

**20  
16** **BIAM**  
**BIENNAL D'ART CIUTAT D'AMPOSTA**

## BIAM 2016

Amposta és una ciutat culturalment molt inquieta. Això ningú ho pot posar en dubte. Qualsevol se n'adona en fer una ullada a l'agenda cultural del municipi. Aquí hi conviuen amb completa naturalitat les manifestacions culturals més tradicionals, com la música de banda o la jota, que formen part de les nostres arrels, amb les vessants més innovadores i trencadores del panorama nacional, que són mostra de la creació d'avantguarda. És un valor diferencial i una riquesa de la nostra ciutat que des de l'administració pública hem de salvaguardar. La Biennal d'Art Ciutat d'Amposta (BIAM) és un clar exemple d'aquestes polítiques que cal potenciar des de l'administració local per fomentar la creació cultural. Aquest certamen, que enguany arriba a la catorzena edició, s'ha convertit en un potent aparador de la creació emergent i contemporània del país. Amposta es posiciona així com una ciutat moderna, capaç d'atraure el talent i d'estar a l'avantguarda artística. És un certamen de referència al país i a tot l'Estat. Només cal veure les xifres de participació d'aquesta última convocatòria, amb més de 150 participants, dels quals se n'han seleccionat 13, per veure el prestigi de la BIAM. A més, al llarg de tots aquests anys, hi han passat creadors emergents i d'altres de ja consolidats, tots ells amb propostes d'alt nivell.

### Adam Tomàs

Alcalde d'Amposta

## BIAM 2016

Amposta es una ciudad culturalmente muy inquieta. Nadie puede ponerlo en duda. Cualquiera se da cuenta de ello al echar un vistazo a la agenda cultural del municipio. Aquí conviven con completa naturalidad las manifestaciones culturales más tradicionales, como la música de banda o la jota, que forman parte de nuestras raíces, con las vertientes más innovadoras y rompedoras del panorama nacional, que son una muestra de la creación de vanguardia. Se trata de un valor diferencial y una riqueza de nuestra ciudad que desde la administración pública debemos salvaguardar. La Biennal d'Art Ciutat d'Amposta (BIAM) es un claro ejemplo de estas políticas que es preciso potenciar desde la administración local para fomentar la creación cultural. Este certamen, que este año llega a su 14ª edición, se ha convertido en un potente escaparate de la creación emergente y contemporánea del país. Amposta se posiciona así como una ciudad moderna, capaz de atraer al talento y de estar a la vanguardia artística. Es un certamen de referencia en el país y en todo el Estado. Solo hay que ver las cifras de participación de esta última convocatoria, con más de 150 participantes, de los que han sido seleccionados 13, para constatar el prestigio de la BIAM. Además, a lo largo de todos estos años, han pasado creadores emergentes y otros ya consolidados, todos ellos con propuestas de alto nivel.

### Adam Tomàs

Alcalde de Amposta

## BIAM 2016

*Amposta is a restless town, culturally speaking. There is no doubt about this. A simple glance at the local monthly cultural events listing can confirm it. Examples of traditional culture abound, such as our brass bands and dances - with the "jota" being a prime example, a wide-spread traditional dance in*

*this area. These activities stand alongside examples of innovative ground-breaking artistic events within the Catalan art scene. This offers added value and rich cultural offerings to our town which our council has to protect and promote.*

*The Biennale d'Art Ciutat d'Amposta (BIAM) is a clear example of these policies which have to be strengthened by the local administration in its aim to promote cultural creativity. Celebrating its fourteenth anniversary this year, the Biennale has become an important showcase for both contemporary and emergent creative art in our country. Likewise Amposta itself is now seen as a modern town, capable of being at the artistic avant-garde and attracting artistic talent. The Biennale is an event of reference for all of Catalonia and the Spanish state, as can be seen in this year's numbers. Over 150 participants, with 13 being chosen, show us the prestige of the BIAM. Many new innovative art creators as well as consolidated artists have participated in the BIAM over the years with very high quality proposals.*

### Adam Tomàs

Mayor of Amposta

## ART AS POLITICS

Considerar la relació entre l'art i la política com un fet estètic suposa haver de dilucidar totes aquelles relacions que s'estableixen entre el fet artístic i els fenòmens socials que determinen la seva producció.

En aquests últims anys, aquesta relació s'ha convertit en un dels eixos temàtics amb més recorregut i més recurrent en els diferents registres del panorama artístic contemporani. Nombrosos festivals i projectes de comissariat ho avalen i posen de manifest l'alça dels diferents moviments socials de protesta en les programacions de les institucions artístiques.

Tot això ha donat peu al sorgiment de noves iniciatives artístiques molt més participatives, moltes d'elles dutes a terme en l'espai públic amb l'objectiu de poder experimentar amb les diferents formes de socialització. Es qüestiona el concepte de producció d'obra pròpiament dita, molt més orientada cap a la construcció de formes artificials de vida social o mecanismes experimentals de coexistència, en els quals els receptors són sempre els espectadors participants i la importància de l'acció deriva de les relacions humanes que s'hi generen.

La conformació d'aquesta nova cultura —molt diferent de la moderna i de les seves derivacions postmodernes, i en la qual s'ha renovat totalment l'estètica i el concepte d'avantguarda— ens ha dut tot un seguit d'iniciatives artístiques molt més vinculades a processos de canvi destinades a promoure la participació; l'activisme polític, l'estratègia econòmica i la investigació científica en són un exemple.

En aquest context, la catorzena edició de la BIAM revisa aquesta articulació entre l'art i la política, analitza les possibilitats que ens ofereix l'afavoriment d'aquests processos de producció i participa de les micropolítiques d'emancipació amb relació als diferents canvis socials que s'han anat produint en els darrers anys.

Amb aquestes pràctiques artístiques s'evidencia la capacitat de l'art a l'hora d'aconseguir demostrar la possible existència de codis comunicatius i relacionals —molt més subtils i reflexius—, propis de l'actual estat de colonització econòmica de la comunicació i de l'esfera de les experiències estèti-ques que patim.

### Manel Margalef

Director de la BIAM

#### ART AS POLITICS

Considerar la relación existente entre arte y política como un hecho estético supone tener que dilucidar todas aquellas relaciones que se establecen entre lo artístico y los fenómenos sociales que determinan su producción.

En los últimos años, esta relación se ha convertido en uno de los ejes temáticos con más recorrido y más recurrentes en los distintos registros del panorama artístico contemporáneo. Numerosos festivales y proyectos de comisariado lo acreditan, haciendo evidente el auge de los diferentes movimientos sociales de protesta en las programaciones de las instituciones artísticas.

Todo ello ha dado pie al surgimiento de nuevas iniciativas artísticas mucho más participativas, muchas de ellas desarrolladas en el espacio público y con el objetivo de poder explorar con las distintas formas de socialización. Se cuestionará el concepto de producción de obra propiamente dicha, mucho más orientada hacia la construcción de formas artificiales de vida social o mecanismos experimentales de coexistencia, en que los receptores serán siempre los espectadores participantes y lo importante de la acción derivará de las relaciones humanas que se generen.

La conformación de esta nueva cultura muy diferente a la moderna y a sus derivaciones postmodernas, en la que se han visto totalmente renovados la estética y el propio concepto de vanguardia nos ha traído toda una serie de iniciativas artísticas mucho más vinculadas a procesos de cambio y destinadas a promover la participación. Ejemplo de ello serán el activismo político, la estrategia económica y la investigación científica.

En este contexto, la 14ª edición de la BIAM revisa esta articulación entre arte y política a través del análisis de las posibilidades que nos ofrece el favorecimiento de estos procesos de producción y participando de las micropolíticas de emancipación en relación con los distintos cambios sociales que se han ido produciendo durante estos últimos años.

Con estas prácticas artísticas se evidencia la capacidad del arte por conseguir demostrar la posible existencia de códigos comunicativos y relacionales, mucho más sutiles y reflexivos, propios del actual estado de colonización económica de la comunicación y de la esfera de las experiencias estéticas que padecemos.

**Manel Margalef**
Director de la BIAM

#### ART AS POLITICS

*To consider the relationship between art and politics as an aesthetic fact involves having to elucidate all those relationships established between an artistic act and the social phenomena which have spurred its production.*

*In recent years, this relationship has become one of the most wide-spread and common thematic lines within the different fields of the contemporary*

*artistic scene. This is backed up by many festivals and commissioned projects, showing us the fact that different social protest movements are gaining ground within the programmes of artistic bodies and institutions.*

*All this has led to the emergence of a range of new, much more participatory, artistic initiatives - many of which are developed in public spaces with the aim of exploring different forms of socialization. The concept of producing a work of art itself is being questioned with projects orientated more towards the construction of artificial forms of social life or experimental mechanisms of coexistence where the receivers are always the participating spectators. The importance of the action thus stems from the human relationships generated.*

*The configuration of this new culture - very different from modern culture and its postmodern derivations, in which aesthetics and the concept of avant-garde have been renewed - has brought us artistic initiatives with much closer links to processes of change and they have been used to promote participation: political activism, economic strategy and scientific research are such examples.*

*In this context, the fourteenth edition of the BIAM biennale looks at this connection between art and politics, analysing the possibilities the promotion of these art production processes offer us, and participating in the micro-policies of emancipation with regards to the different social changes produced in recent years.*

*With these artistic actions, we can clearly see the capacity of art to demonstrate the possible existence of codes of communication and relationship. These are much more subtle and thoughtful, belonging to the present state of economic colonization of communication and the sphere of the aesthetic experiences we have to endure.*

**Manel Margalef**
Director de la BIAM

#### Entrevista a David G. Torres, Sabel Gavaldón, Manel Margalef, Vanessa H. Sánchez i Gerardo Peral. Per Gonzalo Elvira, Maria García, Núria Güell, Luís Guerra, Fermín Jiménez Landa, Jonathan Millán, Dani Montlleó, Levi Orta, Ariadna Parreu, Vanessa Pey, Avelino Sala, Marc Serra i Ian Waelder. A cura de Cèlia del Diego

En el mateix moment en què des de la direcció de la Biennal d'Art Ciutat d'Amposta em proposen fer aquesta entrevista als membres del jurat de la darrera edició de la convocatòria, em ressonen dins el cap les paraules d'Aimar Pérez Galí, que, en el marc de la seva conferència Sudando el discurso, analitzen les relacions de poder que s'estableixen entre el subjecte que critica i l'objecte de la crítica en el terreny de la dansa. Reflexions que el porten a transferir el concepte de subalternitat de Spivak a les arts contemporànies i associar-lo a la figura del ballarí amb l'objectiu de reivindicar la seva capacitat d'enunciació. «Quan parlo de veu», diu Pérez Galí, «no em refereixo a l'exercici físic d'utilitzar la veu a escena sinó més aviat a l'exercici polític de tenir veu o donar-se a un mateix la veu. Tenir veu és poder exercir i disposar d'un discurs propi i per tant no estar subjecte a l'altre per poder articular o defensar la pròpia pràctica o interessos. L'altre, en aquest cas concret, sent el coreògraf, el

crític, el teòric, el professor i/o el públic. Tenir veu, al cap i a la fi, és afirmar-se com a subjecte polític amb capacitat d'agència.»

En aquest cas em demanen a mi, en qualitat de crítica, que faci una entrevista a un jurat conformat també per crítics, comissaris, gestors i galeristes a qui s'ha encarregat que valorin i seleccionin, és a dir, que legitimin, el treball dels artistes que s'hi han presentat. I em pregunto: en aquesta manio-bra, on queda la veu de l'artista, la seva possibilitat d'enunciació? I és així com em plantejo orquestrar una entrevista coral en la qual d'alguna manera se subverteixin les jerarquies establertes per l'estructura de les convocatòries i em proposo cedir l'espai que m'han donat als artistes seleccionats perquè siguin ells els que cerquin les respostes a tot allò que es pregunten al voltant del funciona-ment intern dels jurats dels concursos als quals es presenten en general i del procés de la BIAM en particular. Aquest n'és el resultat.

### Cèlia del Diego

Presidenta de l'Associació Catalana de Crítics d'Art

LUIS GUERRA: Com enteneu avui un espai d'exposició amb el format de biennal?
VANESSA H. SÁNCHEZ: Avui en dia els espais s'han d'entendre de moltes maneres. És difícil entendre que els espais tenen una única funció. Una biennal és un moment en què es conjuguen moltes casuístiques entre artistes, institucions, profession-als i públic, i el que té de bo aquest format és que totes elles són diferents, ja que la pluralitat de cada mostra ve marcada per la xarxa que s'ha creat al seu voltant. El format de biennal és el reflex d'un moment determinat en què tots els artistes parlen alhora, i això és coneixement del nostre temps: una classe magistral de societat, cultura, economia, art... Què més podem demanar!

JONATHAN MILLÁN: Tenint en compte que és una exposició conjunta, intenteu escollir els treballs perquè hi hagi una coherència amb la resta de treballs, o fins i tot un discurs, o bé feu una selecció individual escollint els treballs que us semblen més interessants de cada artista sense tenir en compte la visió global? És a dir, fins a quin punt comissarieu l'exposició?
DAVID G. TORRES: Ni una cosa ni l'altra sinó tot el contrari. És a dir, òbviament ens fixem en quins pro-jectes destaquen, bàsicament per la seva contem-poraneïtat, pulsió o tensió, el seu enginy, contun-dència formal, solidesa d'idees o el que sigui. Però també pensem en el context que es va construint mentre avança i es defineix la selecció final.

IAN WAELDER: Podríeu explicar els diàlegs que s'estableixen a la sala entre els diferents treballs? Una vegada seleccionats, quines connexions de-ctecteu entre els artistes que participen en aquesta edició?

MANEL MARGALEF: El debat del jurat s'ha centrat a cercar els treballs més afins als objectius i a la metodologia de la convocatòria. Es destaquen conceptes al voltant de la creació i la innovació, la trajectòria artística, les diferents casuístiques que es poden donar respecte al treball presen-tat o al mateix artista, l'interès conceptual per la resolució de l'obra, etc. Posteriorment es tria l'obra a concurs, que optarà a premi i que formarà part de l'exposició. En aquest punt, es passa d'un procés més individual a la reformulació de tot l'espai de la biennal com un escenari nou per a l'experimentació. Al voltant d'unes noves coorde-nades, totes elles de naturalesa molt diversa, es propicien diferents enfocaments sobre els temes que aporten més coherència a l'hora d'adaptar aquests continguts al moment actual. Penso que les possibles connexions que s'han pogut establir amb els artistes seleccionats en aquesta edició han quedat ja explicades en el text que introdueix la presentació d'aquest catàleg.

GONZALO ELVIRA: Què és allò que més us ha interessat de cada un dels artistes seleccionats? Ha prevalgut la trajectòria, la tècnica, els projectes que estan desenvolupant?
MM: Es valora sobretot el seu grau de professiona-litat i la qualitat dels projectes més destacats.

VANESSA PEY: Quan hi ha disparitat d'opinió so-bre una obra en un procés de selecció, prevalen les perspectives sociològiques o els criteris estètics?
SABEL GAVALDÓN: No estic convençut que hi hagi una diferència fonamental entre criteris estètics i perspectives sociològiques. Com deia Felix Gonzalez-Torres en una entrevista als anys noranta, «Només cal que et facis algunes preguntes senzilles per definir estètica: l'estètica de qui?, en quin moment històric?, amb quins propòsits?, sota quines circumstàncies?, qui decideix els criteris de qualitat? I de sobte t'adones que les decisions estètiques són polítiques». Les discussions sobre la forma mai no tenen lloc en el buit. Són discussions que se situen en un context tangible i s'hi relacio-nen. En el fons, l'objecte de qualsevol discussió estètica és determinar quines formes, pràctiques i sensibilitats mereixen atenció i visibilitat en un moment concret.

Només he participat en un parell de jurats, però tinc la sensació que sempre es tracta de processos

força complexos i que difícilment es poden resumir com la suma de les parts. No es tracta realment d'un procés sumatori en què s'agrupen les preferències estètiques de dos, tres o més persones. Penso que més aviat hi ha una negociació sorollosa entre les afinitats, interessos i criteris de cadascun dels membres del jurat, amb resultats força imprevisibles. Recordant el seu primer jurat, una amiga em deia que, al final del dia, era impossible resseguir el fil de les discussions i rastrejar com s'havia arribat a determinades decisions. Trobo que això és interessant, perquè t'obliga a revisar el treball dels artistes des de punts de vista que potser no havies previst.

FERMÍN JIMÉNEZ LANDA: Seleccionaríeu una obra boníssima d'un artista clarament dolent? DGT: Hummm!!! Sóc excessivament literal i pragmàtic i em costa molt pensar en realitats hipotètiques... No sé si s'ha donat el cas, i em costa pensar si mai m'hi he trobat. Conceptualment em fa pensar que és impossible, perquè suposaria que les propostes dels artistes poden ser fruit de la casualitat i no de la coherència d'un treball intens i obsessiu. És a dir, seria com renunciar al pes del concepte i de les idees com a motor de fons de la creació a favor de la pura casualitat.

DANI MONTLLIÓ: Quins tipus de discursos interessen actualment en el món de l'art? SG: Sembla evident que hi ha discursos i línies de pensament que han anat prenent protagonisme en el món de l'art i que retornen de forma gairebé periòdica, com ara les discussions al voltant del cos i la corporalitat entesa com un espai polític. Recordo, per exemple, haver-li llegit a Valentín Roma que potser no seria mala idea prohibir completament l'ús de la paraula cos en textos curatorials durant un període de 10 anys, per deixar que aquest terme s'oxigeni i, ja que hi som, veure què passaria amb els nostres textos si ens veiem forçats a prescindir de keywords, aquelles paraules persistents a les quals ens agafem com si es tractés de flotadors enmig de l'Atlàntic. Ecologia és potser una altra de les paraules clau que s'han obert camí en els darrers anys. Només cal veure els programes de les últimes grans biennals internacionals per adonar-se que les perspectives ecològiques i climatològiques, les posthumanitats i la qüestió animal troben una inscripció cada vegada més fàcil en el món de l'art. I de fet no és estrany que sigui així. Més enllà de les modes, penso que es tracta de corrents de pensament que tenen la capacitat de produir desplaçaments concrets en la nostra manera de percebre i relacionar-nos amb el món que ens

envolta. En aquest sentit, penso que segurament el feminisme o feminismes, en tota la seva diversitat, siguin la caixa d'eines conceptual que de manera més radical, profunda i continuada ha transformat la cultura visual de les últimes dècades. Una de les moltes coses per a les quals ens pot servir aquesta caixa d'eines és, precisament, per aprendre a sospitar de les keywords del moment. Preguntar-nos quins discursos queden soterrats i per què.

MARC SERRA: Per la vostra experiència com a jurat, heu notat una tendència actual a la proposició d'obres de caràcter metaartístic? VHS: La tendència actual a realitzar propostes de caràcter metaartístic no té res a veure amb les biennals o les convocatòries. És una manera d'entendre l'art que ja va canviar fa molt de temps. Allò metaartístic ve derivat de la pregunta "què és allò artístic en l'obra d'art?". El concepte d'artisticitat ja no té cabuda en l'art contemporani. És una qüestió d'allò que popularment es considera art, i moltes vegades això no té res a veure amb la realitat de la creació contemporània. Tot art és metaartístic, la resta és pura pràctica.

AVELINO SALA: Hi ha hagut conscientment una selecció d'art social i polític? Considereu que l'art és capaç de canviar el context social actual? DGT: No crec que en la selecció final hi hagi una major presència d'art social o polític, o no en sóc conscient. El que sí que és evident és que a l'artista, com a qualsevol individu compromès, li importa, li interessa i el preocupa el context social. Una altra cosa és que ho reflecteixi d'una manera més o menys conscient a les seves propostes. En tot cas, el que crec que és evident és que l'art com a motor de canvi social fa temps que va perdre la guerra.

NÚRIA GÜELL: Com creieu que s'hauria de posicionar un jurat que selecciona un projecte determinat i veu com la institució que promou la convocatòria el censura? VHS: Davant la censura no hi ha gaire posicions possibles. Jo només n'entenc una: no acceptar-la. No sé com s'hauria de posicionar tot el jurat davant d'aquesta situació imaginada. És clar que personalment no deixaria que el meu nom sortís en el projecte de cap de les maneres i denunciaria la mala praxis. Però també entenc que hi ha molts tipus de censura, i de vegades són més subtils que la negació d'una institució en un acte ja fet. I, de fet, aquestes més subtils són les més perilloses. Normalment no és la institució qui la censura, sinó les persones que hi ha al darrere, i aquí és on radica el

problema. La censura és un concepte tan antic i tan contemporani que fa por. Però realment a mi no em preocupa gens la censura d'una institució que nega la presentació d'un projecte en el nostre àmbit; al contrari, m'alegra i em diverteix, i és la manera que el projecte tingui més veu. Això vol dir que alguna cosa s'està fent bé. L'art pot ferir seriosament la sensibilitat, tant en sentit negatiu com positiu, i això és fantàstic.

FJL: La crisi ha afectat les obres que produeixen les generacions més joves d'artistes catalans? Se sent més desinterès per les institucions, menys por de la incorrecció? DGT: No ho sé. La crisi ens ha afectat a tots en allò personal. Ara bé, no crec que es noti en la producció artística d'una manera evident. D'una banda, la crisi no té res a veure amb la por de la incorrecció: sempre hi ha artistes als quals agrada ser més provocadors, d'altres són més políticament compromesos i d'altres ho són sense voler. Les institucions són permissives o no segons els temes sensibles en cada cas i segons les seves pròpies dependències polítiques, hi hagi crisi o no. I d'altra banda, on potser s'hauria de notar més la crisi seria en el qüestionament del sistema econòmic de l'art, basat encara en l'obra única (o múltiple) i en un canal de distribució bàsicament igual i no actualitzat des del segle XIX.

ARIADNA PARREU: Quin és l'estat i la funció de l'art català més jove fora de Barcelona en general i, en concret, a la província de Tarragona? VHS: L'enunciat d'aquesta pregunta em genera dubtes. Hi ha un art català?, i aquest té una funció?, i com se situa envers un altre art? No entenc la creació amb tantes fronteres o compartiments i crec que és aquí on comença malament la història. Si parlem concretament de la província de Tarragona, hi ha grans problemes que afecten la capacitat d'aquest art català territorial per mantenir-se en un bon moment. El sud és un territori que es mira molt a si mateix. Suposo que ho fa perquè si no no el mira ningú, i això genera una retroalimentació que determina molt la capacitat d'expansió del mateix art. Si Tarragona és una ciutat que el màxim a què pot aspirar és a tenir escoles d'art a les quals no se'ls concedeixen els graus professionals, una nova espècie de centre d'art que l'únic que genera són mirades dels mateixos artistes locals i cap introducció del món exterior i que considera la creació mateixa com un lloc d'esbarjo, i unes institucions que creuen que la contemporaneïtat radica en les festes populars i la tradició del mateix territori... Si analitzem aquest panorama, doncs, l'art del sud no

està tan malament, perquè les eines que podrien fer que millorés no existeixen, i aquells que les busquen, ho han de fer fora d'aquí. Potser un dels canvis hauria de començar pel llenguatge: quan parlem d'art, intentem eliminar del nostre vocabulari la paraula territori. Però, qui ens l'ha portada?

LEVI ORTA: I els artistes immigrants, com hauríem de gestionar la nostra carrera a Catalunya? Són les sol·licituds de beques i premis l'única via per aconseguir visibilitat? MM: Si bé Catalunya disposa de diferents centres públics adreçats a les arts i la cultura contemporànies, no tots ho fan des de la recerca i la producció. En general les possibilitats per als joves creadors del territori català o de qualsevol altra nacionalitat per exposar en aquests espais no són gaire esperançadores. Em resulta difícil veure diferències entre els mecanismes de gestió que haurien de seguir els diferents col·lectius d'artistes (locals o internacionals) per aconseguir tenir més visibilitat. Iniciar els estudis a la Facultat de Belles Arts o en qualsevol altra escola dedicada a les arts i la cultura i, després d'una primera etapa de formació, continuar presentant el treball en qüestió en el reconegut circuit d'espais molt més especialitzats en la promoció i producció d'art emergent, independentment del tipus de format: premi, producció d'obra, beques, exposició, workshop... Respecte a les convocatòries i els premis, tot i que se'ls ha titllat d'irrellevants, d'improductius o de fórmules caduques, ja sigui per la manca de credibilitat o per les possibles deficiències en el mateix sistema, sembla que, davant d'aquesta crisi en la qual ens trobem, continua sent un dels pocs mecanismes per aconseguir visibilitat. Potser ara ens hauríem de preguntar pel paper de les pràctiques artístiques i la cultura contemporània en la nostra societat i sobre el rol que haurien d'assolir les nostres institucions artístiques.

AP: Quina funció considereu que tenen avui en dia els catàlegs de les convocatòries tal i com s'han entès fins ara? Quina opinió teniu sobre la compensació econòmica de l'artista o la seva manca per mostrar l'obra realitzada en el marc de convocatòries com aquesta? GERARDO PERAL: Considero que el catàleg és una eina bàsica, perquè és allò que queda de les exposicions i de les convocatòries d'aquest tipus i, a la llarga, la crítica l'utilitza per consultar el treball dels artistes, així que acaba tenint una funció com de dossier. Quant als honoraris, crec que els artistes han de reivindicar el cobrament d'honoraris, sobretot quan treballen amb la institució pública; ara bé, també crec que és important recordar que

la BIAM és una convocatòria que es fa des d'un centre amb molt poc pressupost, per la qual cosa, en aquest marc, cal posar en valor els 4.000€ amb què està dotada la convocatòria. En aquest sentit, el fet que s'hagin presentat artistes que ja tenen una trajectòria considerable demostra que des de Lo Pati s'està fent una bona feina per situar una biennal deslocalitzada com aquesta dins l'escena de les arts contemporànies catalanes. D'altra banda, això també és simptomàtic de la situació de precarietat que viu el sector a causa, entre d'altres, de la mala gestió de les polítiques culturals públiques.

MARÍA GARCÍA: Quin paper juguen o podrien jugar convocatòries com la BIAM en el suport a la creació d'un teixit artístic-cultural potent que s'articuli en el context més enllà dels esdeveniments-espectacle?

SG: Les convocatòries són importants a l'hora de donar oportunitats a artistes que encara no n'han tingut, assignar beques de producció i, en general, afavorir la creació d'un teixit de base. Em sembla important reivindicar el rol d'aquests espais en un moment de màxima fragilitat i precarietat com el nostre.
Ahora, també penso que potser és un bon moment per repensar la lògica d'aquesta mena d'iniciatives en relació amb les dinàmiques canviants del món de l'art. Plantejar-nos, per exemple, si volem que formats com l'exposició i la col·lecció continuïn tenint el paper central que els havíem atorgat en el passat. És possible que el futur d'aquestes convocatòries passi per acompanyar els artistes en processos de producció a mig i llarg termini, donar cabuda a formats que no necessàriament es materialitzin en una exposició i afavorir dinàmiques de treball, aprenentatge i intercanvi que van més enllà de l'objecte artístic.

Entrevista a **David G. Torres, Sabel Gavaldón, Manel Margalef, Vanessa H. Sánchez y Gerardo Peral**. Por **Gonzalo Elvira, María García, Núria Güell, Luis Guerra, Fermín Jiménez Landa, Jonathan Millán, Dani Montlleó, Levi Orta, Ariadna Parreu, Vanessa Pey, Avelino Sala, Marc Serra e Ian Waelder**. A cargo de **Cèlia del Diego**

En el mismo momento en que desde la dirección de la Biennal d'Art Ciutat d'Ampostà me proponen realizar esta entrevista a los miembros del jurado de la última edición de la convocatoria, me resuenan en la cabeza las palabras de Aimar Pérez Galí, que, en el marco de su conferencia Sudando el discurso, analizan las relaciones de poder que se establecen entre el sujeto que critica y el objeto de la crítica en el terreno de la danza. Reflexiones que lo llevan a transferir el concepto de subalterinidad de Spivak a las artes contemporáneas y asociarlo a la figura del bailarín con el objetivo de reivindicar su capacidad de enunciación. «Cuando hablo de voz», dice Pérez Galí, «no me refiero al ejercicio físico de utilizar la voz en escena sino más bien al ejercicio político de tener voz o darse a uno mismo la voz. Tener voz es poder ejercer y disponer de un discurso propio y por lo tanto no estar sujeto al otro para poder articular o defender la propia práctica o intereses. El otro, en este caso concreto, oye al coreógrafo, al crítico, al teórico, al profesor y/o al público. Tener voz, a fin de cuentas, es afirmarse como sujeto político con capacidad de agencia.»

En este caso me piden a mí, en calidad de crítica, que realice una entrevista a un jurado formado también por críticos, comisarios, gestores y galeristas a quienes se ha encomendado que valoren y seleccionen, es decir, que

legítimen, el trabajo de los artistas que se han presentado. Y me pregunto: ¿en esta maniobra, dónde queda la voz del artista, su posibilidad de enunciación? Y es así como me planteo orquestrar una entrevista coral en la que de algún modo se subviertan las jerarquías establecidas por la estructura de las convocatorias y me propongo ceder a los artistas seleccionados el espacio que me han dado para que sean ellos los que busquen las respuestas a todo lo que se preguntan en torno al funcionamiento interno de los jurados de los concursos a los que se presentan en general y del proceso de la BIAM en particular. Este es el resultado.

**Cèlia del Diego**  
Presidenta ACCA

LUIS GUERRA: ¿Cómo entendéis hoy un espacio de exposición con el formato de bienal?
VANESSA H. SÁNCHEZ: Hoy en día los espacios deben entenderse de muchas maneras. Es difícil entender que los espacios tienen una única función. Una bienal es un momento en que se conjugan muchas casuísticas entre artistas, instituciones, profesionales y público, y lo bueno de este formato es que todas ellas son diferentes, puesto que la pluralidad de cada muestra viene marcada por la red que se ha creado a su alrededor. El formato de bienal es el reflejo de un momento determinado en que todos los artistas hablan a la vez, y esto es conocimiento de nuestro tiempo: una clase magistral de sociedad, cultura, economía, arte... ¡Qué más podemos pedir!

JONATHAN MILLÁN: ¿Teniendo en cuenta que se trata de una exposición conjunta, intentáis escoger los trabajos para que haya una coherencia con el resto de trabajos, o incluso un discurso, o bien realizáis una selección individual escogiendo los trabajos que os parecen más interesantes de cada artista sin tener en cuenta la visión global? Es decir, ¿hasta qué punto comisariáis la exposición?
DAVID G. TORRES: Ni lo uno ni lo otro sino todo lo contrario. Es decir, obviamente nos fijamos en qué proyectos destacan, básicamente por su contemporaneidad, pulsión o tensión, su ingenio, contundencia formal, solidez de ideas o lo que sea. Pero también pensamos en el contexto que se va construyendo mientras avanza y se define la selección final.

IAN WAELDER:¿Podrías explicar los diálogos que se establecen en la sala entre los diferentes trabajos? Una vez seleccionados, ¿qué conexiones detectáis entre los artistas que participan en esta edición?
MANEL MARGALEF: El debate del jurado se ha centrado en buscar los trabajos más afines a los objetivos y a la metodología de la convocatoria. Se destacan conceptos en torno a la creación y la innovación, la trayectoria artística, las diferentes casuísticas que se pueden dar con respecto al trabajo presentado o al propio artista, el interés conceptual por la resolución de la obra, etc. Posteriormente se escoge la obra a concurso, que optará a premio y que formará parte de la exposición. En este punto, se pasa de un proceso más individual a la reformulación de todo el espacio de la bienal como un escenario nuevo para la experimentación. En torno a unas nuevas coordenadas, todas ellas de naturaleza muy diversa, se propician diferentes enfoques sobre los temas que aportan más coherencia a la hora de adaptar estos contenidos al momento actual. Creo que las posibles conexiones que se han podido establecer con los artistas seleccionados en esta edición han quedado ya explicadas en el texto que introduce la presentación de este catálogo.

GONZALO ELVIRA: ¿Qué es lo que más os ha interesado de cada uno de los artistas seleccionados? ¿Ha prevalecido la trayectoria, la técnica, los proyectos que están desarrollando?
MM: Se valora principalmente su grado de profesionalidad y la calidad de los proyectos más destacados.

VANESSA PEY: Cuando hay disparidad de opinión sobre una obra en un proceso de selección, ¿prevalecen las perspectivas sociológicas o los criterios estéticos?
SABEL GAVALDÓN: No estoy convencido de que haya una diferencia fundamental entre criterios estéticos y perspectivas sociológicas. Como decía Felix Gonzalez-Torres en una entrevista en los años noventa, «Solo hace falta que te hagas algunas preguntas sencillas para definir estética: ¿la estética de quién?, ¿en qué momento histórico?, ¿con qué propósitos?, ¿bajo qué circunstancias?, ¿quién decide los criterios de calidad? Y de repente te das cuentas de que las decisiones estéticas son políticas». Las discusiones sobre la forma jamás tienen lugar en el vacío. Son discusiones que se sitúan en un contexto tangible y se relacionan con él. En el fondo, el objeto de cualquier discusión estética es determinar qué formas, prácticas y sensibilidades merecen atención y visibilidad en un momento concreto. Solo he participado en un par de jurados, pero tengo la sensación de que siempre se trata de procesos bastante complejos y de que difícilmente se pueden resumir como la suma de las partes. No se trata realmente de un proceso sumatorio en el que se agrupan las preferencias estéticas de dos, tres o más personas. Creo que más bien hay una negociación ruidosa entre las afinidades, intereses y criterios de cada uno de los miembros del jurado, con resultados bastantes imprevisibles. Recordando su primer jurado, una amiga me decía que, al final del día, era imposible repasar el hilo de las discusiones

y rastrear cómo se había llegado a determinadas decisiones. Esto me parece interesante, porque te obliga a revisar el trabajo de los artistas desde puntos de vista que tal vez no habías previsto.

FERMÍN JIMÉNEZ LANDA: ¿Seleccionaríais una obra buenisíma de un artista claramente malo?
DGT: Hummm!!! Soy excesivamente literal y pragmático y me cuesta mucho pensar en realidades hipotéticas... No sé si se ha dado el caso, y me cuesta pensar en si me he encontrado con ello alguna vez. Conceptualmente me hace pensar que es imposible, porque supondría que las propuestas de los artistas pueden ser fruto de la casualidad y no de la coherencia de un trabajo intenso y obsesivo. Es decir, sería como renunciar al peso del concepto y de las ideas como motor de fondo de la creación a favor de la pura casualidad.

DANI MONTLLEÓ: ¿Qué tipo de discursos interesan actualmente en el mundo del arte?
SG: Parece evidente que hay discursos y líneas de pensamiento que han ido adquiriendo protagonismo en el mundo del arte y que vuelven de forma casi periódica, como por ejemplo las discusiones en torno al cuerpo y la corporalidad entendida como un espacio político. Recuerdo, por ejemplo, haberle leído a Valentín Roma que quizás no sería mala idea prohibir completamente el uso de la palabra cuerpo en textos curatoriales durante un período de 10 años, para dejar que este término se oxigene y, ya que estamos, ver qué pasaría con nuestros textos si nos viésemos forzados a prescindir de keywords, aquellas palabras persistentes a las que nos aferramos como si se tratara de flotadores en medio del Atlántico. Ecología es quizás otra de las palabras clave que se han abierto camino en los últimos años. No hay más que ver los programas de las últimas grandes bienales internacionales para darse cuenta de que las perspectivas ecológicas y climatológicas, las posthumanidades y la cuestión animal encuentran una inscripción cada vez más fácil en el mundo del arte. Y de hecho no es extraño que sea así. Más allá de las modas, pienso que se trata de corrientes de pensamiento que tienen la capacidad de producir desplazamientos concretos en nuestro modo de percibir y relacionarnos con el mundo que nos rodea. En este sentido, pienso que seguramente el feminismo o feminismos, en toda su diversidad, sean la caja de herramientas conceptual que de modo más radical, profundo y continuado ha transformado la cultura visual de las últimas décadas. Una de las muchas cosas para las que nos puede servir esta caja de herramientas es, precisamente, para aprender a sospechar de las keywords del momento. Preguntarnos qué discursos quedan sepultados y por qué.

MARC SERRA: Por vuestra experiencia como jurado, ¿habéis notado una tendencia actual a la proposición de obras de carácter meta-artístico?
VHS: La tendencia actual a realizar propuestas de carácter meta-artístico no tiene nada que ver con las bienales o las convocatorias. Es una forma de entender el arte que ya cambió hace mucho tiempo. Lo meta-artístico viene derivado de la pregunta “¿qué es lo artístico en la obra de arte?”. El concepto de artísticidad ya no cabe en el arte contemporáneo. Es una cuestión de lo que popularmente se considera arte, y muchas veces esto no tiene nada que ver con la realidad de la creación contemporánea. Todo arte es meta-artístico, el resto es pura práctica.

AVELINO SALA: ¿Ha habido conscientemente una selección de arte social y político? ¿Consideráis que el arte es capaz de cambiar el contexto social actual?
DGT: No creo que en la selección final haya una mayor presencia de arte social o político, o no soy consciente de ello. Lo que sí que es evidente es que al artista, como a cualquier individuo comprometido, le importa, le interesa y le preocupa el contexto social. Otra cosa es que lo refleje de un modo más o menos consciente en sus propuestas. En cualquier caso, creo que lo que es evidente es que el arte como motor de cambio social hace tiempo que perdió la guerra.

NÚRIA GÜELL: ¿Cómo creéis que debería posicionarse un jurado que selecciona un proyecto determinado y ve cómo la institución que promueve la convocatoria lo censura?
VHS: Ante la censura no hay muchas posiciones posibles. Yo solo entiendo una: no aceptarla. No sé cómo debería posicionarse todo el jurado ante esta situación imaginada. Está claro que personalmente no dejaría que mi nombre apareciera en el proyecto de ningún modo y denunciaría la mala praxis. Pero también entiendo que hay muchos tipos de censura, y a veces son más sutiles que la negación de una institución en un acto ya realizado. Y, en efecto, estas más sutiles son las más peligrosas. Normalmente no es la institución quién la censura, sino las personas que hay detrás, y aquí es donde radica el problema. La censura es un concepto tan antiguo y tan contemporáneo que da miedo. Pero realmente a mí no me preocupa en absoluto la censura de una institución que niega la presentación de un proyecto en nuestro ámbito; al revés, me alegra y me divierte, y es la manera de que el proyecto tenga más voz. Esto significa que algo se está haciendo bien. El arte puede herir seriamente la sensibilidad, tanto en sentido negativo como positivo, y eso es fantástico.

FJL: ¿La crisis ha afectado a las obras que producen las generaciones más jó-

venes de artistas catalanes? ¿Se percibe más desinterés por las instituciones, menos temor a la incorrección?
DGT: No lo sé. La crisis nos ha afectado a todos en lo personal. Ahora bien, no creo que se note en la producción artística de modo evidente. Por un lado, la crisis no tiene nada que ver con el temor a la incorrección: siempre hay artistas a los que gusta ser más provocadores, otros son más políticamente comprometidos y otros lo son sin querer. Las instituciones son permisivas o no según los temas sensibles en cada caso y según sus propias dependencias políticas, haya crisis o no. Y por otro, donde tal vez se debería notar más la crisis sería en el cuestionamiento del sistema económico del arte, aún basado en la obra única (o múltiple) y en un canal de distribución básicamente igual y no actualizado desde el siglo XIX.

ARIADNA PARREU: ¿Cuál es el estado y la función del arte catalán más joven fuera de Barcelona en general y, en concreto, en la provincia de Tarragona?
VHS: El enunciado de esta pregunta me genera dudas. ¿Hay un arte catalán?, ¿y este tiene una función?, ¿y cómo se sitúa respecto del otro arte? No entiendo la creación con tantas fronteras o compartimentos y creo que es aquí donde empieza mal la historia. Si hablamos concretamente de la provincia de Tarragona, hay grandes problemas que afectan a la capacidad de este arte catalán territorial para mantenerse en un buen momento. El sud es un territorio que se mira mucho a sí mismo. Supongo que lo hace porque si no no lo mira nadie, y esto genera una retroalimentación que determina mucho la capacidad de expansión del propio arte. Si Tarragona es una ciudad que lo máximo a que puede aspirar es a tener escuelas de arte a las que no se les conceden los grados profesionales, una nueva especie de centro de arte que lo único que genera son miradas de los propios artistas locales y ninguna introducción del mundo exterior y que considera la propia creación como un lugar de recreo, y unas instituciones que creen que la contemporaneidad radica en las fiestas populares y la tradición del propio territorio... Si analizamos este panorama, el arte del sud no está tan mal, porque las herramientas que podrían hacer que mejorase no existen, y aquellos que las buscan, deben hacerlo fuera de aquí. Quizás uno de los cambios debería comenzar por el lenguaje: cuando hablamos de arte, intentamos eliminar de nuestro vocabulario la palabra territorio. Pero, ¿quién nos la ha dado?

LEVI ORTA: ¿Y los artistas inmigrantes, cómo deberíamos gestionar nuestra carrera en Catalunya? ¿Son las solicitudes de becas y premios la única vía para conseguir visibilidad?
MM: Aunque Catalunya dispone de diferentes centros públicos dirigidos a las artes y la cultura contemporáneas, no todos lo hacen desde la investigación y la producción. En general las posibilidades para los jóvenes creadores del territorio catalán o de cualquier otra nacionalidad para exponer en estos espacios no son muy esperanzadoras. Me resulta difícil ver diferencias entre los mecanismos de gestión que deberían seguir los diferentes colectivos de artistas (locales o internacionales) para conseguir tener más visibilidad. Iniciar los estudios en la Facultad de Bellas Artes o en cualquier otra escuela dedicada a las artes y la cultura y, tras una primera etapa de formación, continuar presentando el trabajo en cuestión en el reconocido circuito de espacios mucho más especializados en la promoción y producción de arte emergente, independientemente del tipo de formato: premio, producción de obra, becas, exposición, workshop... En cuanto a las convocatorias y los premios, aunque se los ha tilado de irrelevantes, de improductivos o de fórmulas caducas, ya sea por la falta de credibilidad o por las posibles deficiencias en el propio sistema, parece que, ante esta crisis en que nos encontramos, continúa siendo uno de los pocos mecanismos para conseguir visibilidad. Tal vez ahora deberíamos preguntarnos por el papel de las prácticas artísticas y la cultura contemporánea en nuestra sociedad y sobre el rol que deberían alcanzar nuestras instituciones artísticas.

AP: ¿Qué función considerarís que tienen hoy en día los catálogos de las convocatorias tal como se han entendido hasta ahora? ¿Qué opinión tenéis sobre la compensación económica del artista o la falta de ella para mostrar la obra realizada en el marco de convocatorias como esta?
GERARDO PERAL: Considero que el catálogo es una herramienta básica, porque es lo que queda de las exposiciones y de las convocatorias de este tipo y, a la larga, la crítica lo utiliza para consultar el trabajo de los artistas, así que acaba teniendo una función como de dossier. En cuanto a los honorarios, creo que los artistas deben reivindicar el cobro de honorarios, sobre todo cuando trabajan con la institución pública; ahora bien, también creo que es importante recordar que la BIAM es una convocatoria que se realiza desde un centro con muy poco presupuesto, por lo que, en este marco, hay que poner en valor los 4.000 € con que está dotada la convocatoria. En este sentido, el hecho de que se hayan presentado artistas que ya tienen una trayectoria considerable demuestra que desde Lo Pati se está llevando a cabo un buen trabajo para situar una bienal deslocalizada como esta dentro de la escena de las artes contemporáneas catalanas. Por otro lado, esto también es sintomático de la situación de precariedad que vive el sector debido, entre otros motivos, a la mala gestión de las políticas culturales públicas.

MARÍA GARCÍA: ¿Qué papel juegan o podrían jugar convocatorias como la BIAM en el apoyo a la creación de un tejido artístico-cultural potente que se

articule en el contexto más allá de los acontecimientos-espectáculo?  
SG: Las convocatorias son importantes cuando se trata de dar oportunidades a artistas que todavía no han tenido, asignar becas de producción y, en general, favorecer la creación de un tejido de base. Me parece importante reivindicar el rol de estos espacios en un momento de máxima fragilidad y precariedad como el nuestro. Al mismo tiempo, también pienso que quizás es un buen momento para repensar la lógica de este tipo de iniciativas en relación con las dinámicas cambiantes del mundo del arte. Plantearnos, por ejemplo, si queremos que formatos como la exposición y la colección continúen teniendo el papel central que les habíamos otorgado en el pasado. Es posible que el futuro de estas convocatorias pase por acompañar a los artistas en procesos de producción a medio y largo plazo, dar lugar a formatos que no necesariamente se materialicen en una exposición y favorecer dinámicas de trabajo, aprendizaje e intercambio que van más allá del objeto artístico.

## Interviews with

**David G. Torres, Sabel Gavaldón, Manel Margalef, Vanessa H. Sánchez and Gerardo Peral.** By **Gonzalo Elvira, María García, Núria Güell, Luis Guerra, Fermín Jiménez Landa, Jonathan Millán, Dani Montlleó, Levi Orta, Ariadna Parreu, Vanessa Pey, Avelino Sala, Marc Serra and Ian Waelder.** Curated by **Càlia del Diego**

When the Biennale d’Art Ciutat d’Ampostà direction team suggested I prepare this interview with the jury members from the last edition, the words of Aimar Pérez Galí came to mind. In his conference Sudando el discurso (perspiring the discourse), he analyzes the relationships of power established between the critic and the object of the critique within the world of dance. These reflections lead him to transfer Spivak’s concept of subaltern to contemporary art and associate it with the figure of the dancer with the objective of defending its capacity of enunciation. “When I speak of voice,” said Pérez Galí, “I am not referring to the physical exercise of using the voice on the stage, but of the political exercises of having a voice or giving yourself a voice. To have a voice is to have and exercise your own discourse, and not to be subject to another’s voice to be able to articulate and defend your own acts or interests. The “other” voice, in this case, being the choreographer, the critic, the theorist, the teacher, and/or the audience. To have a voice, when all is said and done, is to reaffirm yourself as a political subject with a capacity for agency.”

In this case, I was asked – in my role as an art critic – to carry out an interview with a jury made up of critics, commissaries, art gallery and exhibition managers, whose role is to evaluate and select – that is, legitimize – the artistic works presented. I asked myself, though, where is the voice of the artist, where is their possibility for speaking out? And it is with this in mind that I decided to set up a group interview which, to an extent, subverts the established hierarchies in the structures of art calls. I decided to give this space to the selected artists, for them to be the ones who search for answers to all those questions we have regarding the internal functioning of juries in general, and in the BIAM in particular. This is the result we obtained.

**Càlia del Diego**  
Chairwoman ACCA

**LUÍS GUERRA:** How do you see an exhibition area within the Ampostà Biennale?

**VANESSA H. SÁNCHEZ:** Nowadays, these spaces have to be understood in different ways. It is difficult to believe that they only have one function. A Biennale is a time when many casuistries are formed between artists, institutions, professionals from the art world, and the general public. This format, with all these different actors, gives us the plurality of each edition reflecting the network created around it. The Biennale is a picture of a specific moment in time when all the artists speak out at that moment, and it offers us an insight into our time: a master class in society, culture, economy, and art.

**JONATHAN MILLÁN:** Bearing in mind that it is a combined exhibition, do you try to choose the selected works thinking of their coherence with the other works, or coherence with a discourse, or do you carry out an individual selection, choosing the works you find most interesting without taking into account a global vision? That is to say, to what extent do you commission the exhibition?

**DAVID G. TORRES:** Actually, we do neither of these. We do the opposite – we take on projects which stand out for their contemporariness, pulse, tension, imagination, formal strength, solid ideas, and so on. But we also think of the context in which we are working while we make our final choices.

**IAN WAELDER:** Can you explain the dialogues created in the exhibition hall between the different works? Once they have been selected, what connections between the artists participating in this edition have you noticed? **MANEL MARGALEF:** The jury’s debate has focussed on searching for works close to the objectives and methodology of the call. We look at concepts related to creation and innovation, artistic trajectories, different casuistries

seen regarding the works or the artists themselves, the conceptual interest for resolving the work, etc. After this, the works selected are those which will then have a chance of winning a prize and forming part of the exhibition. At this point, we move from a more individual outlook to the reformulation of all the exhibition area of the Biennale as a new scenario for experimentation. Different outlooks about themes are created around new coordinates all with very diverse features, bringing more coherence when adapting these contents to the present moment. I believe that these possible connections that may have been established between the selected artists in this edition have been explained in the presentation of this catalogue.

**GONZALO ELVIRA:** What has interested you most about the selected artists? What was more important – their trajectory, techniques, projects? **MM:** Above all, we value their level of professionalism and the quality of their most outstanding projects.

**VANESSA PEY:** When there is a difference of opinions regarding a work during the selection process, what is more important: sociological perspectives or aesthetic criteria? **SABEL GAVALDÓN:** I am not sure that there is a fundamental difference between aesthetic criteria and sociological perspectives. As Félix González-Torres said in an interview in the 1990s, “You only need to ask these simple questions to define aesthetics: whose aesthetics? In what historic moment? To what aim? Under what circumstances? Who decides the quality criteria? And then you realize that aesthetic decisions are political ones” Debates around form never happen in vain. These debates are situated in a tangible context and related between themselves. The object of any aesthetic debate is to determine which forms, practices, and sensitivities deserve attention and visibility in a specific moment. I have only been on a couple of juries but I feel that they are always complex processes, which cannot really be summarized as the result of different parts. Decisions don’t really depend on a summative process adding up the aesthetical processes of two, three, or more people. I think it’s more of a noisy negotiation between the similarities, interests and criteria of each member of the jury with unpredictable results. Recalling her first experience on a jury, a friend told me that it was impossible to look back and follow the lines of discussion which eventually led to certain works being selected. This is interesting, as it forces you to revise the artists’ works from a point of view you may not have foreseen.

**FERMÍN JIMÉNEZ LANDA:** Would you select an excellent work from a bad artist?

**DGT:** Mmmm! I am too literal and pragmatic, and it’s hard for me to consider hypothetical realities... I don’t know if such a case has happened, and I can’t remember ever finding one myself. Conceptually I think it’s impossible as it would mean that an artist’s proposals can be the fruit of pure chance, rather than of a hard and obsessive work. Accepting this case would mean giving up on the basis of concept and ideas as the creative engine behind artistic creation.

**DANI MONTLLEÓ:** What kinds of discourse are more interesting within the world of art at present?

**SG:** It seems clear that there are discourses and lines of thought which have become important in the art world, and which come back periodically – such as debates about body and corporeality understood as a political space. I remember, for example, reading Valentín Roma saying that it might not be a bad idea to completely forbid the use of the word body in curatorial texts during a 10-year period, to allow this term to gather dust and see what would happen to our texts if we were forced to give up using certain keywords – those persistent words which we hold on to as if they were life belts in the middle of the Atlantic. Ecology might be another of the key words which have become common in recent years. You only need to look at the programmes of the latest international biennales to see that ecological and climatological perspectives, post-humanities and the issues relating to animals, are becoming ever more common-place in the world of art. In fact, this is no strange thing. Beyond the question of fashions and trends, I believe we are talking about lines of thought which have the capacity to produce specific shifts in our way of perceiving the world around us and relating to it. In this sense, I think that the different and diverse kinds of feminisms have probably been the conceptual tools which have transformed our visual culture in recent decades in the most continuous, radical, and deep way. One of the things that we can use these tools for is to learn to be suspicious of the keywords of the moment. We should ask ourselves which discourses remain hidden, and why.

**MARC SERRA:** Given your experience as a member of a jury, have you noticed a trend towards proposals of works with meta-artistic features? **VHS:** The current trend to carry out proposals with meta-artistic characteristics is not connected to biennales or calls for works. It is a way of understanding art which changed long ago. The idea of meta-art comes from the question ‘what is artistic in a work of art?’. The concept of artisticness does not fit in with contemporary art. It is a question of what is popularly known

as art, and very often it has little to do with the reality of contemporary art creation. All art is meta-artistic. The rest is just practice.

**AVELINO SALA:** Has there been a conscious effort to select social and political art? Do you believe art is capable of changing the present social context? **DGT:** I don’t think that there is an increased presence of social or political art in the final selection, or at least I haven’t noticed one. What is evident is that artists, like any committed person, are interested in and concerned by social context. This may or may not be reflected consciously in their proposals. Anyway, what is clear is that the idea of art as a force for social change lost the fight long ago.

**NÚRIA GÜELL:** How do you think a jury should react if they choose a specific project only to see it being censured by the institution which organized the call?

**VHS:** There are not many options open when faced with censorship. I only understand one of them – not accepting the censorship. I don’t know how a jury as a whole should act in such an imaginary situation. But what is clear is that personally I wouldn’t allow my name to come out in anything related to the case and I would denounce this malpractice. However, I also appreciate that there are many kinds of censorship and sometimes they are more subtle than simply refusing a work. In fact, these more subtle forms are actually more dangerous. Normally it isn’t the institution itself which carries out the censorship, but the people behind it, and this is the real problem. Censorship is an age-old concept, but also contemporary, and this is scary. Actually I am not worried at all if an institution refuses to present or publish a work; on the contrary, I find it amusing – it’s the way that this work will become more well-known. That means this artistic work is doing its job. Art can affect people’s sensibility, both positively and negatively, and this is fantastic.

**FJL:** Has the economic crisis affected the works being produced by the younger Catalan artists? Is there an increased lack of interest by institutions; is there less fear of incorection?

**DGT:** I don’t know. The crisis has affected us all personally. However, I don’t think it has had a notable influence on artistic production. On the one hand, the crisis has nothing to do with fear of incorection: there have always been artists who like to be more provocative, others who are more politically committed, and others who are so also but without knowing it. The institutions are more or less permissive according to the sensitive subjects in each case and depending on their own political back ground, whether there is a crisis or not. Furthermore, where the crisis should be noted more is in questioning the economic system of the world of art based on selling single (or multiple) works of art through distribution channels little changed since the 19th century.

**ARIADNA PARREU:** What is the state and function of the youngest Catalan art outside of Barcelona in general, and in the Tarragona area in particular? **VHS:** This question raises more questions. Is there such a thing as Catalan art? Does it have a function? What is its position with regards to other art? I don’t understand creation as having so many frontiers or compartments, and I think this is a bad place to start from. If we speak specifically about the area of Tarragona, there are big problems which affect the capacity of this territorial Catalan art for it to be in a good state. This area (southern Catalonia) is a territory which looks in on itself. I suppose it does so, because if not, no one else will pay attention to it – but this generates a cycle of feedback which determines the (lack of) capacity of this art to extend itself. If Tarragona is a city whose maximum aspiration is to have an Art School which cannot even award professional art degrees, or a Centre of Art which only generates attention from local artists and receives no interest from the rest of the world and considers the creation of art to be a leisure activity, and public institutions which believe that the traditional festivals are examples of contemporary art... then really the art world in southern Catalonia is not in such a bad position. The tools it would need to make improvements do not exist, add those who search for them have to leave do so. Maybe one of the changes should start with language. When we speak of art, let’s try not to use the word territory. But, who brought us this?

**LEVI ORTA:** What about immigrant artists, how should we go about our having a career in Catalonia? Are grants and prizes the only ways to obtain visibility?

**MM:** Although Catalonia has different public centres dedicated to contemporary arts and culture, not all of these centres do it based on research and production. In general, the possibilities for young creators in Catalonia – whatever their origin or nationality – to exhibit in these centres are limited. I find it difficult to see differences between the mechanisms which different artistic collectives (local or international ones) should follow to obtain a greater presence. Maybe, start your studies in the faculty of art of any university, or in any other school or centre devoted to arts and culture, after a first learning period; then, keep presenting your work in the circuit of places specialized in the promotion and production of emergent art, independently of the kind of format: prizes, production, grants, exhibitions, workshops... With regards to the calls for works and prizes, although they have been labelled as irrelevant, unproductive, or out-dated, due to their lack of credibility or possible

deficiencies in the system itself, it seems that in the crisis we are currently living through, they are still one of the few ways for artists to obtain visibility. Perhaps we should ask ourselves about the role of contemporary culture and artistic practices in our society and the role our artistic institutions should take on.

**AP:** What function do you think the catalogues of calls for art work have nowadays, compared to what they have had up until now? What is your opinion regarding the economic reward, or lack of one, for artists showing their work in events like this one? **GERARDO PERAL:** I think the catalogues are an essential tool as they are what remains after the exhibitions or calls have finished. In the long term, critics use them to see artists’ works, and in this way they become a kind of portfolio. Regarding payments – I think artists must demand payment for their work, above all when they are working with a public institution. However, it is also important to remember that the BIAM is carried out by an art centre with a reduced budget and so it’s worth mentioning the effort made to offer 4,000€ for this call. In this sense, the fact that artists with a considerable track record have presented works, shows that Lo Pati is working well to position a biennale in a town far from the capital city, within the contemporary arts scene in Catalonia. On the other hand, this is symptomatic of the situation of precariousness of the art sector at present due to, among other reasons, a bad management of public cultural policy.

**MARÍA GARCÍA:** What role is played, or can be played, by calls such as the BIAM in supporting the creation of a strong artistic-cultural network articulated in a context beyond that of events-performances?

**SG:** The calls for work proposals are important for giving opportunities to artists who haven’t had any opportunities to participate so far, for assigning grants, and, in general, for favouring the creation of a network. It is important to defend and support the role of these spaces in these times of extreme fragility and precariousness we are living now. At the same time, I also think it may be a good moment to rethink the logic surrounding these kinds of initiatives with relation to the changing dynamics in the world of art. We could consider, for example, if we want figures such as exhibitions and collections to continue having the central role we have allowed them in the past. It is possible that the future of these kinds of calls will involve accompanying the artists throughout their production processes in the mid and long-term, making room for formats which do not necessarily fit in with a traditional exhibition, and promote work, learning, and exchange dynamics which go beyond the artistic object.

# GONZALO ELVIRA

SR/2 1909

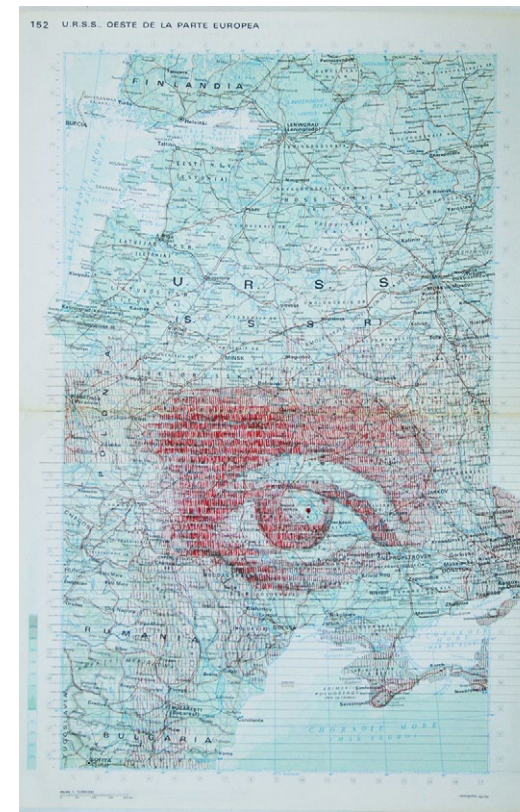
Proyecto S.R es un relato construido a partir de la biografía de Simon Radowitzky. Nacido en Ucrania en el año 1889 en la ciudad de Stepanzi al costado del río Nieper y cerca de Kiev. Militante obrero anarquista se traslada a vivir a Argentina en 1909, donde vivía uno de sus hermanos. Ya viviendo en Buenos Aires participa en una manifestación del 1 de Mayo de ese año convocada en la entonces plaza Lorea al costado del Congreso de la Nación por la Fora. La manifestación es reprimida por la policía, creándose un caos en la plaza y donde mueren varios manifestantes, otros muchos resultan heridos. Estos hechos desencadenan una semana de disturbios en la ciudad de Buenos Aires conocida como la Semana Roja. El 14 de Noviembre de ese mismo año Simon Radowitzky que estaba en la manifestación del 1 de Mayo atenta contra el coronel Ramón L. Falcón jefe de la policía y responsable de los hechos sucedidos aquel día. En el atentado junto a Falcón muere su secretario, el joven Lartigau.

Simon Radowitzky es condenado a cadena perpetua en Usuhahia, en la conocida como prisión del fin del mundo. Una prisión donde iban a parar los delincuentes más peligrosos. Permanece en la prisión 21 años, donde es indultado por el presidente Hipólito Yrigoyen pero le impiden quedarse en territorio argentino. Pasa los próximos cuatro años en Uruguay en la ciudad de Montevideo en donde continúa su actividad como militante anarquista. Finalmente se traslada a España participa en las brigadas internacionales en apoyo a la república que lucharon en la guerra civil española. Participa en el frente de Aragón. Luego de la caída de Barcelona huye con otros a Francia donde es apresado, logra escaparse y desde ahí se embarca hasta México donde va a vivir hasta su muerte en 1956.

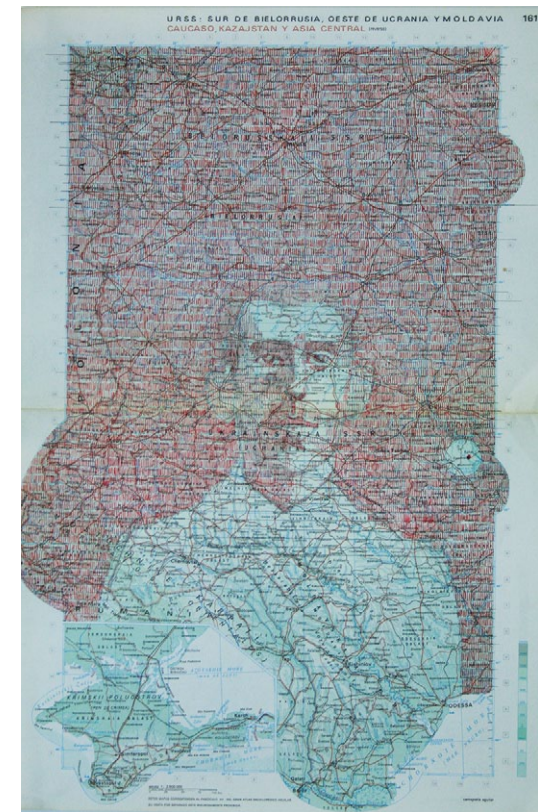
2014-15. Sèrie de 3 dibuixos amb tinta xinesa.  
35 x 50 cm. c/u



S.R./009. 2014-15. Tinta sobre mapa. 31,5 x 47 cm.



S.R./007. 2014-15. Tinta sobre mapa. 47 x 31,5 cm.



S.R./008. 2014-15. Tinta sobre mapa. 47 x 31,5 cm.

# MARÍA GARCÍA

## Virgencica, Virgencica!

La Virgencica fue un poblado experimental construido para alojar a las poblaciones desplazadas tras las inundaciones de las cuevas del Sacromonte en Granada en el año 1963. Los arquitectos proyectaron un sistema prefabricado moderno pero que conservara aún algunas cualidades espaciales de la vida comunitaria de las cuevas. Una especie de antesala a la modernidad que supondrían los bloques de pisos en altura de los polígonos de vivienda.

Este trabajo parte de la relectura de ese proceso, recreando, no ya la Virgencica, sino el recuerdo de la Virgencica. Se invoca así el volumen de uno de los módulos con el recuerdo de la familia Rodríguez-Amador, un recuerdo de laboratorio,

o el laboratorio de un recuerdo que, junto con el equipo de Torreón Arquitectura y otros colaboradores, se llevó a cabo en forma de fiesta, de ritual, de romería, desde la construcción a la demolición, desde la aparición hasta la desaparición, como una imagen viviente, con la mecánica de las procesiones de Semana Santa, como Ant Farm en The eternal frame.

El proyecto recorre un camino en el sentido opuesto al mentado por Guy Debord en La sociedad del espectáculo: si todo lo directamente experimentado se ha convertido en una representación, hacer de la representación algo directamente experimentado.

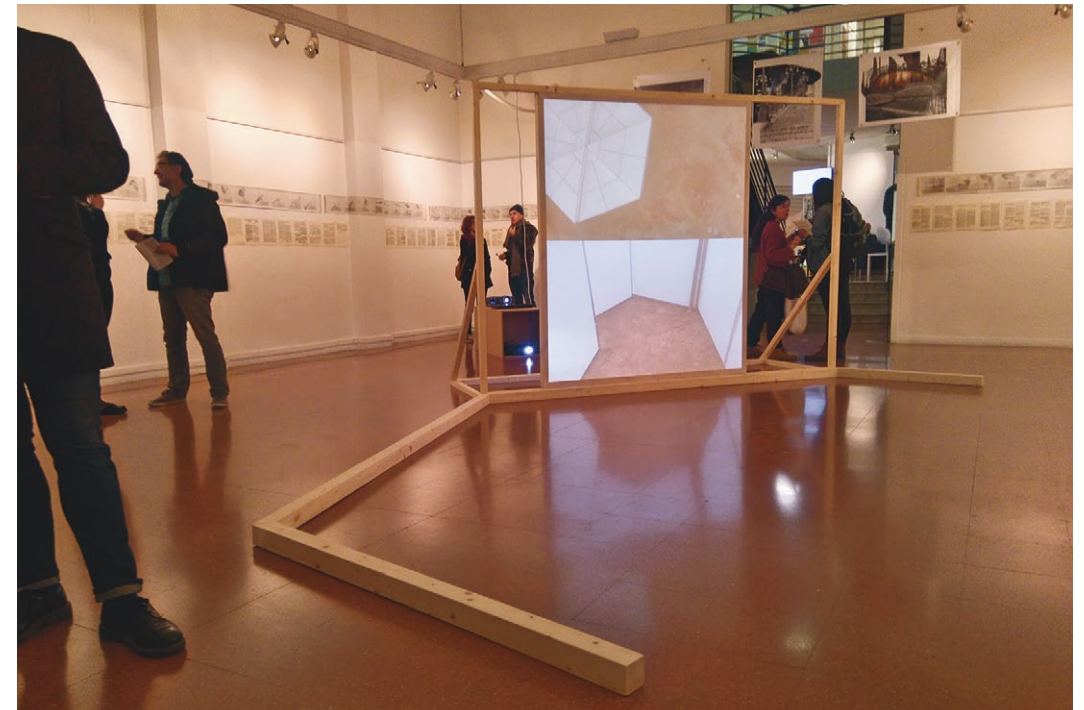
(Neuquén, Patagonia, Argentina, 1971)  
Vive y trabaja en Barcelona.

Exposiciones individuales (Selección)

2015 Act VI, Assaig S.T. 1909-1919, Mume, Portbou, (España).  
Bauhaus 1919, modelo para armar, Casal San Tugores, (Mallorca).  
Assaig S.T. 1909-1919, Galería Canem, (Castellón de la Plana).  
2014 Assaig S.T. 1909-1919, Galería Sicart, (Villafraanca del Penedes).  
Assaig S.T. 1909-1919, Cedinci, (Buenos Aires).  
2013 Bauhaus 1919, modelo para armar, Galería My Name's Lolita, (Madrid).  
Assaig S.T. 1909-1919, Galería Et Hall, (Barcelona).  
2012 Assaig S.T. 1909-1919, Galería Arte x Arte, (Buenos Aires).  
2011 Barcelona, Quiosc Gallery, Tremp, Res. Fundación Alon, (Buenos Aires).  
Walkin, Consulado Argentino, (Barcelona).  
2010 Barcelona, Galería Hartmann, (Barcelona).  
2009 1632-1967, Museo Martín Almagro, (Albarracín).

Premios: 2016 Premio Colección Navacerrada en el Drawing Room, (Madrid).  
2015 Premio Fundació Coromines al mejor artista de la Feria Swab, (Barcelona).  
2012 2ª Mención de Honor, 7º Premi de reçerca pictòrica Salou, (Salou).  
2011 1ª Mención de Honor Premi de Pintura Torres García-Ciutat de Mataró, (Mataró).  
2010 1º Premio 6º Biennial d'Art de Tremp, (Tremp).  
1999 2º Premio Nacional de Pintura de Tres de Febrero, (Buenos Aires).

**2016. Vídeo-proyección 2 canales**  
**/ color / sin sonido / 12' y 13' estructura de madera**  
**/ tela. Medidas variables**



GONZALO ELVIRA





Canal de arriba



Canal de abajo

(Valdepeñas, 1981)  
Licenciada en Arquitectura por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Granada.

En el año 2007 forma junto con varias personas más el colectivo FAAQ, donde realiza proyectos artísticos colaborativos relacionados con la producción social del territorio. Dentro de FAAQ trabaja principalmente dos líneas de actuación: una relacionada con la construcción de la imagen y el imaginario de la ciudad, y otra con la intervención en los espacios públicos y el paisaje. El colectivo permanece activo hasta el año 2013.

Actualmente reside en la ciudad de Barcelona desde donde trabaja como artista e investigadora. Explora las relaciones entre arquitectura, flamenco y cultura gitana a través del proyecto Máquinas de vivir. Arquitectura y flamenco en la ocupación y desocupación de espacios, que lleva a cabo en colaboración con el artista Pedro G. Romero. Becaria de investigación en residencia en el Museo Reina Sofía de Madrid (2015-2016) y mediadora en residencia en la Sala d'Art Jove de Barcelona (2015). Ha participado en exposiciones en espacios como la Sección de Viena, la Kuntsverein de Stuttgart y el Centro José Guerrero de Granada.

Su trabajo parte del entendimiento del territorio como una construcción compleja entre un medio físico y sus habitantes, y de interrogar los procesos de creación y de alteración por los cuales damos forma a nuestros entornos y a nuestros imaginarios. Los proyectos que lleva a cabo son en su mayor parte experimentaciones entorno a la producción y a la representación del territorio mediante la articulación de narrativas híbridas entre la imagen, la escritura y la acción.

# MARÍA GARCÍA

# NÚRIA GÜELL

## Ressurrección

Se creó una asociación registrada con las identidades de seis guerrilleros republicanos, cinco de ellos fueron asesinados por las tropas franquistas en 1939. A través de una tarjeta de crédito registrada a nombre de uno de los guerrilleros, se consiguieron productos que la Fundación Nacional Francisco Franco vende para promocionar y glorificar la figura del dictador.

Los pagos de los pedidos fueron anulados y la mercancía recibida enterrada en una cuneta.

2013-15. Video de la acción y fotografías de las exhumaciones del Monte de Estepar



Display Las variaciones Sebald. CCCB. Barcelona, Spain



Detalle del archivador que contiene fotocopias de fotos de diferentes exhumaciones. Las fotos son de Álvaro Alonso de Armiño González, Óscar de la torre y Elvira Agueira



Acción\_ desapareciendo el material fascista en las cunetas  
Caja con el material fascista

# LUIS GUERRA

## De la inexistencia del arte

La presente obra, al igual que Seminario Gramsci (2012), se constituye en tanto que Performance-Philosophy. De la Inexistencia del Arte tenía por objeto abordar la performatividad indomiciliada. Los seminarios se han constituido en tanto que obras por sí mismas, performances que componen en su venir a ser no sólo una forma de producción sino en formas de acontecer.

De la Inexistencia del Arte, desarrollada durante un mes en cuatro sesiones de 3 horas en el Goethe-Institut de Barcelona, en tanto que obra- documento se compone de aproximadamente 12 horas de video, y texto.

Participantes:  
Luis Guerra, Artista visual y filósofo  
Gerard Vilar, Filósofo  
Iván Flores, Filósofo

(Vidreres, 1981)

La práctica artística de Núria Güell consiste en analizar cómo los dispositivos de poder afectan a nuestra subjetividad sometiéndola a través del derecho y la moral hegemónica.

Los principales recursos que utiliza son el coqueteo con los poderes establecidos, la complicidad con diferentes aliados y el uso de los privilegios que conlleva la práctica artística a nivel institucional así como los que le son otorgados socialmente por su condición de mujer blanca, española y europea. Tácticas que, diluyéndose en su propia vida, desarrolla en contextos específicos con la intención de cuestionar las identificaciones consensuadas y provocar una disrupción en las relaciones de poder, buscando siempre una redistribución del goce.

Licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona (España), continúa sus estudios en la Cátedra Arte de Conducta en La Habana (Cuba), bajo la dirección de Tania Bruguera. Su trabajo se ha exhibido en bienales y museos de Europa, Latinoamérica, Caribe, Oriente Medio y Estados Unidos. También colabora con diversos centros sociales autogestionados.

# NÚRIA GÜELL

2015. Instalación video + libro textos bitácora + 4 pósters





(Santiago de Chile, 1974)

Luis Guerra es artista visual y filósofo. Vive y trabaja en Barcelona, España.

Master en Artes Visuales (2001) y Master en Estética y Teoría del Arte Contemporáneo (2012). Doctorando en Filosofía por la Universidad Autónoma de Barcelona. Actualmente es Artista Investigador en Residencia en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid (2016- 2017) y artista residente en La Escocesa Fábrica de Creación, Barcelona, (2016-2018).

Guerra ha sido premiado por Premio de Arte Contemporáneo Fundación Reddis 2016; beca Goethe Institut Barcelona - Kunststiftung Baden-Württemberg, Stuttgart, Alemania; 2013- 17 Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica, Gobierno de Chile 2013- 2017; BCN Producció 2012, La Capella, Barcelona, entre otros.

Su trabajo como artista ha sido exhibido en Museo de Reus, Reus, España; Württembergischer Kunstverein Stuttgart, Alemania; Fundación Antoni Tàpies, Barcelona, España; Goethe-Institut Barcelona, España; La Escocesa Fábrica de Creación, Barcelona, España; Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile; La Capella, Barcelona, España; Stiftelsen 3,14, Bergen, Noruega; Aratoi Museum of Art and History, Masterton, New Zealand; Fonderie Darling, Montreal, Canada; Charlotte Fogh Gallery, Aarhus, Dinamarca; Alice Day Gallery, Brussels, Bélgica; Casa Sin Fin, Madrid, España; Root Division, San Francisco, USA; Litteraturhuset (VOLT), Bergen, Norway, entre otros.

Ha colaborado como profesor en el Seminario On Mediation, Universitat de Barcelona; en el Programa de Estudios Independientes PEI de MACBA, Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (2014); EINA, Centre Universitari de Disseny i Art de Barcelona; a.pass Advanced Performance and Scenography Studies, Brussels, Bélgica; Kunst - og designhogskolen i Bergen, Noruega.



# LUIS GUERRA

# FERMÍN JIMÉNEZ

## El lago de los cisnes

El lago de los cisnes consiste en una gran cantidad de agua sucia. La única diferencia entre ésta y otra agua cualquiera es que ha realizado un arduo y costoso viaje para llegar hasta aquí desde el lago de Novodevichy en Rusia. Una empresa difícil a nivel logístico, económico y burocrático de difícil defensa en las aduanas.

El público ha de creer que esa agua es parte del lago que inspiró a Tchaikovsky El Lago de los Cisnes, un acto de fe como si fuera agua bendita.

Un fetichismo sobre un objeto líquido, que no tiene sentido sólo y aislado. El lago de los cisnes es un paisaje, es un conjunto de elementos que depende del punto de vista de un observador. Un lago es una acumulación de agua pero no de un agua particular, pues el agua esta dentro de un ciclo. Pero después de todo este fetichismo indefendible, nos quedará la satisfacción de la verdad. Esa sala está llena de lago de los cisnes.

2015. Agua del lago de Novodevichy, mesas



El Lago de los cisnes Proceso. Foto Albina Nurgaleevari



El Lago de los cisnes Artium de Álava. 2015. Foto Gert voor in't Holt 1, 2, 3

# JONATHAN MILLÁN

Reproducción a escala 1:2,773 del momento en mi inauguración en que Quim me dijo: “Creo que con tu trabajo tratas de protegerte”.

Este trabajo consiste en la fotografía de una maqueta que reproduce detalladamente un momento concreto sucedido en el año 2014.

El laborioso proceso de producción de la pieza se lee como mecanismo de autoafirmación, como respuesta física (sin palabras), así como el motivo representado trata de expandir y dispersar los límites de la noción de objeto artístico.

**2016. Fotografía a color, madera y cristal,  
113 x 150 cm, edición 1 de 3**

(Pamplona, 1979)

Vive en Valencia y trabaja en cualquier parte.

Realizando acciones, intervenciones públicas, video, instalaciones o dibujo, Fermín Jiménez Landa trabaja en procesos de equivalencia, inversión e intercambio que nos hacen ver la realidad desde un punto equidistante entre lo absurdo y lo sensato, lo entrañable y lo iconoclasta, lo empírico y lo inverificable.

Ha cruzado España en una línea recta perfecta de piscinas, ha desempatado las dos torres más altas de Barcelona con un abeto de plástico, ha conquistado un islote griego con un himno nacional, ha viajado sin tocar puertas, ordenado confeti por colores y plantado secuoyas gigantes en las calles.

Entre sus proyectos y exposiciones individuales destacan Turno de Noche, Artium, Vitoria (2015), El 16 de Septiembre del 2031 en el Bar San Calisto, Galería Bancelos, Madrid (2015), Ultramarino, Consonni, Bilbao (2014), The Visit, 1646, La Haya (2013), Las puertas, La Casa Encendida, Madrid (2012), Amikejo junto a Lee Welch, Laboratorio 987, Musac, León (2011), Actos oficiales, Espai Montcada, CaixaForum, Barcelona (2008); y entre sus colectivas Generaciones 2015, La Casa Encendida, Madrid (2015), Sin motivo aparente, CA2M, Madrid (2013), Antes que todo, CA2M, Madrid (2010), 08001, Galería Nogueras Blanchard, Barcelona (2010), JULIO #5, Centro Cultural de España, Sao Paulo (2010).

FERMÍN JIMÉNEZ





Reproducción a escala 1:2,773 del momento en mi inauguración en que Quim me dijo: "Creo que con tu trabajo tratas de protegerte".  
Fotografía a color, madera y cristal, 113 x 150 cm . Edición 1 de 3. 2016.

Proyectos recientes: ARCO 2016, Participación como artista de la Galeria Estrany de la Mota, (Madrid, 2016). Cada vez que miro algo sexual estoy dejando de ver algo espiritual. Intervención mural dentro del ciclo 12+1, comisariado por Contorno urbano y Fundación Arranz Bravo, (Hospitalet, 2016). La mula y la fea, (Galeria Estrany de la Mota, Barcelona, 2015-16). Biennial de Valls, (Museu de Valls, Valls, 2015). ARCO 2015, Participación como artista de la Galeria Estrany de la Mota, (Madrid, 2015). Carlota y Abstracción, Intervención en The Envelope (Galeria Louis XXI, Palma de Mallorca, 2014-15). It all started with a salmon ( XL ART SPACE, Helsinki, 2014). Pequeño drama sobreactuado, Solo Show (Galeria Estrany de la Mota, Barcelona, 2014). Domestica 2, Comisariada por Ariadna Parreu y Antoni Hervás (Barcelona, 2014). Una exposición luminosa, Comisariada por Pere Llobera (Galeria Esther Montoriol, Barcelona, 2014). Pensando en vosotros (Fundació Tàpies, Barcelona, 2014). Nou Origen (Galeria Estrany de la Mota, Barcelona, 2013). Exposición en el S XIX (La Capella, BCN Producció, Barcelona, 2013). Glass Cabinet (Galeria Estrany de la Mota, Barcelona, 2013). Throw a rock and See What Happens, Comisariado por Juan Canela (La Casa encendida, Madrid, 2013). Entre Fanstamas, Comisariado por Jordi Costa (Festival SOS 4.8, Murcia, 2012). Belvedere, Comisariado por Bestué-vives (Galeria Estrany de la Mota, Barcelona, 2011).

Becas y Premios: Premio Biennial de Valls/Premi Guash Coranty 2015 por la obra "Mosaico de dibujos", 2015. Exposición en el S XIX. Proyecto seleccionado para Espai Cub, La Capella en el marco de BCN Producció, Barcelona, 2013. Seleccionado como artista residente en Hangar, 2013-15. Beca para la creación artística, (Fundació Guash Coranty, 2005).

Estudios: Licenciado en Bellas Artes por UB (Universidad de Barcelona), (Barcelona, 2002) Workshop "Presente Continuo" dirigido por Martín Perán, (Barcelona 2003) Master en cine documental. El Observatorio de cine, (Barcelona 2004).

# JONATHAN MILLÁN

# DANI MONTLLLEÓ

## L'orgue

Aaron & König, anomenats també Arp & Ball, (primerenques influències dadà), van ser un grup de música francès, parisenc, aparegut l'any 1965. De molt curta vida, no van deixar més rastre que un parell de ressenyes a dos revistes de l'època, "Salut les copains" i "Communications", referenciant un concert que van fer a la galeria Iris Clert aquell mateix any. En aquestes s'hi comentava que el grup, estava obsessionat amb les teories de Henry Falcó, les quals defensaven la posibilitat dels humans d'arribar a escoltar infrasons fantàstics tant sols perceptibles per a alguns animals. Teories exposades en el llibre, "Scouts pour animals". També si explicava el seu interès per les idees de Raymond Scott sobre la futura capacitat humana de transmissió de sons directament ment-ment, sense cap mena d'instrument musical ni d'intermediari. La ressenya seguia explicant que seguint aquestes idees, havien construït per als seus concerts un orgue que pretenien que reproduís els estils de sons buscats,

(una barreja entre Henry Flynt & the Insurrections i els organs grandiloqüents i repetitius dels Upsetters), que pogués fer perceptibles a l'oïda humana els infrasons animals i alhora fes de transmissor entre els cervells dels dos músics per a poder enviar-se directament informació i sons ment-ment mentre tocaven. El comentarista seguia dient que formalment l'orgue tenia la forma de l'orgue dels 7 nanets de la Blancaneus de la versió de Walt Disney. Deia el periodista que li havien explicat els músics que li havien donat aquesta forma perquè temps enera mirant la pel·lícula de Walt Disney, i durant l'escena de l'orgue havien experimentat una connexió cerebral entre ells dos. Les dues ressenyes deien el mateix, l'orgue no va acabar de funcionar bé... i el concert va esdevenir un caos sonor.

Aquesta peça és una versió reduïda de l'orgue. Una congelació en el temps amb format maqueta d'un moment utòpic. Un moment utòpic portàtil.

2015. Cartró, plàstic, vidre, fotografia, pintura.  
14,50 x 8 x 16 cm





# LEVI ORTA

## Perverted Joke

Doce poemas dedicados a líderes políticos enmarcados para conformar una instalación que imita un supuesto proceso de montaje o desmontaje en el que solo dos de estos, elegidos aleatoriamente, estarán colocados correctamente. De la autoría de múltiples poetas, estos versos están dedicados a Barack Obama, Salvador Allende, Fidel Castro, Ho Chi Minh, Nelson Mandela, Adolf Hitler, Joseph

Stalin, Francisco Franco, Hugo Chávez, Vladimir Putin, Evo Morales y Kim Jong Il.

La mayoría de estos poemas incluyen los nombres de los políticos como parte de sus versos, en otros se sugieren mediante imágenes literarias de sus logros como gobernantes, dejándonos esbozar en algunos casos una sonrisa por lo absurdo.

(Mataró, 1966)

Viu i treballa a Mataró.

El seu treball dona voltes al concepte d'IDENTITAT, mitjançant diàlegs amb el món de l'arquitectura, la música, la moda, la indústria o l'univers de l'objecte. Agafant com a material de treball, personatges i moments, reals, concrets, com a excusa per a plantejar l'obra. Interrelacions ficció-realitat amb idees com utopia, confort, versió, sèrie B, i la dialèctica constant entre estandarització i firma.

Algunes exposicions: Muzak (Can Palauet-Mataró).2004 / The versionist (sala petita de la Capella) Barcelona,2005 / Trastocaments (Centre de lectura) Reus.1997 / Brian's Brain (Stand by) Laboratori de Arte Alameda.Mèxic D.F. 2003 / Rodalies (Museu Imatra) Finlàndia.2004 / Samurai (Le secret). Jaune Creation. (Grand Palais),Paris.2003 / Plagiarismo. (La casa encendida). Madrid.2005 - (Caja Madrid). Barcelona.2006 / Merchandpromo-Yves. (Centre d'Art Santa Mònica). Barcelona.2007 / The Gray a Gray nº 2.(EspaiZero1),Olot. 2010 / From Page to space: (Weserburg), Bremen.(Fundação Serralves),Porto. 2011. ( Entre altres llocs.) / The Stuarts,video i vinil. (2009-2011). / Doppelgänger Goldfinger, Exposició, Llibre d'artista i video.(2011-2012). / Otto-Block (la Camisa Townsend), peça seriada produïda per Artscoming (Barcelona). 2012 / Pepeta Tolrà "dibujo fuerza fluídica". Can Palauet, Mataró - equip investigació. 2013. / Futurs abandonats (Fabra i Coats. Barcelona). 2014. / TITO, The Phantom Monk. Peça format documental. Ed. DVD. 2015.

Membre d'ACM (Associació per a la cultura i l'Art contemporani). Responsable de l'espai d'Art-aparador LACOSA (2000/2009). Creador amb Quim Tarrida de Subcutanspoon (Toy Operators).2004/5. Creador conjuntament amb Susanna Rodriguez d'A.K.A. perruquers. Membre fundador de l'Associació Cultural Josefa Tolrà.AJT.

**2014. Instalación, 12 poemas dedicados a líderes políticos enmarcados en cuadros de 50x40 cm. Dimensiones variables**



DANI MONTLLLEÓ



(Cuba, 1984)

Actualmente vive y trabaja entre La Habana, Barcelona y Beirut.

Es un artista que investiga el componente creativo dentro de lo político, centrándose en las imprecisiones de la frontera arte-política, imprecisiones donde la realidad se vuelve irracional y por consecuencia una obra de arte en potencia. Orta está interesado en resaltar el matiz político subversivo de las realidades político-artísticas reproduciendo sus propios mecanismos y estrategias, siempre desde una postura cínica que atenta solapadamente contra lo hegemónico. Sus piezas se desarrollan en el campo de lo real en donde realiza acciones conductuales que posteriormente son presentadas como instalaciones, videos, y/o fotografías. Graduado del Instituto Superior de Arte de La Habana en 2010, de la Cátedra de Arte Conducta en 2009 y actualmente cursa el programa HWP del Ashkal Alwan en Beirut. Ha participado en las Bienales de La Habana, Pontevedra, Liverpool, del Merco Sur y de Las Fronteras. En los últimos años ha estado presente en exposiciones en Alemania, Austria, EEUU, España, Francia, Israel, Líbano, Brasil, México, Canadá, Croacia, Reino Unido, China, Japón y Cuba. También ha recibido premios como: Estudio 21 (Cuba) De-spacio (Costa Rica), el Premi Ciutat de Palma Antoni Gelabert (España), el Premio Maretti (Cuba-Italia) y ha recibido una de las becas de Artes Plásticas de la Fundación Botín (España). Las residencias: Fonderie Darling (Canadá), FLACC. Workplace for Visual Artists (Bélgica). y T.R.I.B.E. MoTA Museum of Transitory Art (Ljubljana).

# LEVI ORTA

# ARIADNA PARREU

## Soft porn

Estudio formal de los dildos de diseño. Sesenta piezas realizadas manualmente a partir del estudio de sobre la mesa de la obra de Claudia Pagés 'Actos sobre la mesa', con un ejercicio de escala a mayor a través de la obra 'Puf' de Ariadna Guiteras y a menor recobirtiendo la pieza en producto, en joya impresa en 3D que se vende, durante el tiempo de exposición, en la joyería de enfrente de la sala.

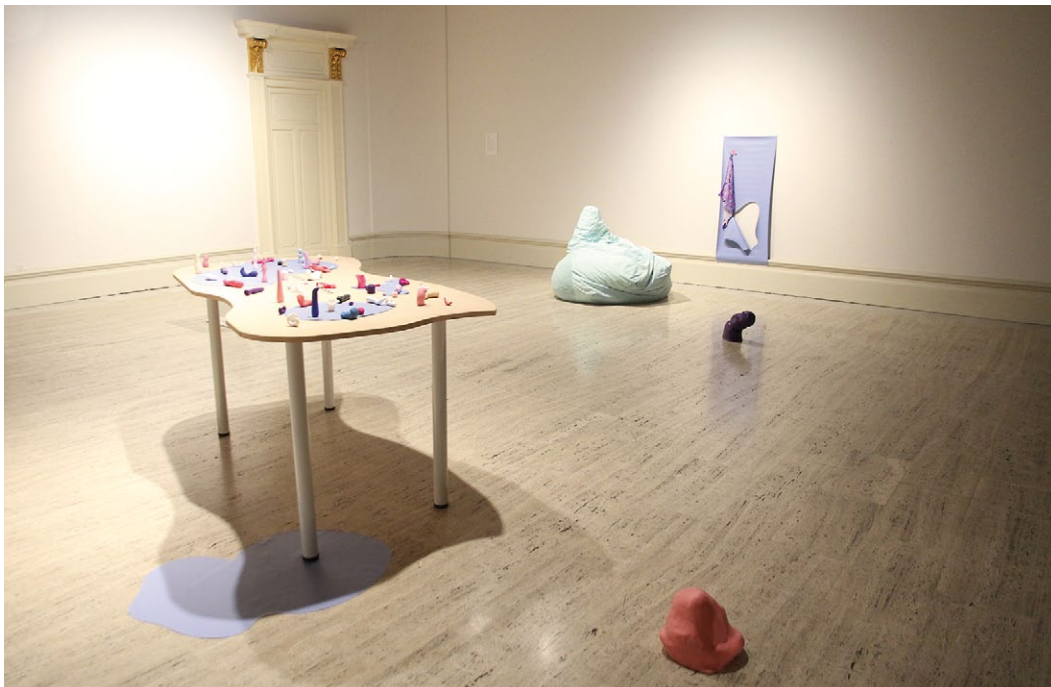
Piezas realizadas manualmente a partir del estudio de estos objetos y de otros parecidos pero no destinados a tal uso (<http://muchascosasblandas.tumblr.com>), y de la noción de ergonomía, antropometría y diseño también contrastada a la empresa de dildos BSAtelier.

Tras pasarlo a pieza escultórica con el soporte en sala de dos piezas de artistas que aún y el cambio de escala y uso, especulan sobre lo informe.

Enfrente de la sala hay un joyería de diseño donde se vende un producto fabricado también de contacto con el cuerpo y de claro efecto ornamental como es una joya. El pañuelo rinde una función parecida pero también apacigua las ganas de mostrar en sala dildos de verdad, algo que paradójicamente la sala no veía adecuado.

**2016. 60 piezas de arcilla polimérica, pañuelo de seda e impresiones 3D. Medidas variables**

Fotografías de sala por Beatriz Fuentes



# VANESSA PEY

## Imatge 1 Sèrie La pelle del sussurro

A Pelle del sussurro, un cap transparent sembla intentar reflectir-se en un mirall minúscul que, en realitat, és finestra. Aquesta conviu amb una dona dempeus en una terrassa que, tot i tenir l'horitzó a la seva disposició, podria tirar a l'arc contra ella mateixa, mentre un maniquí sense extremitats, a una terrassa semblant, simula mirar el paviment, tot girant l'esquena a la barana.

representats; maniquís, escultures, ballarins, dones, homes, rostres retratats, actius, ningú; calaveres, cors retallats; fetitxes, potser?; opacs, transparències, repeticions, interrupcions; convidats, trobats o escollits... Símbols, als quals hom apel·la amb l'esperança que siguin recognoscibles, es confronten els uns amb els altres en situacions noves.

Aquesta sèrie és un viatge per territoris i arquitectures en els quals es juxtaposen cossos presents i

(Reus, 1982)

Viu i treballa a Barcelona.

Màster i llicenciatura per la Universitat de Barcelona on actualment realitza el doctorat.

Ha estat seleccionada i premiada en diferents convocatòries com INJUVE (Artes visuales 2008, 2010 i 2011), la Biennal d'Art d'Amposta (2012, 2016) o la Biennal Guasch Coranty (2011). Ha estat resident a HANGAR (2012-2014) i a Fabra i Coats (SAC 2014). Actualment gaudint de la beca de BcnProducció projecte deslocalitzat.

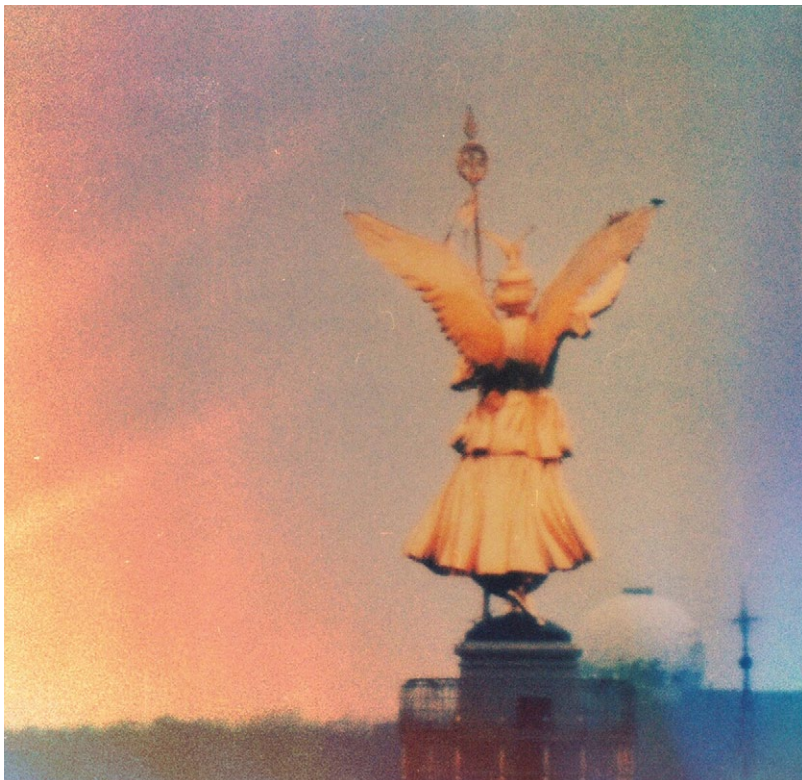
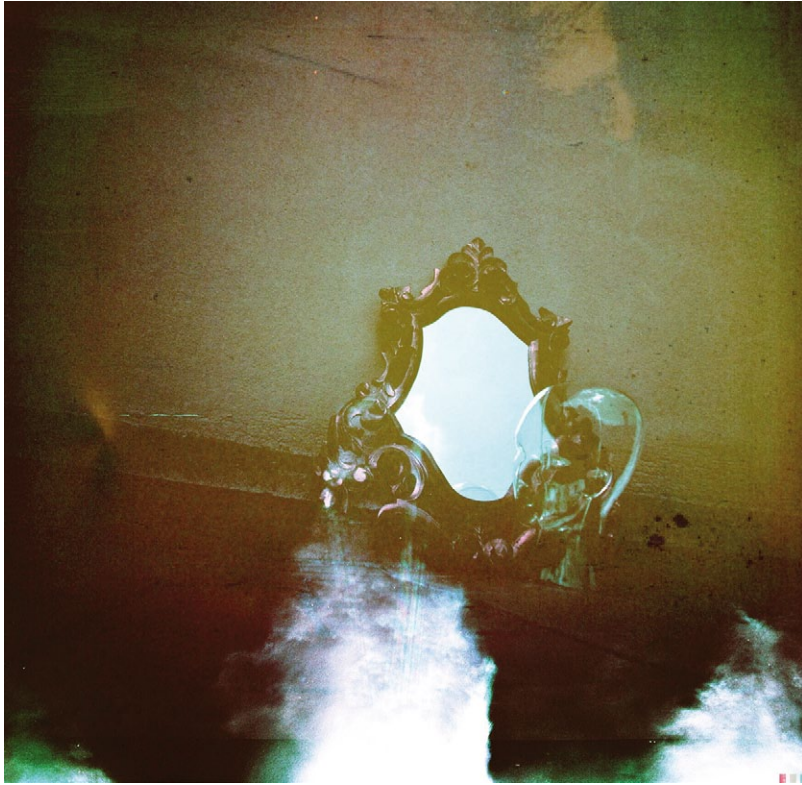
Ha exposat individualment a Šeršeliafam (Actus Magnus Gallery, Vilna, 2011) o Espai Doble (SSTT de Cultura, Tarragona, 2009); col·lectivament a Mercury Spalsh (Fundació Miró, Barcelona, 2015), Gran Angular (Fabra i Coats, Barcelona, 2015), Factotum (Fundació Tàpies, Barcelona, 2014), La Forma perfecta (DAFO, Lleida, 2014), Perímetre intern (Institut Francés, Barcelona, 2013), Hall of fame (Galería José Robles, Madrid, 2011), Por error (Festival Observatori, Valencia, 2011) o Foc creuat (Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona, 2011). I també a molts espais autogestionats com Tienda derecha. Juntament amb Antoni Hervàs organitza Domestica, una exposició d'un sol dia en un lloc prestat amb més de cent artistes on t'ho pots endur tot.

Ha col·laborat amb molts altres artistes com PLOM i Lucia C.Pino (PLOM, Macba és viu, Barcelona, 2015), amb com a BlackTulip (Fan Riots, Festival SOS, Murcia, 2014) o amb MoMu i Noes (I'm sick of thinking that my dead friends have gone to Canary Islands, nau Estruch, Sabadell, 2013). També treballa com a professora de teoria i història de l'art a la Massana i coordinadora de Macba en Família al Macba.

**2016. Fotografia color analògica i edició digital.**  
160 x 104 cm



ARIADNA PARREU



(Tarragona, 1973)

Exposicions individuals: 2006 «Párpados del Cielo», Galerie Samuelis Baumgarte, Bielefeld, Alemanya. 2004 «Der Schrei des Myrtes», Galeria Metropolitana, Barcelona. 2004 «Torso der Nacht», Fotodelux, Lleida. 2003 «Nackt und ewig», Capella de Sant Roc, Valls. 2001 «Opium», Galeria Ferran Cano, Palma de Mallorca. 2000 «Asche der Zeit», Galeria Metropolitana, Barcelona. 2000 «Säulen der Zärtlichkeit», Antic Ajuntament de Tarragona. 1999 «Suspirium», Metrònom, Fundació Rafael Tous d'Art Contemporani, Barcelona. 1999 «De plaers i llibertats», Galeria Metropolitana, Plaça de la Virreina, Barcelona. 1998 «Eros i el deliri», Sala Quatre, Reus.

Exposicions col·lectives: 2015 Capella de Sant Roc. 30 anys d'art contemporani a Valls, Museu de Valls. 2015 «Adquisicions recents del fons d'art», Centre de Lectura de Reus. 2014 «Fotografia de la col·lecció. Fons del Museu de Valls», Museu de Valls. 2013 «Breathing time», Museu de Valls. 2005 «Regard sur la photographie internationale», Parisud Art Contemporain, Cachan, França. 2005 «Col·lectiva», Galeria Metropolitana, Barcelona. 2003 «Breda Photo», Galeria Stima, Breda, Holanda. 2003 «L'Art a Valls. De la postguerra a l'actualitat», Museu de Valls. 2003 «Purpura intima», Beca d'Arts Visuals 2001, Sala Reus, Reus. 2002 «Fragments. Propuesta de Fotografía Contemporánea», Sala Alameda, Málaga. 2002 Salon du printemps (Galeria Metropolitana), Montréal, Canadà. 2002 «XV Encontros da Imagem», Galeria Dos Coimbras, Braga, Portugal. 2002 «Collective. Mário Sequeira Collection», Mário Sequeira Gallery, Braga, Portugal. 2002 XIII Biennial d'Art Contemporani Català 2002, Galeria Canals, Sant Cugat. 2002 Primavera Fotogràfica 2002. Galeria Metropolitana, Barcelona. 2002 Sinèrgies I Edició d'Arts Visuals, Convent dels Àngels, Barcelona. 2001 «La vie, la mort, le cérémonial», Galerie Bourbon Lally, Montréal, Canadà. 2001 46e Salon de Montrouge. Salon Eurpéen des Jeunes Créateurs, Montrouge, França. 2000 «Fragments. Col·lecció Rafael Tous. Fotògrafes. Nova Generació», Museum de Granollers. 1998 «Foto Urania», Galeria Urania, Barcelona. 1997 «Suite Barcelona», ACC Galerie, Weimar, Alemanya. 1996 «Animas. Animas». Fragments. Col·lecció Rafael Tous, Metrònom, Barcelona. 1996 «L'orgasme de la inconsciència», Galeria Metropolitana, Barcelona.

Fires: Art Cologne Palma de Mallorca 2007, Korea International Art Fair (2007). Art Cologne (del 1998 al 2006). Arco (del 1999 al 2004). Feria Iberoamericana del Arte Caracas Venezuela (1999). New Art, Barcelona (1997).

Publicacions: 1999 «Transgredior», Arola Editors. 2006 «Schwarze Liebe», Arola Editors.

VANESSA PEY

# AVELINO SALA

## El mapa no es el territorio (dólares USA)

La frase de Alfred Korzybski (en la que luego se inspiraría Houellebecq para su novela) titula esta serie de billetes de oro "manchados" por una resina que a primera vista parecen casuales. Esos mapas imaginarios sobre un mar de oro no son otra cosas que representaciones lujosas y sucias de un mundo que a través del dinero conforma sus fronteras. El mapa es horizontal, el territorio no. Los muros crecen y decrecen en relación a los intereses económicos de los estados nación o los estados supranacionales.

Al final del día estas cartografías imaginarias no dejan de ser una representación del dinero negro, del dinero sucio de petróleo, de sangre o de tantas otras sustancias que han generado tantas víctimas en un contexto global en el que lo que importa sencillamente es el dinero.

**2016. Reproducciones de billetes de oro policromado de 24 K y resina de poliéster, marco de pan de oro y cristal de museo. 70 x 34 cm, pieza única**



# MARC SERRA

## I am making Bart

(Gijón, 1972)

Es artista, comisario (colectivo curatorial Commission) y editor (revista Sublime).

Ha participado en bienales como: la Trienal de Alentejo, Portugal (2015), la Bienal de Video Arte de Puebla, en México (2014); la Bienal de Istmo Centro Americano de Guatemala (2014); Bienal de la Habana (2012), la Bienal del fin del mundo (2011); VideoZone. V Bienal de Video Arte de Tel Aviv (2010); Anámnesis, Encuentro entre dos mares (Bienal de Valencia, 2007); Nightcomers, 10 Bienal de Estambul (Colateral 2007); en la Bienal del Fuego de Caracas (2006) y en la Poles Apart / Poles Together project, 51 Bienal de Venecia (Colateral 2005).

Ultimas exposiciones: PIGS,(2016, Artium Vitoria), A certain Urge (2016 Elizabeth Foundation, NY), Constelaciones (2016, Museo San Telmo, Donostia 2016), Prophetia (2015, Fundacion Miro, Barcelona), Beyond the tropics,(2015, Palazzo Ca Tron, Colateral Bienal Venecia), Walk to the end of the world,(2015, Galeria ADN y ADN Platform, Barcelona); Database (2014, Centro Arte Contemporáneo la Spezia, Italia); Hic et Nunc (2014, Hirshhorn Museum, Washington); This show has everything to go wrong (2014, Abrons Arts Center, Nueva York); Amanecer Dorado (2014, Galeria Pelaires, Palma de Mallorca); Arqueologías (2014, Sala Proceso, Cuenca, Ecuador); Darkness at noon (2014, Museo de Bellas Artes de Asturias); La copia de la copia (2013, Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo, MAAC de Guayaquil).

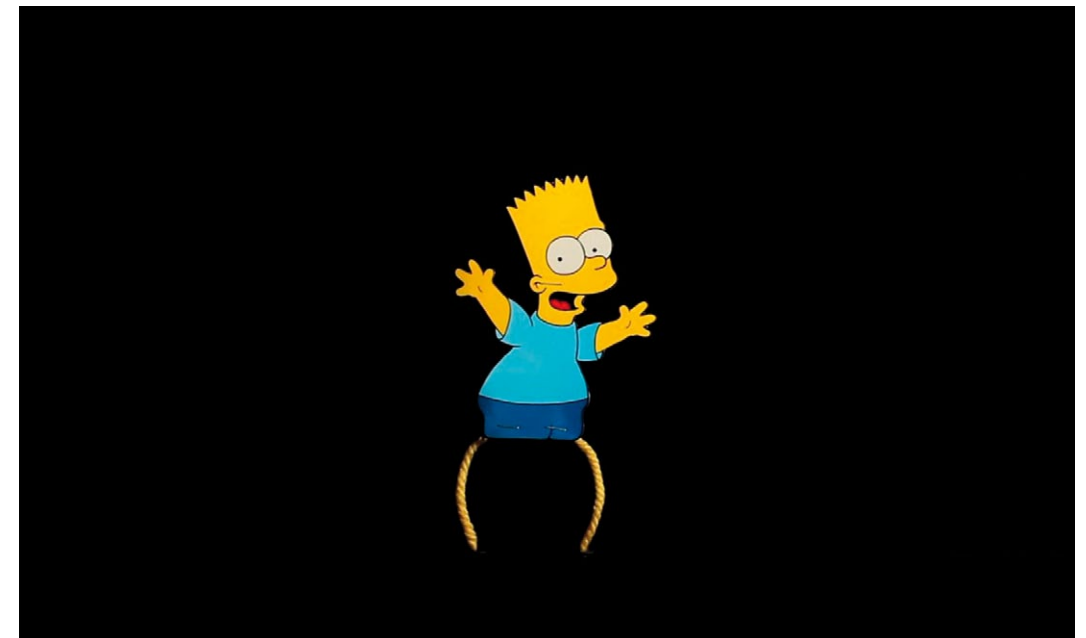
Becado entre otras entidades por Cajastur, Hangar y Bilbao Arte, Beca de creación escultórica del Centro de Escultura de Candás Museo Antón (2002) y el Premio Generaciones de CajaMadrid (2003). En 2004 fue IV Premio Astragal (Consejo de la Juventud de Asturias). En 2007 fue premiado por la UNESCO y la New York Foundation for the Arts con el Artport International Award Video en Basilea (Suiza) y en 2010 con el Premio VAD, Festival de Videoarte de Girona. Becario de la Real Academia de España en Roma y en 2012 del Centro de arte Le Lait de Albi, en Francia. Becado por Acción Cultural española en el centro RU, Residency Unlimited, de Nueva York y Premio de investigación artística del Espai Rambleta en Valencia.

En I'm making Bart me apropio de un pedazo de audio de la pieza de vídeo I'm making art de John Baldessari, obra donde, mediante su vídeo conceptual, el artista cuestionaba quienes cuestionaban el arte conceptual y, de paso, se preguntaba (afirmando) con un claro cinismo el propio hecho artístico, a la vez que se reía de él mismo.

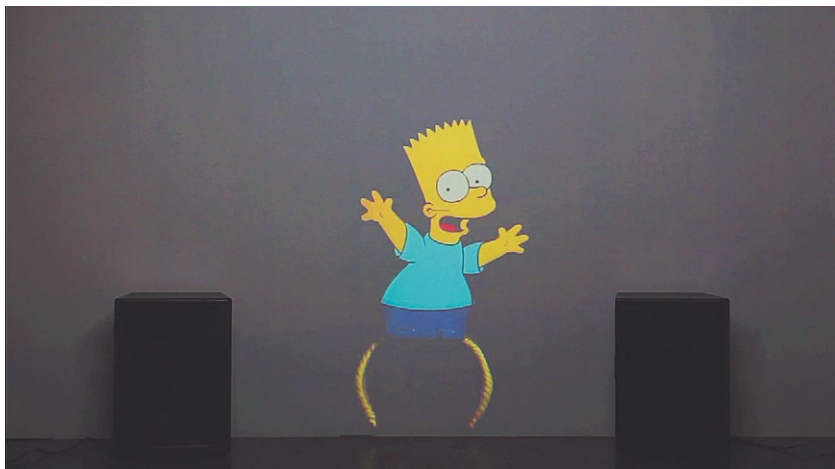
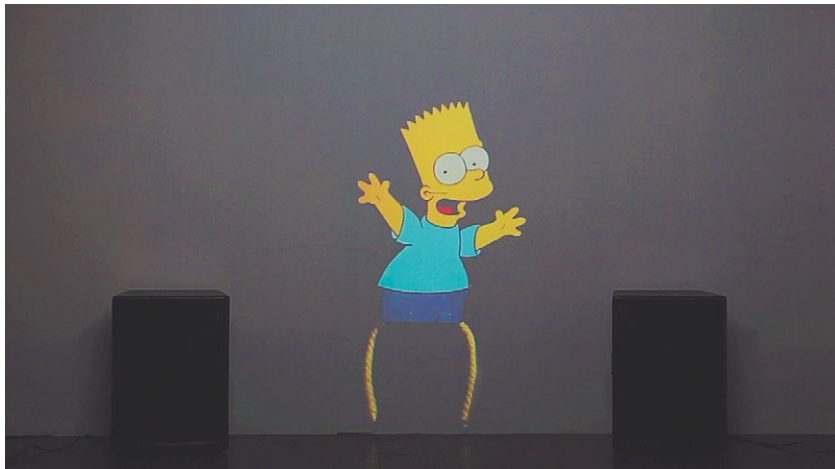
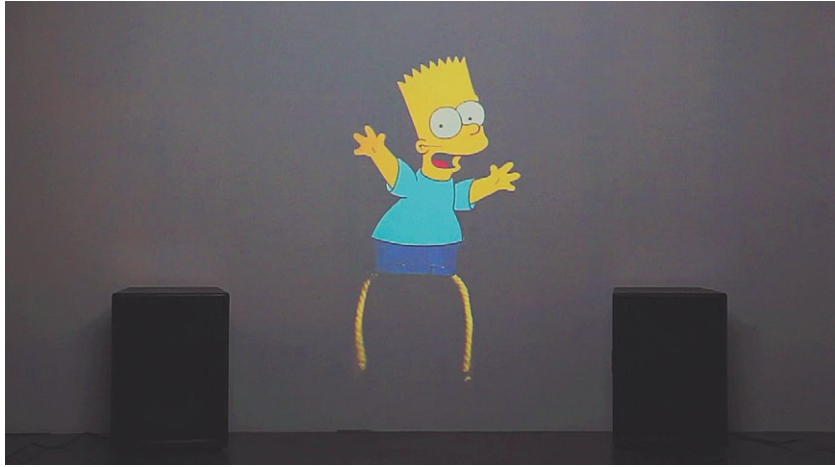
Mi vídeo parte de la hipótesis al respecto de la existencia de una masa crítica para con el videoarte, la cual duda de la validez de esta como mecanismo contemporáneo de expresión artística.

Como sujeto de la obra tomo los muñecos que nos ofrecen los vendedores ambulantes, imágenes de la iconografía popular urbana. La recreación de la impostura de nuevo (los muñecos nunca han bailado al ritmo de la música, es una trampa, una ilusión) activa el movimiento de nuestro protagonista mediante la locución del maestro bufón del arte conceptual.

**2015. Vídeo instalación.  
Proyección y altavoces**



AVELINO SALA



(Barcelona, 1977)

Formación académica: Licenciado en Fotografía por la EFFPC (Escuela de Fotografía Fundación Politécnica de Cataluña), Barcelona, 1999-2002. Becado por la Westminster University, Londres, Reino Unido, 2002-2003.

Exposiciones, becas de arte y residencias: Seleccionado en el Certamen Nacional de Fotografía Injuve 2005 con el trabajo Work in progress. Exposición individual Happy People, enero 2008-febrero 2009, en la Galería H2O de Barcelona. Becado en Hangar. Centro para la producción e investigación en artes visuales, Barcelona, residencia de mayo a julio de 2009. Presentación del Video Fan, septiembre 2009, Galería H2O. (Barcelona). Becado en Barcelona Producció 2010. I.C.U.B. con el proyecto Inexplicable Odeur. Presentación del vídeo I'm making Bart . BYOB. Octubre 2011. Metroom. (Barcelona). Seleccionado en PhotoEspaña PHE, Madrid, 2014 con la obra Bigger and Unique. P2P Prácticas en la fotografía contemporánea española. Centro Cultural de la Villa. (Madrid). Residencia, marzo 2014, en Lo Pati, Centro de Arte de las Tierras del Ebro, con el proyecto de fotografía paisajística Fuera de Campo. Artista residente en Hangar. Centro para la producción e investigación en artes visuales, Barcelona (residencia abierta de mayo 2014 a mayo 2016). Residencia en Estruch. Fábrica de Creación de las Artes en Vivo con la instalación sonoro-lumínica Football Club. Sabadell, septiembre-noviembre (2014). Participación en el Liminal GR "Tutoriales y Manuales de Autoayuda" con la pieza Self-Help Youtube Binaular Dj Set. Antic Teatre, Barcelona, noviembre (2015). Exhibición de la pieza Vernissage en Espai Colona, Barcelona, marzo-abril (2016). Residencia en curso durante el mes de abril en HISK. Higher Institute for Fine Arts. Gent, Bélgica.

MARC SERRA



# IAN WAELDER

## Professional portraits

Esta serie forma parte de varios trabajos que han derivado de mi interés por explorar la cultura del monopatín de la que formo parte desde hace 11 años. El propio título viene dado por el libro del artista y skater francés, Raphaël Zarka, "On a day with no waves. A chronicle of skateboarding. 1779 - 2009" (Editions B42). En este libro, además de establecer una conexión entre la práctica artística y el skate, Zarka ofrece un repaso a los hechos relevantes que han configurado la forma en que conocemos hoy por hoy el monopatín contemporáneo, teniendo como referencia libros como "Skateboarding, Space and the City: Architecture and the Body" de Iain Borden (Berg Publishers) o revistas como The Skateboard Mag o Thrasher, entre otras, que han recopilado/creado la historia desde los 70 hasta el día de hoy.

En cada página del libro, me llamó la atención el hecho de que cuando un hecho relevante coincidía con el nacimiento de un skater hoy reconocido, lo resaltaba. "Birth of Natas Kaupas". Para luego, a medida que el libro avanza, ver como el propio Natas Kaupas (unas páginas antes un recién nacido) ya estaba marcando algo que cambiaría la manera

de entender la arquitectura y el monopatín para siempre.

Por lo tanto, la razón de ser de esta serie es recopilar retratos que he ido haciendo de diferentes skaters que me han influido personalmente y a la historia del monopatín. Se trata de frames de vídeos de skate que he reencuadrado para destacar las caras y luego impreso con una impresora láser monocroma sobre papel de esbozo de 90 gr.

Me interesa ver cómo se crea toda una red entre retrato y retrato, ya que no están organizados de forma cronológica. En una parte tienes a un joven Guy Mariano que, influido por Mark Gonzales, marcaría a otra generación como la de Anthony Pappalardo, Marisa dal Santo u Omar Salazar. Se podría hacer un paralelismo muy fácil con el mundo de la música o la propia historia del arte. Es una mezcla de varias generaciones que a la vez están sobradamente conectadas y que con sus rostros definen la historia de toda una cultura que ha dejado sus marcas en las calles de todo el mundo durante décadas.

**2016. Impresión láser sobre papel de esbozo de 90 gr.  
Pegado a la pared con cinta por las esquinas superiores.  
Instalación de 72 piezas. 21x28 cm cada uno**



(Madrid, 1993).

Vive y trabaja en Mallorca. Formación autodidacta.

Recientemente ha sido residente en Hangar Lisboa (2016) y NauEstruch de Sabadell (2015). Ha recibido premios como el Full Contact del Festival de Fotografía SCAN Tarragona (2014), la Mención de Honor en el Ciutat de Palma (2013) o finalista en premios como el Miquel Casablanques de Sant Andreu Contemporani (2014, 2016). Ha recibido becas de producción como INJUVE (2015) y seleccionado en visionados de portfolios como Café Dossier (2014) o el Encontro de Artistas Novos de Santiago de Compostela (2013).

Ha expuesto de forma individual en L21 Palma y Madrid (2013, 2014), en la Fundación Chirivella Soriano de Valencia (2015), la galería LOCAL Arte Contemporáneo de Santiago de Chile (2015), DAFO Projectes (2015) y en 2016 en forma de dúo en Ana Mas Projects junto con Èlia Llach y en la Galería Bachelos de Madrid junto con Bel Fullana. Ha participado en proyectos de comisariado en Salón (2015), Sant Andreu Contemporani (2014) y La Casa Encendida (2014).

IAN WAELDER

traducció a l'anglès: brian cutts i sílvia panisello

maquetat juny 2016

portada cartolina mate 350gr/m2

interior paper mate 150gr/m2

imprès al taller de Jordi Dasso

juny, 2016

disseny i maquetació: grup abs

dipòsit legal  
T 970-2016