de enfrentarme a este texto, por lo que desde el principio consideré la necesidad de una guía que me permitiera una cierta coherencia en el análisis. Trabajando de cerca con el material y las referencias de los artistas, como se aprecia a lo largo del texto, empecé a vislumbrar algo que podía arrojar una luz heterogénea pero centrada en todos los trabajos y que además tiene que ver con una cuestión formal, con los mecanismos que utilizan los artistas para *mostrar lo que quiere ser mostrado*. La posibilidad de una mirada crítica sobre la historia, los conceptos de *extrañeza* y *distanciamiento*, y las estrategias con las que se despliegan en el teatro y en la obra «plástica» de Bertold Brecht, tal como son analizados por Didi-Huberman en su libro *Cuando las imágenes toman posición*, han sido mi punto de referencia, el *código fuente* que me ha permitido ir paso a paso en este texto sin que se moviera (demasiado) la tierra bajo mis pies.

Como ha señalado Xavier Antich en un texto referido a su serie *Panorama Doméstico. Mise en Scene X*, «la puesta en escena hace de mediadora entre el conflicto y la imagen, entre la realidad y lo visible, en una escenografía ritualizada de gestos codificados. Retomando la larga tradición iconográfica de la semántica de los gestos, y al mismo tiempo, basándose en códigos gestuales preexistentes, de una rigidez casi cómica, según la cual cada gesto o posición gestual exterioriza unívocamente un sentimiento, una actitud, un sentido, Mira Bernabeu utiliza estos códigos paradójicamente, sobre la escena, (...) como contraimágenes para tipificar y codificar hábitos, ideologías y creencias. Y haciendo visibles y explícitos los códigos muestra la complejidad inaprehensible de aquellos otros códigos que regulan, de forma menos visible, los comportamientos».¹⁷

La obra de Mira Bernabeu se basa siempre en el *montaje* de personas, textos y escenarios. En su origen hay siempre una convocatoria para participar en una obra, en una performance. Como en muchas de sus serie anteriores, Mira Bernabeu ha elegido un escenario preciso para *La Genealogía de la conciencia III*, en este caso, no obstante, no se trata de un teatro (como en series anteriores) sino de un espacio público, el cauce del Turia en Valencia, un espacio central en la ciudad, zona verde pero urbanizada y lugar de socialización festiva ciudadana. En la mayoría de los casos las personas asistentes no son actores profesionales, sin embargo, convocados para el espectáculo, se transforman en materiales para una pedagogía. Porque en las fotos de Mira Bernabeu el gesto es siempre exagerado, como artificio de *extrañeza* y *distanciamiento*, y la imagen fotográfica se articula en torno a estructuras y colocaciones muy precisas basadas casi siempre en la relación entre grupos diversos. Pero es que, además, el artista ha enmascarado a todos los participantes en sus imágenes, otra estrategia muy utilizada por este autor y que le permite potenciar en unos casos la idea de un nosotros frente a un yo individual, en otros hacer desaparecer el yo personal bajo el arquetipo que representa el personaje y en todos incidir en las relaciones entre individuos frente a las posiciones individuales. Esa dramaturgia hipervisible, esa estructura de *legibilidad* (entre el montaje teatral y la virtualidad de lo fotográfico) es, de nuevo y como ya hemos apuntado en otros artistas, lo que favorece que la imagen sea portadora de conocimiento y no simplemente de ilusión: «No se muestra, no se expone mas que *disponiendo*: no las cosas mismas –ya que disponer las cosas es hacer con ellas un cuadro o un simple catálogo–, sino sus diferencias, sus choques mutuos, sus confrontaciones, sus conflictos».¹⁸

Horario de tienda, es un videoensayo o documental de creación en el que se retrata la cotidianidad de siete tiendas antiguas, situadas todas en el centro histórico de Madrid. Este proyecto audiovisual realizado por **Isabel María** «se estructura en siete capítulos que representan cada una de las tiendas durante una hora de su horario habitual. De esta manera se cubre una jornada laboral y se crea una panorámica de un tipo de comercio muy especializado con una larga tradición y un futuro incierto: Casa Vega (1860), que vende material para el campo y el ganado, atendida por su dueña



Carmen, de Madrid, y por Julián, de Puerto Rico; Farmacia Deleuze (fundada entre 1759 y 1778), que vende, además de productos farmacéuticos, chicles y caramelos, regentada por Pepe Deleuze, su dueño; Panadería Olmo, que vende pan, fabricado por ellos mismos, y bollería, atendida por Ángel, su dueño, y Carmen, la dependienta, de origen leonés; Capas Seseña (1901), que vende las llamadas “capas españolas”, atendida por Mari Carmen, de Salamanca, y Marcos, el dueño; Cereña Ortega (1893) que fabrica y vende velas, atendida por José Manuel, el dueño, su madre y su hijo; Corsetería La Latina (1925), donde se venden sujetadores y fajas de tallas grandes, atendida por Ana Cascajero, la dueña, y Lola, ambas de Madrid; y Alpargatería José (1950), dedicada a la venta de alpargatas y zapatillas, atendida por su dueño José García Juez».¹⁹

Esta descripción extraída de la memoria de su beca muestra de manera muy precisa el objetivo de este trabajo. Utilizando la cámara como testigo de lo cotidiano, la artista penetra en la intimidad de una serie de espacios «públicos», de una manera directa, sin filtro, sin a priori ni juicios de valor (véase la animadversión del dueño de la fábrica de pan hacia los emigrantes que se han instalado en Lavapiés, un barrio céntrico y tradicionalmente muy pobre). La cámara es el elemento que organiza la escritura de las historias. La cineasta no intenta demostrar nada, sólo registrar –observando, atenta a lo que ocurre, sin guión previo– el paso del tiempo real, el de la grabación («horario de tienda» hace referencia al segmento de apertura de los comercios en Madrid: de 10 a 2 y de 5 a 8) y el tiempo de la remembranza, un tiempo que se actualiza en cada comentario, en cada gesto. Desde un punto de vista más específico, este documental propone un retrato más memorioso que nostálgico de la ciudad de Madrid; una mezcla a veces disparatada entre ciudad imperial, ciudad de aluvión, ciudad de turistas y verdadera ciudad globalizada, como demuestra el rosario de anécdotas que se pueden extraer de este trabajo: *Capas Seseña*, activa desde 1901, no sólo viste a la familia real española; Catherine Deneuve, Michael Jackson, Hillary Clinton o George Bush padre también han pasado por allí; Pepe Deleuze, de la farmacia del mismo nombre, activa desde hace unos 230 años, es pariente del filósofo francés Gilles Deleuze; en la corsetería La Latina han suministrado sujetadores para varios actores de las películas de Almodóvar, especialmente para Toni Cantó en su papel de travesti en *Todo sobre mi madre*, etc. En medio de las anécdotas, la vida real: la panadería *Olmo*, antes de terminarse de editar esta película, ha tenido que cerrar, con lo que desaparece casi la última fábrica

de pan del centro de Madrid. Y la *Cerería Ortega* tampoco parece tener mucho futuro, pues antes se ponían velas para los difuntos y ahora son sólo para dar ambiente, y además los gitanos se han pasado en estampida a otras religiones por lo que el consumo se ha reducido drásticamente.

Este trabajo constituye, también, un documento de gran interés desde un nivel antropológico y sociológico, por varias razones. *Horario de tienda* plantea a modo de inventario una serie de relatos mínimos y anónimos, un conjunto de microcosmos de relaciones humanas que no obstante dependen y se entrelazan con los devenires de la sociedad tardocapitalista y la ciudad contemporánea; marcada por la coexistencia de personas de muy diversas procedencias, la decadencia del culto católico por la secularización de su población o la transferencia a otras religiones, la transformación urbanística de sus centros en núcleos temáticos de ocio y servicios y la consiguiente especulación inmobiliaria que expulsa a las periferias a las personas de rentas más bajas. La aceleración del tiempo de la vida convierte a las tiendas en espacios indeterminados donde se consume rápidamente, desapareciendo el antiguo potencial como lugares de encuentro que se observa aquí. *Horario de tienda* pone de manifiesto la problemática de una serie de negocios que dependen de economías familiares y a los que les resulta muy difícil mantenerse en un momento de economía globalizada donde las antiguas formas de trabajo y de vida basadas en la continuidad generacional han explotado, como tan magistralmente ha teorizado en el ámbito de la empresa Richard Sennet en su libro *La corrosión del carácter: las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo*. En el capitalismo de ficción, donde lo que se vende es la marca o la imagen del producto más que el producto mismo todavía hay tiendas (de alpargatas) sin nombre en la gran ciudad. A modo de residuos o rastros estos comercios sobreviven de un tiempo anterior y al igual que las ruinas nos ofrecen el tiempo presente de una vida pretérita, no por sus contenidos ni por sus restos, sino por su pasado como tal, por la vida que habitó en ellos.

De acuerdo con su autor, **Carlos Irijalba**, el proyecto *Twilight* (Crepúsculo) «indaga en el utensilio más básico y a la vez más sofisticado del espectáculo: el dispositivo de iluminación como aparato constructor de la realidad espectacular. La obra sin embargo surge de la reunión e interacción de este elemento con el entorno, con el medio exterior (...) *Twilight* supone la traslación simbólica de un elemento que construye realidad en el espectáculo al lugar que éste mismo niega mediante una intervención real y se compone de dos partes. La primera utiliza un campo de fútbol, un espacio hiperdefinido por y para el espectáculo, cuya iluminación descriptiva presenta el sujeto de su atención como el único existente. Concretamente, se trata de una intervención temporal en el esquema de iluminación del Estadio del Sardinero en Santander mediante la sustracción de una de sus torres de iluminación. Es uno de los pocos estadios en España cuya iluminación depende únicamente de cuatro grupos cardinales de luz, frente a otros que disponen de iluminación perimetral. Esto hace que al sustraer uno de ellos, el desequilibrio lumínico sea más patente. De ca-