

Con la colaboración de:



96 69

TRANSATLÁNTICA

TRANSATLÁNTICA 9669

ANTONIO D. RESURRECCIÓN GEMIO. 2005/07

SALA DE eSTAR. MARZO 2007. SEVILLA
Del 8 al 31 de marzo

GALERÍA 713. AGOSTO 2007. BUENOS AIRES
Del 2 al 29 de agosto

CRÉDITOS

Sala de eStar. Sevilla
Galería 713. Buenos Aires

Agradecimientos:

Jose G. Galiano
Ramón David Morales
Patricio Gil Flood
Julia Grosso
Lidia Blanco
A todos los artistas seleccionados

Diseño gráfico: La caja del diablo

www.adresurreccion.com

Con la colaboración de:

INICIARTE

Consejería de Cultura. Junta de Andalucía



713

ARTE CONTEMPORÁNEO



Para alguien nacido en una ciudad portuaria la idea de tránsito, de lo provisorio, es quizás la más estable de todas las de su repertorio. Es sabido que la continua posibilidad de desplazamiento provoca una suerte de estado mental muy específico que incita a contemplar las distancias como detalles absolutamente secundarios.

Cádiz, a través de su histórico puerto, fue punto de conexión con el otro/este lado del océano allá por el siglo XVIII y también punto de partida para viajes sin retorno cuando mi país decidió prescindir de su futuro. Aquellos y, más adelante, otros muchos barcos llevaron la semilla de lo mejor de la vieja Europa produciendo una hibridación sin precedentes entre la cultura autóctona, los vastos territorios americanos y la indiscutible creatividad emigrante. El cine, los ferrocarriles de larga distancia, los rascacielos y el arte occidental (la experimentación sonora, el cabaret, las vanguardias filmicas, los próceres de la Bauhaus...) aprovecharon la patética escena sociopolítica europea para duplicar su efectividad en territorios que invitaban a la creación sin límites ni estrecheces y a la ilusión de una cultura más libre de la Historia, esa anciana celosa. También hubo ocasiones, siempre políticas, siempre lamentables, que provocaron viajes de vuelta, de ida, de ida y vuelta... regresos sudamericanos que enriquecieron, en el caso español allá por los ochenta, un panorama juvenil ávido de cultura y de contacto exterior después de cuarenta años de reclusión incomprensible.

Es ahora, en pleno siglo veintiuno, con las sucesivas revoluciones tecnológicas domesticadas y la experiencia cotidiana del transporte (a pesar de algunas compañías aéreas) que regresa a nuestras cabezas esa idea de lo internacional como vehículo de conexión entre culturas que, en el paradigmático caso argentino y español, no tiene ya un principio y una cola de tanto movimiento efectuado. Y aunque los efectos globalizadores pueden provocar un sensación de uniformidad geográfica (siempre a los ojos de quienes simplifican y reducen) también es cierto que la información sincrónica ha permitido generar una situación cultural anhelada tres décadas atrás. Si un artista alemán trabaja con similares parámetros que un mexicano, o un neoyorkino con un búlgaro, entonces es tiempo de permitir que la cultura trascienda el marco local e individual y se universalice de una vez por todas, puesto que la ultradefensa de lo particular, la famosa identidad nacional, sólo ha conseguido despertar en el hombre sus instintos más zafios. Habría que preguntarse qué bandera tiene la cultura y quiénes se benefician de ello.

En el proyecto “Transatlántica 9669” se ha reunido a dieciséis artistas, ocho andaluces y ocho argentinos, a través de un planteamiento conceptual que pretende destacar las afinidades estéticas, ya sean formales, conceptuales, narrativas... entre creadores de diferentes ciudades, en nuestro caso, Sevilla y Buenos Aires, complementado con las matizaciones exclusivas que cada territorio geográfico e individual ofrece, revelando las constantes que se reproducen en casi cualquier parte del mundo.

Esta propuesta viene refrendada por la retrovisión de lo que fueron en los sesenta y setenta los procesos desmaterializadores del arte en concreto y de la generalizada búsqueda de nuevos paradigmas que jubilaran vetustos criterios tradicionalistas. Se recuerda que el ambicioso golpe al sistema perseguía, entre otros fines, acabar con la idea de la autoría, la originalidad (la firma) y el aura objetual del arte. Es por ello que un clima como el actual, en el que se disipan los argumentos originales y exclusivos (ya sea consciente o inconscientemente), ha de propiciar una indiferenciación del artista en beneficio del discurso y de la capacidad comunicadora del arte; un planteamiento no exento de peligros, como todo lo que huele a vivo, máxime si dichas tendencias se enmarcan en un descarnado sistema capitalista que sigue contaminando cualquier propuesta estética con aspiraciones renovadoras en su sentido más moral. ¿Están los artistas dispuestos a perder su pequeña cuota de poder? ¿Es capaz de autotransformarse el entorno del arte, una vez que se ha concluido que más que ser capaces de modificar el mundo, nos hemos sumado al ritmo que nos imponen?

“Transatlántica 9669” propone una realimentación del panorama artístico como salida practicable a la penúltima posibilidad de navegación *a la deriva*. Es esa misma globalización cultural la que podría aportar claves positivas (las negativas, las conocemos sobremano). La constatación de propuestas afines en diversas partes del mundo, una suerte de cosmopolitismo globalizador, debe ser reconducida hacia su no tan observada dimensión positiva. Estos efectos totalizadores actuales, aun provenientes de la dinámica capitalista devoradora, inciden en el mundo artístico que ha fomentado, en un viaje paralelo al desarrollo económico desde hace tres décadas, la búsqueda de muchas de las actuales consecuencias. Entonces se intentarían desvelar los aspectos positivos de una pretendida universalización artística en detrimento de conceptos clásicos que envenenan la dinámica de la contemporaneidad,

exponiendo, a su vez, las particularidades que presentan las individualidades de los artistas afines convocados.

“Transatlántica 9669” es proyecto individual de dimensión colectiva que cuenta con similares experiencias como “Pulsaciones” (Galería Cavecanem. Sevilla. 1999) o “La sombra arrojada” (ARCO. Madrid. 2001). Estas manifestaciones grupales expresivas corren paralelas al discurso estrictamente individual del autor, en un afán por liberar la tan sobredimensionada como anacrónica presencia del artista maestro de ceremonias, a través de la asimilación de un nuevo rol, más allá del simple comisariado (puesto que no existe un premeditado posicionamiento mediador entre el organizador y el resto del corpus social), en el que el colectivo interactivo facilita las claves planteadas en la argumentación propuesta. De esta manera, los artistas podrían valorarse como obras dinámicas (que, a su vez, producen obras) coordinadas por el artista.

Los trabajos con dimensión colectiva tienen como aliciente trascender el mero marco de lo que el autor califica como "ensimismamiento plástico" (de los recorridos habituales en solitario) y en los que la intervención de diversos actores propicia encuentros sumamente enriquecedores, incidentes en variados niveles como son la organización, creación y exposición de la muestra. Así, estos ocho pares de artistas han sido seleccionados atendiendo a las posibilidades de afinidad entre ellos, intentando ofrecer una imagen diversa de ambas ciudades, más allá de otros factores, en exceso recurrentes, como son el currículum o la edad. No hay, por tanto, necesidad de ofrecer pautas generacionales o distintivas de cada ciudad.

Este proyecto, como obra en proceso, se ha desarrollado siguiendo un estricto patrón y cronograma que ha interferido en cuestiones formales (formato, soportes) y conceptuales, esto es, una temática común a todos en beneficio de la cohesión argumental: la idea de *semejanza* en cada obra realizada exclusivamente para esta muestra; la atención formal y teórica a las afinidades entre pares de artistas (ya sean temporales o constantes); y la definición complementaria de los discursos individuales, de los valores exclusivos de cada creador.

Así mismo “Transatlántica 9669” interfiere en las políticas expositivas al pretender una nueva revalorización de las propuestas colectivas habitualmente convertidas en excusas curriculares de difícil consistencia.

Por consiguiente, se presentan textos, partes relevantes de las muestras de Sevilla y Buenos Aires, adjuntos a las obras de cada par de artistas; de manera que el lenguaje verbal y el visual se presentan a un mismo nivel de relevancia, interconectando y propiciando una visión multi-lingüística de la propuesta.

El sacrificio de la *inmaculada* contemplación estética viene auspiciado por una urgente necesidad didáctica de proporcionar claves que marquen el camino a recorrer, de conexión comunicativa. Nuestro espectador, ese individuo sobredosificado de imágenes, podrá disponer del apoyo argumental en la medida en que se vea necesitado. Es un planteamiento con voluntad de coherencia que pretende aportar otras posibilidades a un entorno artístico cada vez más plegado sobre sí mismo, con frecuencia abandonado a una suerte de formalismo coyuntural (no exento de un cinismo *tardocapitalista* bastante rentable) que prescinde de la argumentación en beneficio de la ambigüedad.

La adaptación a la evolución del proyecto, el grado de implicación de los participantes y los *accidentes* producidos durante la gestación del mismo han determinado unos resultados sin precedentes que pueden calificarse de enriquecedores, por lo que han tenido de autorreflexión y valoración del otro, de conocimiento cultural e intelectual, y de acercamiento humano al grupo de creadores formados por: Tete Álvarez y Graciela Hasper, Laura Bernal y Paulina Silva-Hauyon, Rubén Guerrero y Mara Facchin, Miki Leal y Matías Duville, Ramón David Morales y Leonel Luna, José Miguel Pereñíguez y Patricio Gil Flood, Juan Carlos Ramírez y Florencia Levy, Antonio D. Resurrección y Elisa Strada.

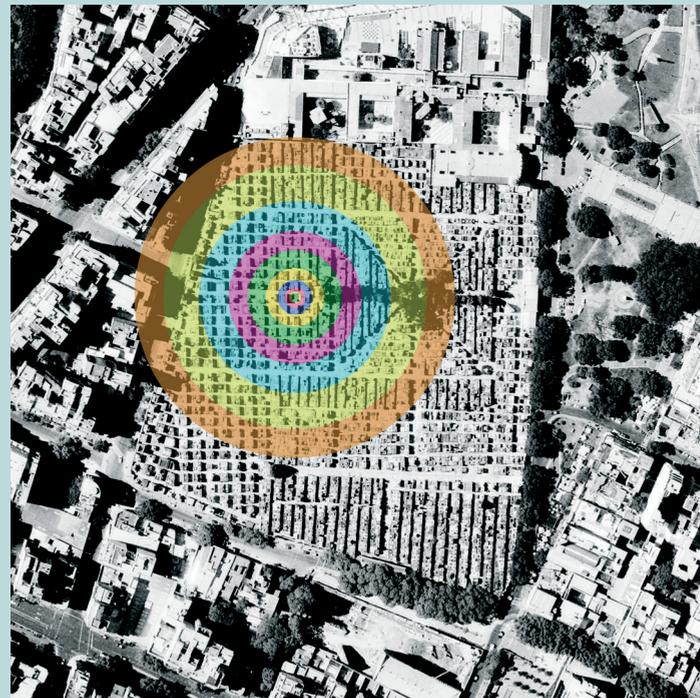
Finalmente, se trataría de reafirmar un hecho incuestionable como el de que las corrientes culturales trascienden cualquier limitación territorial que interese interponer, refrendadas en esta sistemática de lo afín, y que las acotaciones de nuestro restringido espacio forman parte de una voluntad mental autoprotectora (que niega lo externo) más que de una frontera física perceptible.

TETE ÁLVAREZ / GRACIELA HASPER

Tete Álvarez (Cádiz. 1964)
Vive y trabaja en Córdoba
w3art.es/tetealvarez



Graciela Hasper (Buenos Aires. 1966)
Vive y trabaja en Buenos Aires
hasperga@hotmail.com



TETE ÁLVAREZ / GRACIELA HASPER

Tete Álvarez actualiza la experiencia urbana a través de los nuevos, y no tan nuevos, medios tecnológicos, ofreciéndonos hasta un renovado sistema perceptivo que engarza con planteamientos teóricos provenientes de la arquitectura contemporánea, en un intento por ir más allá de tradicionales modos de vivencia, de la polarización y atomización de cada vivienda, barrio, núcleo urbano, localidad.

La localización geográfica en “SVQEZE” se ve mixtificada al superponerse definiciones territoriales lejanas, evidenciándose una extraña homogeneización de la superficie del nuevo lugar, fruto de la semejanza de las grandes urbes (unas más que otras) que constatan la uniformidad de la organización occidental del espacio y las sutiles diferencias que cada espacio urbano propone. El ojo cenital “que todo lo ve” ha conseguido re-crear SVQ (Sevilla) y EZE (Buenos Aires) en un tiempo real que excede la historia.

“SVQEZE” puede interpretarse como una metáfora del planteamiento teórico propuesto en “Transatlántica 9669”. Los lugares deslocalizados se encuentran por un momento, manteniendo la ilusión perceptiva de una fraternidad territorial que puede alegorizar las afinidades de los propios artistas aquí convocados, ubicados en espacios organizados territorialmente semejantes (según parámetros occidentales) y a la vez dotados de peculiaridades potenciadas por el extraño concepto de lo nacional como singularidad.

En “Leopoldo Lugones en el Tropezón” existe un común y repetido interés, por lo que de continuidad tiene en la obra de Graciela Hasper, en aprovechar los recursos gráficos de localización geográfica como instrumentos poseedores de significación simbólica, una propuesta refrendada en la utilización de colores planos que confieren a la imagen un sentido histórico particular.

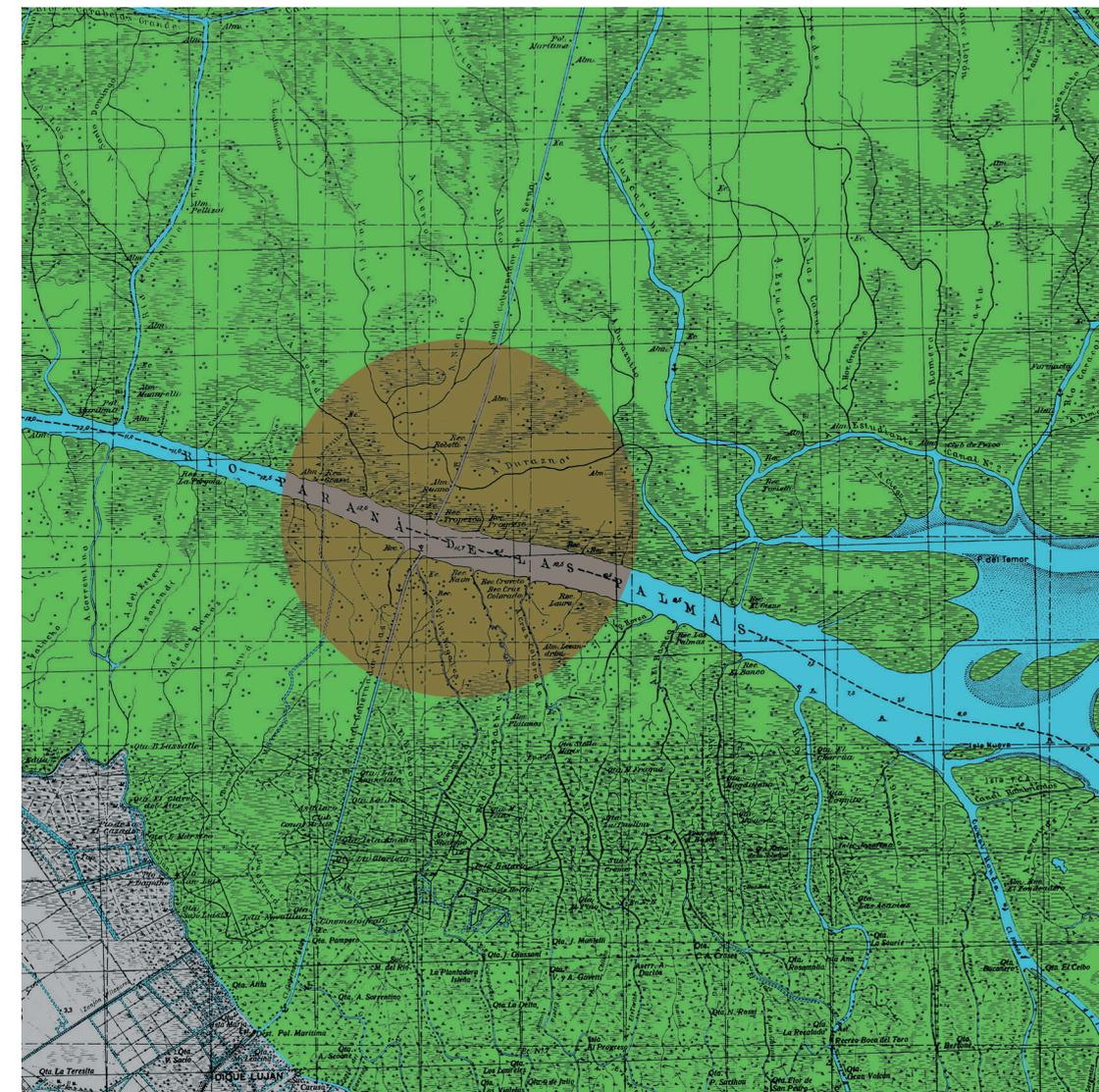
Esta estrategia ejerce una suerte de exorcismo cultural al manipular la representación con la finalidad de aprehender el territorio vivido, transitado. Si bien cada coloración tendría su equivalencia casi normativa (el verde para la vegetación, el gris para el asfalto, el azul para el agua...) asistimos a una especie de cortocircuito en la zona en la que el escritor argentino Leopoldo Lugones se suicidó. En este punto, la pigmentación se asemeja al color de la sangre pero también al color real del propio río Paraná; es como si la representación, en un sofisticado

juego de encadenados, consiguiera superarse y convertirse en algo próximo, verosímil, permutando el azul convencional (asignado a cualquier río) por un color tierra.

En ambos artistas las representaciones geográficas remiten a un territorio semejante. Mientras en Hasper se reivindica una identificación del espacio histórico-cultural nacional, en Álvarez los entornos elegidos trascienden la memoria y el marco local definiendo un espacio y tiempo globales sincrónicos.



SVQZEZ. 91 x 70 cm. Fotografía digital color. 2006



LEOPOLDO LUGONES EN EL TROPEZÓN. 70 x 70 cm. Impresión fotográfica de archivo digital. 2006

LAURA BERNAL / PAULINA SILVA-HAUYON

Laura Bernal (Buenos Aires. 1979)
Vive y trabaja en Sevilla y Buenos Aires
lau_ib@yahoo.com.ar



Paulina Silva-Hauyon (Santiago de Chile. 1980)
Vive y trabaja en Buenos Aires
pausilvah@hotmail.com



LAURA BERNAL / PAULINA SILVA-HAUYON

La reconstrucción de un hecho o un espacio físico viene a ser una suerte de re-creación de nuevas vivencias que interfieren, definitivamente, en la memoria y aprendizaje perceptivo. El mundo se nos revela como un filme de impreciso recorrido donde la interpretación acaba en tablas con la realidad experimentada. No en vano, el intérprete suele ser un actor que simula dicha experimentación de realidad para comprenderla.

Laura Bernal recurre en “El primer día” al reflatamiento de las vivencias, actualizando un pasado que se metamorfosea en cada nuevo intento de rehabilitación. Para ello se instrumentalizan varios recursos, como el uso del lenguaje verbal (paradigma de la objetividad racionalista) con la intención de dar verosimilitud a la narración; un sonido convertido en aproximaciones de sensaciones auditivas que pueden resultar familiares; e imágenes semejantes que aspiran a igualarse en una pugna entre lo recordado y lo recordable.

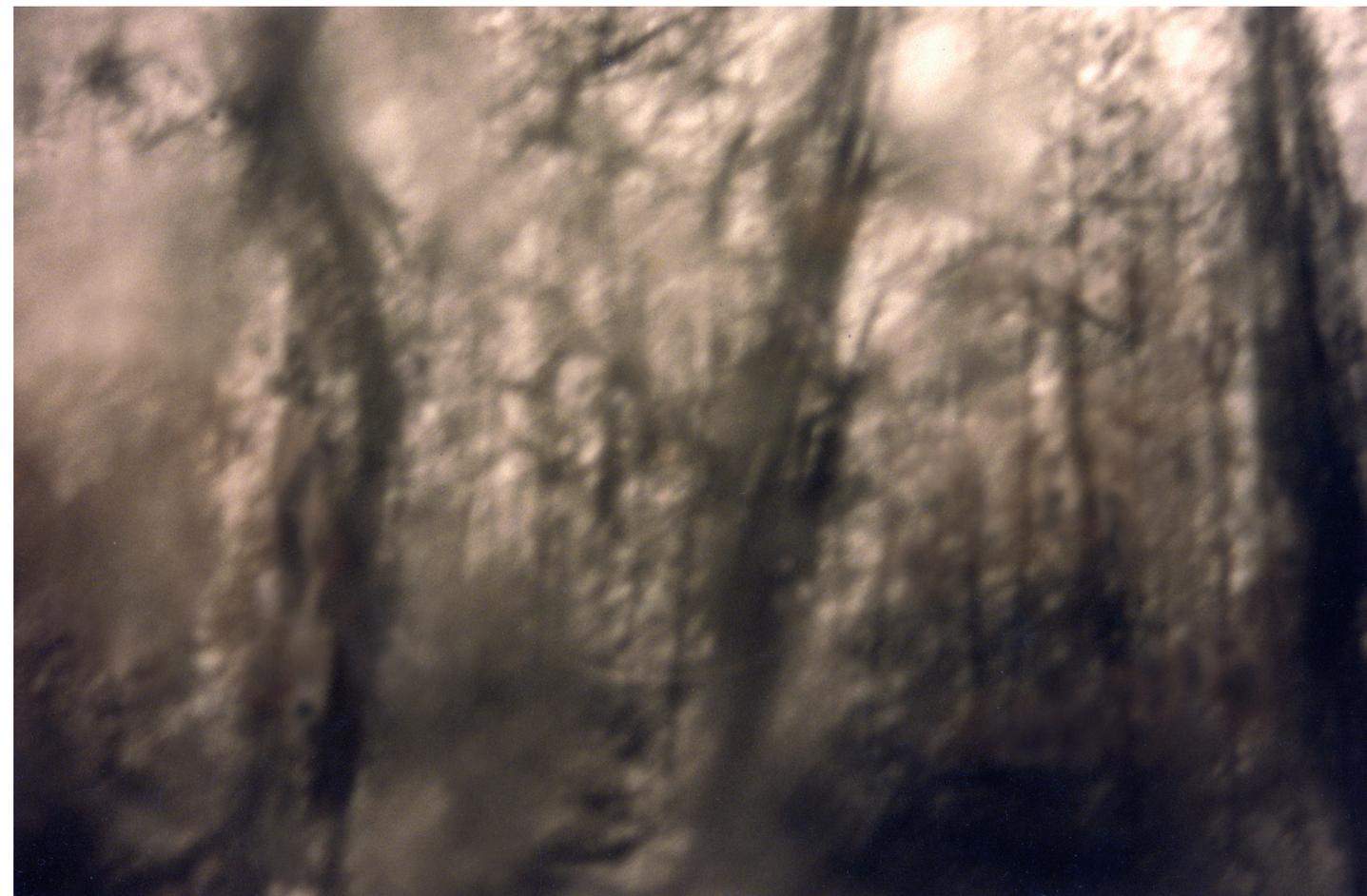
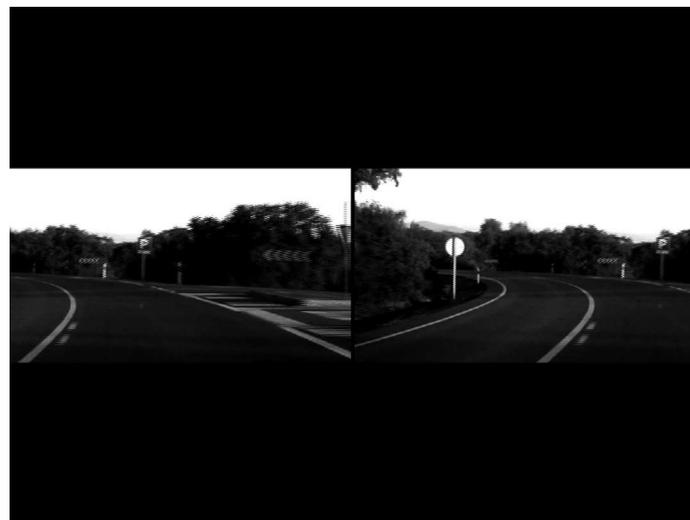
La repetición de los hechos cotidianos provocan en el sujeto un estado mental cercano a un “mantra doméstico” en el que se difuminan los contornos de aquella experiencia real perseguida. Entonces, la rutina acaba transformada en melancolía, *déjà-vu* diario que convierte al individuo en un inventor de sueños o de pesadillas. En este momento nuestro actor puede llegar a ser consciente de las limitaciones de su empresa y de lo aleatorio de su capacidad representativa.

La imagen recreada es autocuestionada permanentemente en una búsqueda sin final del referente extraviado. Los paisajes resultantes, ya sean urbanos, ya sean naturales (como en el caso de Paulina Silva-Hauyon) generan una nueva realidad incómoda, difícil de percibir, más complicada de asimilar. El mundo externo se vuelve contra nosotros disipando cualquier duda sobre su ajustada aprehensión.

En los dibujos fotografiados de Paulina Silva-Hauyon se evidencia la inferioridad de condiciones del que percibe frente al hecho natural a través de recursos que obstaculizan, en sucesivas capas, el proceso perceptivo a modo de recreación duplicada de la experiencia de la memoria. De esta manera produce otro paisaje, semejante a aquel que experimentamos en algún momento y, a la vez, totalmente nuevo para nuestros sentidos.

Tanto Laura Bernal como Paulina Silva-Hauyon apelan a la

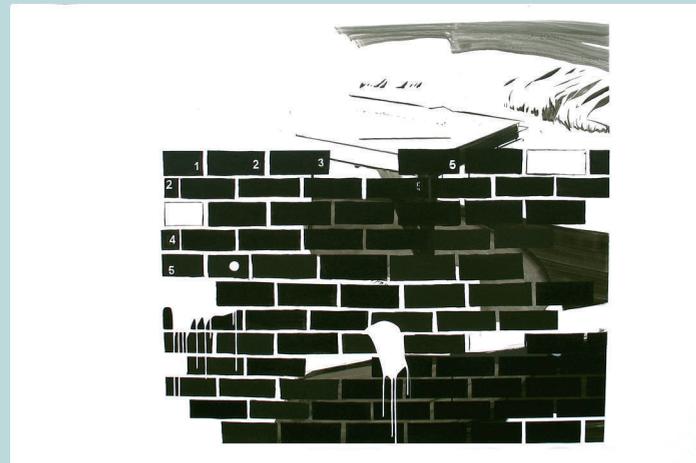
vulnerabilidad del espectador, que como observador vivencial puede ser actor y receptor a la vez, y a los mecanismos de autoprotección frente a esa limitación. En el caso de la primera artista se llega a “*distorsionar la narración, al cambiar la perspectiva*”; en la segunda, lo único permanente es el encuadre del paisaje revivificado. Las dos creadoras reflejan semejantes estados de frustración y proporcionan claves para valorar lo que de real tiene la recreación de aquellas experiencias.



RUBÉN GUERRERO / MARA FACCHIN

Rubén Guerrero (Sevilla. 1976)
Vive y trabaja en Sevilla y Jerez
ruguerrero1@hotmail.com

Mara Facchin (Buenos Aires. 1962)
Vive y trabaja en Buenos Aires
www.marafacchin.com.ar



S/T (SERIE OJO COMPUESTO "ALEXIA"). 195 x 130 cm. Óleo y esmalte sobre lienzo. 2006. ARMARIO. 154 x 167 cm. Impresión sobre lienzo. 2005/06

RUBÉN GUERRERO / MARA FACCHIN

En las escenificaciones pintadas de Rubén Guerrero se ponen en marcha diferentes recursos que convergen en la idea de confusión perceptiva del espectador, una estrategia que, por cierto, está presente también en otros artistas del proyecto "Transatlántica 6969".

A través una tradición pictórica, consciente de sus recursos y limitaciones, se disipan las fronteras que puedan existir entre representación y realidad. Y es en este sentido que la superficie del cuadro asume orgullosa su bidimensionalidad (la misma realidad del soporte, del artificio), abandonando cualquier intención de sobreponerse al espacio tridimensional.

Rubén Guerrero suele presentar en sus obras superficies perforadas, zonas limítrofes situadas en el "entre" de la escenificación de la representación, por cuyas fisuras (a modo de pantalla-tamiz rasgada) se cuelan fragmentos de realidad, una realidad distorsionada, enajenada que mantiene un pulso con la misma representación teatral.

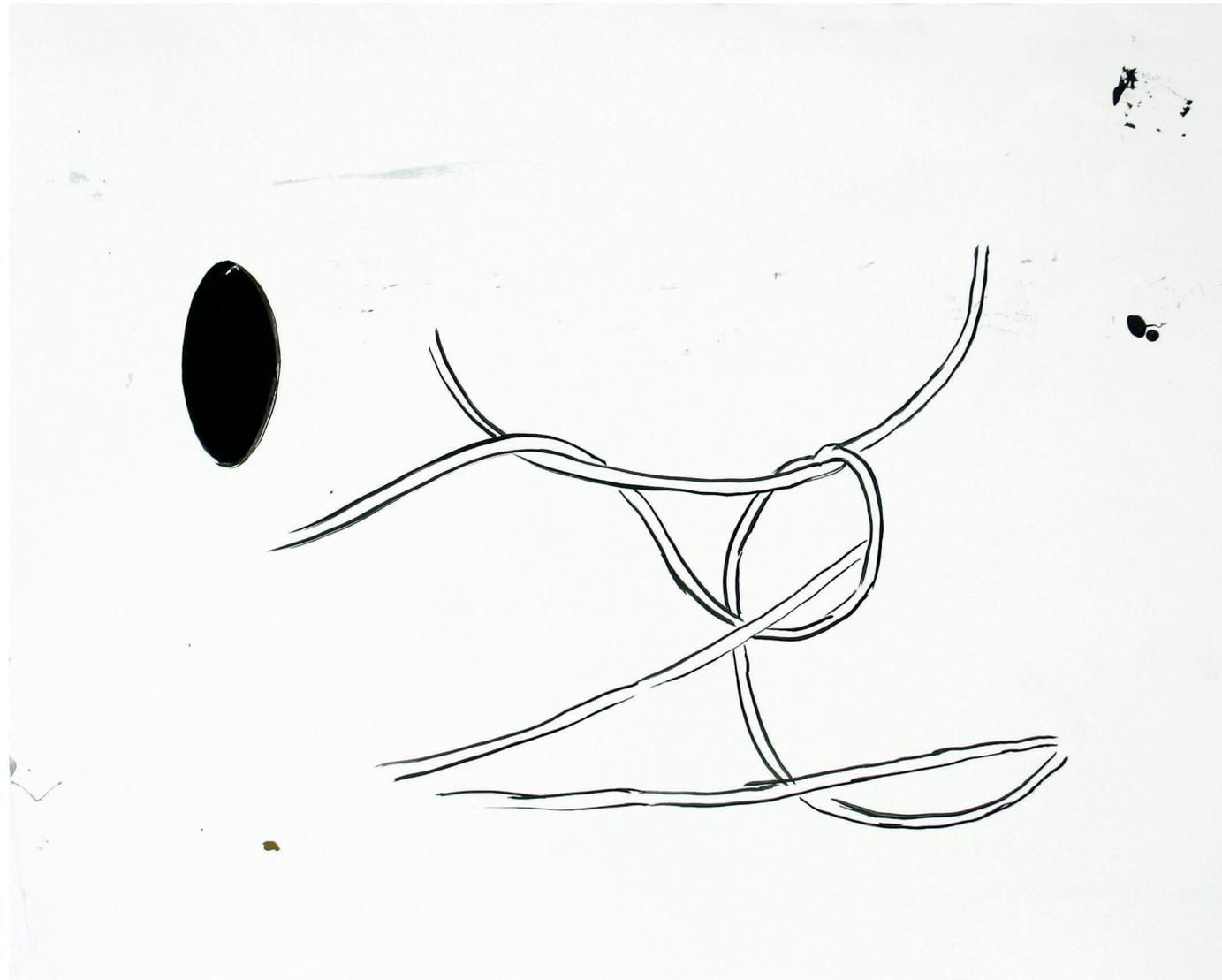
Dicha constante argumental se concilia en S/T con la idea propuesta de la semejanza mediante cuerdas que podrían estar relatando, en clave metafórica, la misma relación entre pares de artistas. Así en el cuadro los elementos afines, aunque distanciados, contactan puntualmente uniendo partes que escapan a nuestra visión.

Esta ruptura de la representación convencional, del extrañamiento de la imagen, de la indefinición en un espacio fronterizo que juega con la noción de realidad, enlaza con las preocupaciones de la artista Mara Facchin, que añade a su discurso una dimensión social en cuanto análisis del estilo y lo que ella define como "estándares del gusto". La valoración del gusto a modo de descripción y definición del ámbito social se complementa con la propia búsqueda del estilo, la "estética del interprete", y en esta asociación se desarrolla el concepto de semejanza, interrelacionando medio y tema.

"14 lajas intactas" remiten a una parte de la historia social argentina a través de la piedra cuarcita, rebautizada como *Mar del Plata*, ampliamente utilizada en su país para fachadas e interiores de vivienda y símbolo de una época determinada. Es por ello que la artista aclara que su obra es "una pieza de superficies, derecho y reverso de la pared, fachada e interior", estudio del espacio doméstico como generador de estilo que

entronca con los paramentos esbozados por Rubén Guerrero, ya que ambos artistas en estos trabajos parecen elegir el marco de lo habitual, el espacio habitado, para orquestrar esa representación de la extrañeza.

Lo que en Rubén Guerrero son fronteras: vallas, muros, puertas... en Mara Facchin equivalen a revestimientos, decoraciones de un entorno social determinado, una concreción que se universaliza en el caso de Guerrero en beneficio del discurso de la representación, mientras que en Facchin la necesidad de incluir en la argumentación el medio provoca que transite por los terrenos de la superficie: la superficie de los objetos sociales y la superficie del cuadro.



S/T. 85 x 65 cm. Óleo y esmalte sobre cartón. 2006



14 LAJAS INTACTAS. 100 x 70 cm. Impresión sobre tela. 2006

MIKI LEAL / MATÍAS DUVILLE

Miki leal (Sevilla. 1974)
Vive y trabaja en Sevilla
mikilitri@terra.es

Matías Duville (Buenos Aires. 1974)
Vive y trabaja en Buenos Aires
matiasduville@yahoo.com.ar



PONÍO. 200 x 150 cm. Acuarela y acrílico sobre papel. 2005. PROPULSIÓN. 100 x 100 cm. Dibujo sobre seda. 2006

MIKI LEAL / MATÍAS DUVILLE

“El otro”, ese relato de Jorge Luis Borges en el que el sujeto anciano se encuentra con el joven, sirve como embajador del discurso estético planteado por Miki Leal: ese otro doble que se mira a sí mismo y que define con exactitud las constantes de su obra no es más que la pintura o, mejor dicho, el dibujo pintado, hablándose a sí mismo y de sí mismo. Se trataría prácticamente de contemplar su trabajo como una posibilidad de traslación lingüística antes que de semejanza y, sin embargo, algo hay en ese viaje que modifica la igualdad.

No en vano con la elección del insigne escritor se aprovecha la coyuntura argentina de esta propuesta para hacer una reivindicación inconsciente, no premeditada en primer orden, de la legitimidad y autosuficiencia del mismo lenguaje, paradigmático en Borges, concluyente en Miki Leal.

“El otro” es una obra que como “El confidente secreto”, o cualquier otra de su producción, remite a la Historia de la Pintura, la que contiene más desinencias narrativas, la que implica una escenificación y, como consecuencia, aproximación al mundo cinematográfico, lo que confiere a estas obras una cierta vocación universal contemporánea. En ambas pinturas se ocultan premeditadamente muchas cosas que sirven de coartadas para delegar en hipótesis poco probables, desarrollos imaginados que posibilitan inventar otras narratividades paralelas, por el mismo precio y sin salir de casa.

Desde la concepción teatralizada, de la puesta en escena, partían igualmente esos otros dibujos previos de Matías Duville realizados en soportes singulares y en los que se plasmaban historias imaginadas, también improbables, ejecutadas con violencia y urgencia.

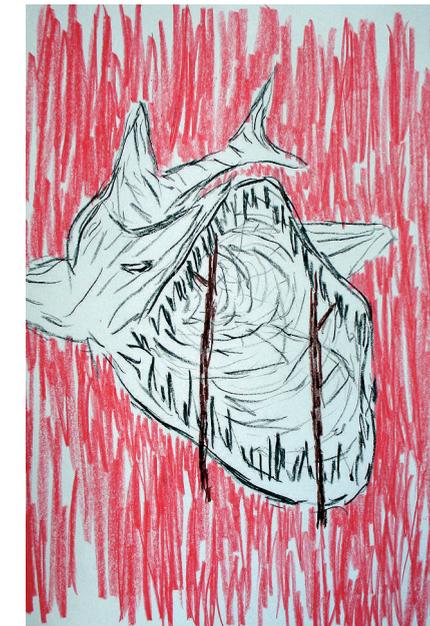
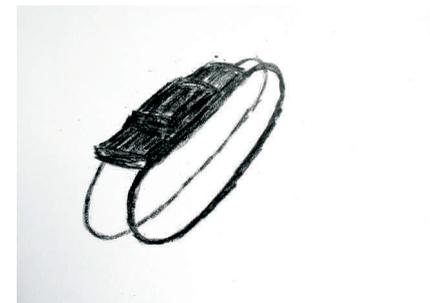
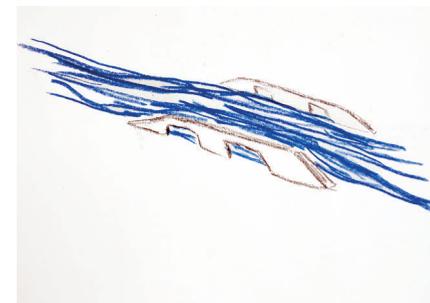
En “La costa magnética” se ha prescindido de aquellos peculiares soportes trasladando la intensa energía al mismo referente. Los *frames* dibujados de Matías Duville nos remiten a fragmentos inconexos de un argumento no exento de connotaciones oníricas, inconscientes y aunque el deseado automatismo (también presente en algunas obras de Leal) ponga tierra de por medio, la imagen trasciende siempre la plenitud de lo visceral, puesto que no existe elemento más codificado que la imagen misma. Es en esta dirección que el bagaje cultural (esa educación e influencia de la imagen) de sendos artistas, los aleja de cualquier tentación de inocencia estética y los aproxima, en tiempo presente y

no soñado, a la cultura mediática actual. De esta forma “La costa magnética” consigue asemejarse a sus referentes (un puente, un tiburón, unas montañas...) pero a la vez acaba remitiendo a un mundo más simulado, el de la imagen, que al mundo de lo real.

Los artistas, si se me permite el paralelismo, recurrirían al recurso del montaje (la construcción) antes que a un plano secuencia liberado de toda preconcepción sobre una producción gráfica que perfila más contornos que manchas.



EL CONFIDENTE SECRETO. 70 x 50 cm. Lápiz y acrílico sobre papel. 2006. EL OTRO. 70 x 50 cm. Acuarela y acrílico sobre papel. 2006



LA COSTA MAGNÉTICA. 32 x 22,5 cm, 47 x 32 cm. Dibujos en pastel sobre papel. 2006

RAMÓN DAVID MORALES / LEONEL LUNA

Ramón David Morales (Sevilla. 1977)
Vive y trabaja en Sevilla
www.ramondavidmorales.com



Leonel Luna (Buenos Aires. 1965)
Vive y trabaja en Buenos Aires
isinger@mr.com.ar



LA COLECCIÓN DE CASCADAS DOBLES. Serie de medidas variables. Óleo sobre lienzo. 2006. PARADA EN EL CAMINO. 255 x 200 cm. Impresión sobre vinilo. 2002

RAMÓN DAVID MORALES / LEONEL LUNA

El planteamiento en “Doble cascada” desarrolla dualidades conceptuales que frecuentan la obra de Ramón David Morales. La cascada natural encuentra su semejante en una pequeña cascada fruto de la necesidad biológica del personaje que, a modo de protagonista romántico, se ve inmerso en un entorno cuasi natural. Más allá de la leve sonrisa, en este escenario se están desplegando los dispositivos recurrentes del pintor que se abastece, en un ardid netamente postmoderno, de la Historia del Arte para aportar nuevas creaciones tan personales como contaminadas por la cultura mediática.

Aquí Ramón David Morales aboga por una defensa de la pintura que consiste en aliarse con potenciales enemigos: la Fotografía, el Cine, la Moda, la Música... reubicándolos como elementos de su discurso o como recursos técnicos, puesto que muchas imágenes de su repertorio han partido de fotografías más que de una experiencia personalmente vivida. En Luna la relación entre ambas disciplinas es inversa: la Fotografía reinterpreta la Pintura recontextualizando su estatus.

Es en este sentido que el poder evocador de las imágenes de Morales se debe en gran parte al imaginario cultural colectivo. No en vano, la casa elegida es la diseñada por Frank Lloyd Wright, el personaje y escenario nos remiten a un Friedrich contemporáneo, y la temática, más allá de las connotaciones sexuales surrealistas, nos dirigen directamente al “Étant donnés” del iconoclasta Marcel Duchamp.

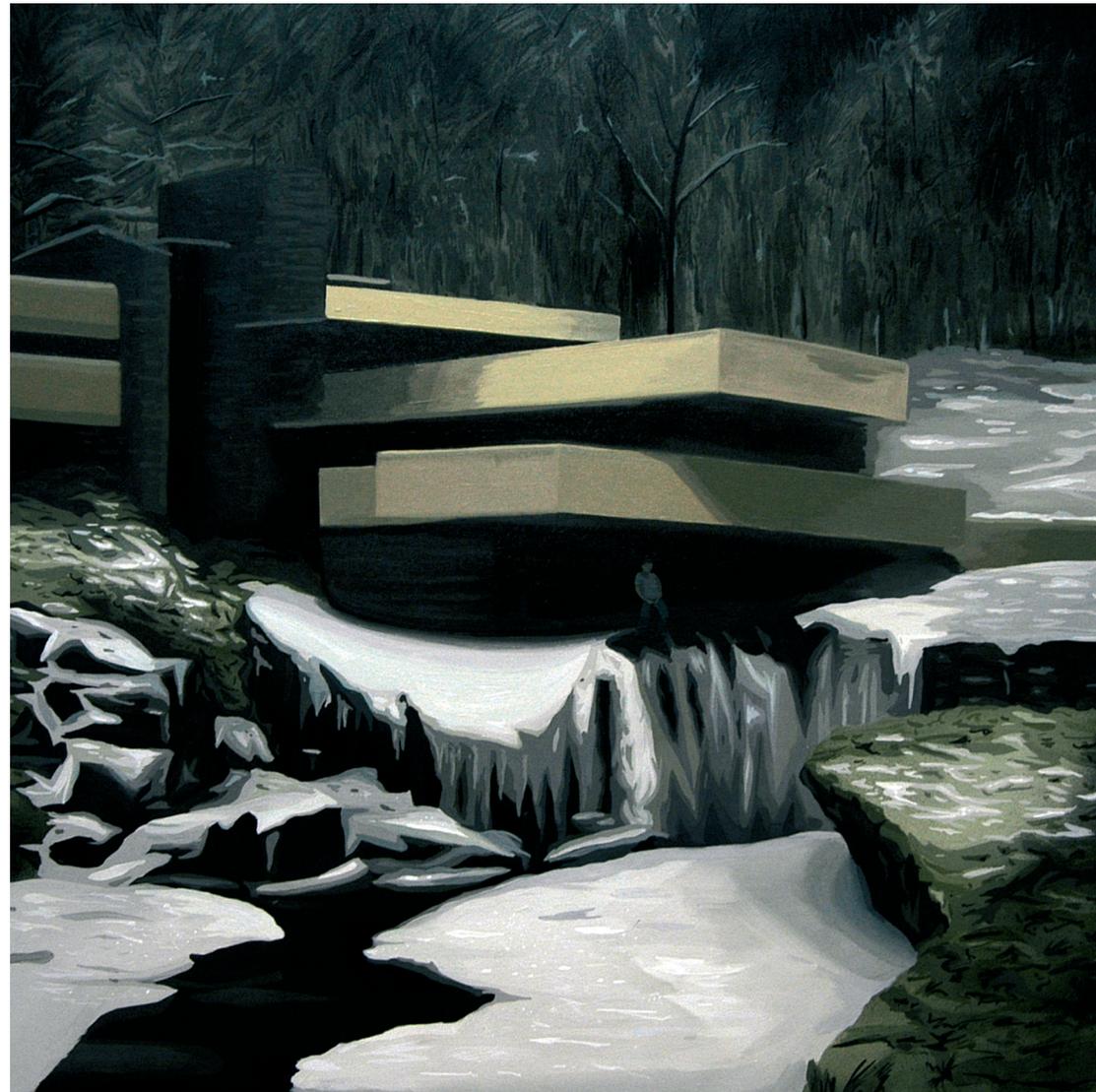
Por otro lado, en esta y otras obras, los paisajes reproducidos, frecuentemente naturales, se ven alterados por la presencia de personajes con vocación urbana generando tensiones no resueltas, escenas cargadas de un humor absurdo que delegan el desenlace en el espectador.

“Eventos Extraordinarios” participa de ese humor que posiciona lo cotidiano suspendido en una zona de inquietante incertidumbre. La estrategia pergeñada por Leonel Luna para este proyecto supone, en cierto sentido, un estado excepcional de su discurso en la medida en que el autor no ha acudido a referentes históricos locales que puedan pertenecer a la iconografía cultural de su país. No obstante, sus recursos fundamentales permanecen en este ejercicio de apropiación de la obra múltiple “Mi camiseta blanca manchada de pintura negra” de Ramón David Morales. La cita viene determinada por el cambio del lenguaje pictórico al fotográfico, y todas las connotaciones que suponen este

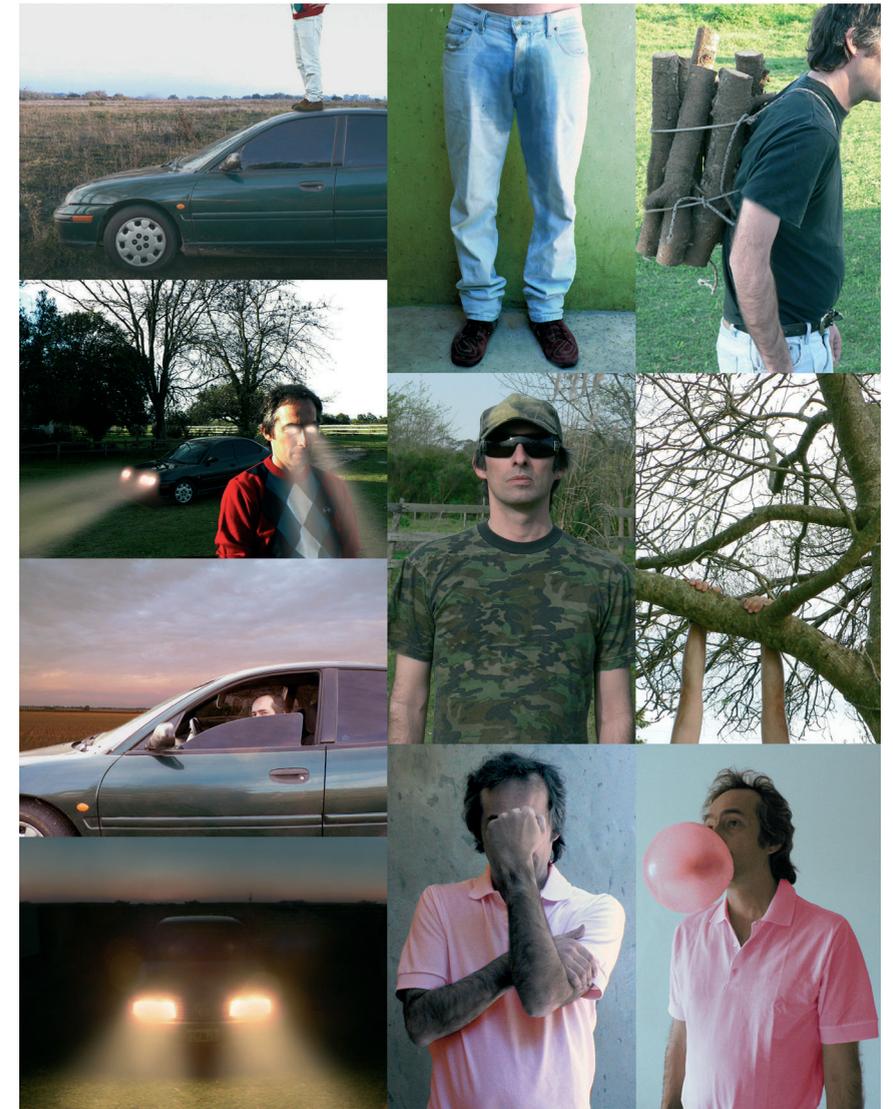
trasvase: desde el relevo histórico de medios de reproducción de verosimilitud al valor artístico equiparable al procedimiento manual.

Esta “traducción” determinará las relaciones de semejanza entre ambas producciones, el traducido y el original, mediante un juego que aspira a ser reversible, posibilitando una interpretación alegórica de las culturas como espacios intercambiables, interpretables, transmisibles.

En conclusión, existe en tal transcripción otro desplazamiento que re-instalaría la obra de Ramón David Morales (al igual que los referentes culturales habituales en la obra de Leonel Luna) en el ámbito de lo cotidiano al re-actualizar una producción realizada, terminada. El artista representante se convierte, por un momento, en un ciudadano que recrea la cultura acercando el arte al flujo vital presente, generando una nueva versión.



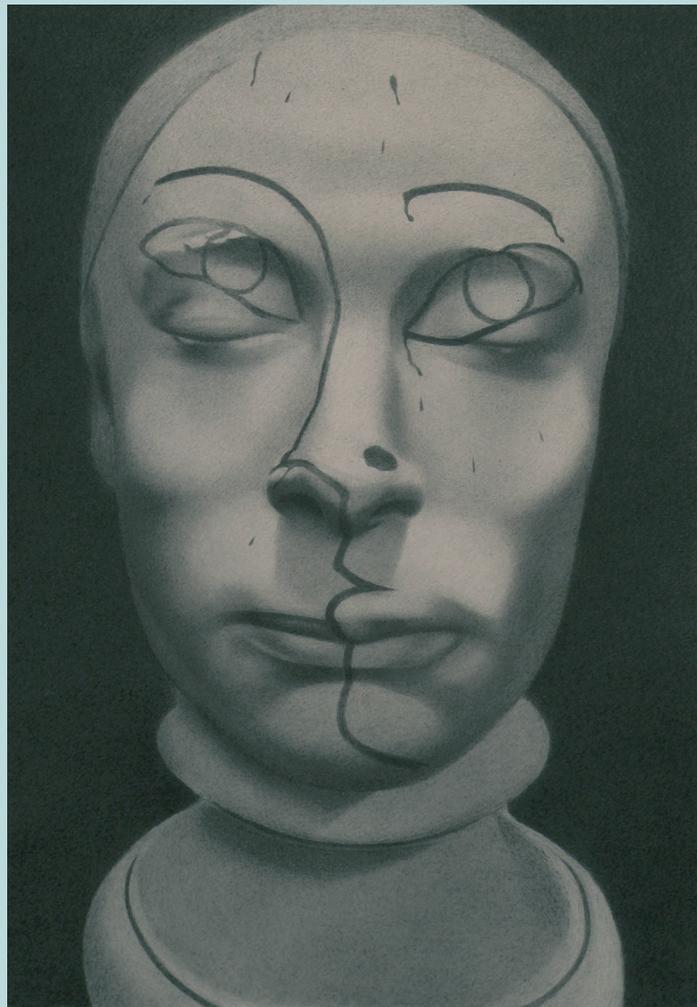
CASCADA DOBLE. 70 x 70 cm. Óleo sobre lienzo. 2006. MI CAMISETA BLANCA MANCHADA DE PINTURA NEGRA. Dimensiones variables. Óleo sobre lienzo. 2006



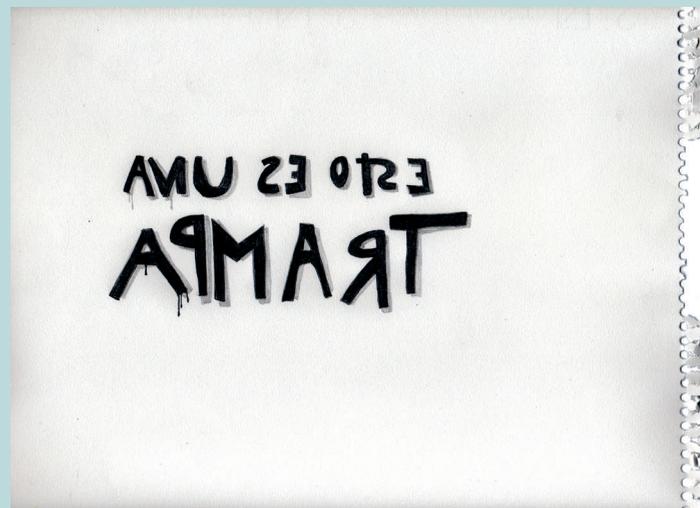
EVENTOS EXTRAORDINARIOS. 70 x 90 cm. Fotografía digital sobre vinilo. 2006

JOSÉ M. PEREÑÍGUEZ / PATRICIO GIL FLOOD

José M. Pereñíguez (Sevilla. 1977)
Vive y trabaja en Sevilla
jmpereniguez@telefonica.net



Patricio Gil Flood (La Plata. 1977)
Vive y trabaja en Buenos Aires
pgilflood@yahoo.com.ar



EL ÁNIMA. 70 x 100 cm. Carbón y lápiz conté sobre cartón. 2006. ESTO ES UNA TRAMPA. 30 x 20 cm. Dibujo grafito. 2006

JOSÉ M. PEREÑÍGUEZ / PATRICIO GIL FLOOD

Esa extraña habilidad para superar dificultades y evitar consecuencias negativas definida como *virtuosismo*, disfruta de una presencia incuestionable, casi excesiva, en los trabajos de José M. Pereñíguez. La utilización del dibujo como procedimiento clásico, el recurso del carboncillo, acerca su producción hacia unos terrenos pantanosos que podrían malinterpretarse y reducirse al ámbito de lo académico. Pero aquellos recursos que sobreponen situaciones adversas no son sino prolegómenos de la construcción de un espectáculo perfectamente calibrado. Tal escenificación, con la connivencia de un público inmerso en la sociedad espectacular, suele producir estados de incertidumbre perceptiva próximos a preocupaciones sobre los fundamentos de la aprehensión de la realidad y su representación, un relato compartido en obras de artistas como, Laura Bernal, Paulina Silva-Hauyon, Rubén Guerrero... y del propio Patricio Gil Flood.

En esta ocasión, “De fábula” se aproxima a una realidad algo desnaturalizada a través de referentes del mundo animal (excepcionales en sus trabajos) que proporcionan una confusa interpretación del concepto de semejanza. Sus animales se convierten en mutaciones representativas, seres que se encuentran a medio camino entre lo que fueron y lo que son, lo que son y lo que deberían ser. Estas metamorfosis de estética decimonónica conectan con sus obras relacionadas con el rostro como espacio de tránsito, estadios de una derrota anunciada que desembocan en la idea de la futilidad de las cosas.

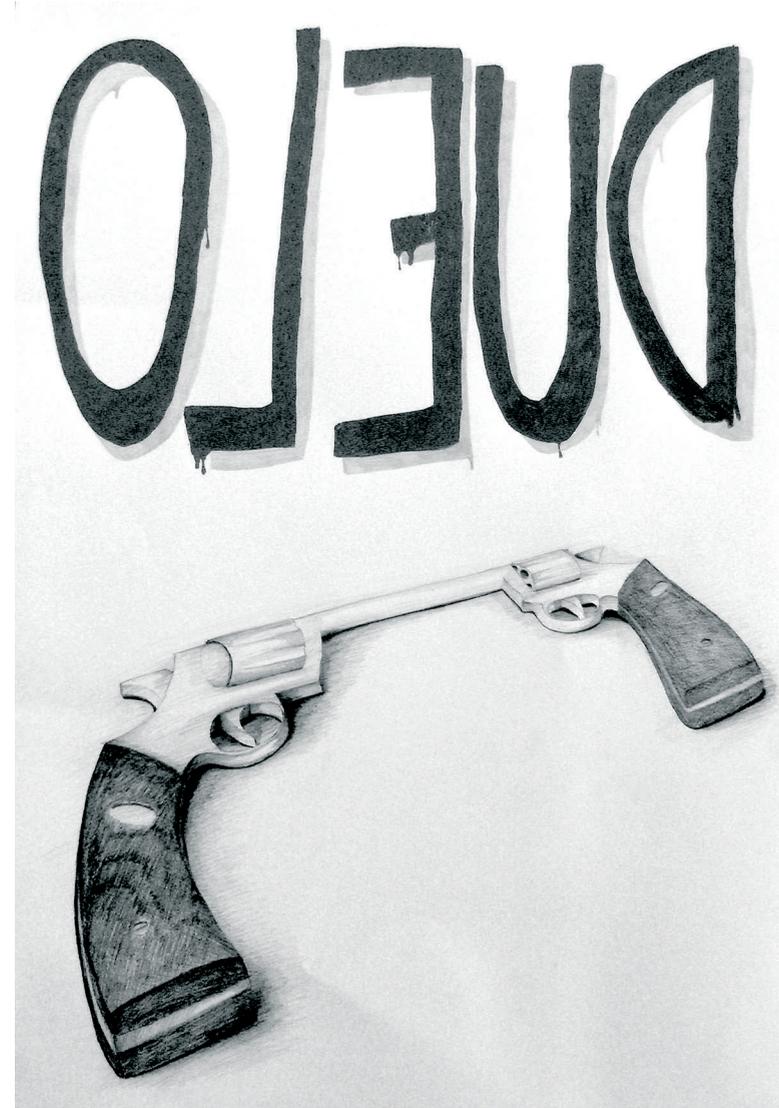
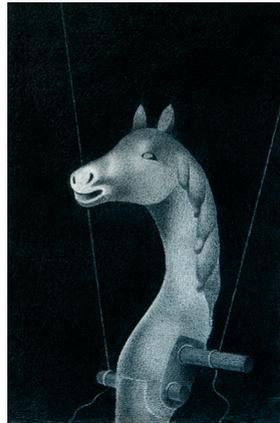
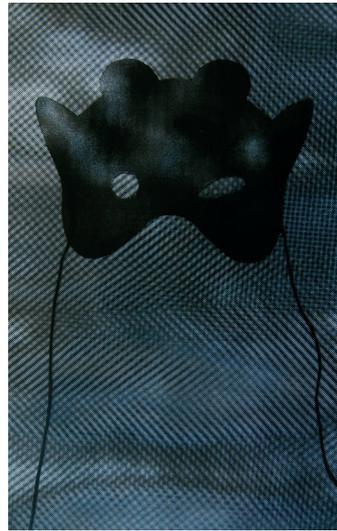
No obstante, los cambios practicados, esos “errores” del artificio sobre un estándar verosímil, suponen un proceso de desplazamiento hacia zonas arquetípicas de la imaginación que permiten aprehender lo desconocido en la medida en que el espectador (calculado como un experto de las disquisiciones representacionales) sepa activar los mecanismos de dicha ilusión.

Si los recursos de la fábula encubren o disimulan la realidad, su indefinición facilita aquellos desplazamientos de la representación hacia territorios que producen enajenación, dislocación en relación a un orden preestablecido.

En la obra “Duelo” de Patricio Gil Flood, presenciamos el enfrentamiento de pares de elementos a través del recurso de la simetría. Esas armas inutilizadas pueden llegar a ser comparables a los recursos del lenguaje

verbal, el texto especular que aparece en el dibujo de Patricio Gil Flood, y los del lenguaje visual, las pistolas dibujadas. Es como si en esta simbiosis foucaultiana se autoanularan ambos lenguajes en una lucha fratricida que convirtiera la comunicación en un proceso indeterminado, quebrando la conexión, cuestionando su misma existencia, produciendo una implosión que acaba con la realidad de los lenguajes como medios eficaces de comunicación.

Desde diferentes planteamientos formales del dibujo, ambos artistas se acercan conceptualmente al posicionar sus discursos en emplazamientos fronterizos donde la realidad es confundida con la ficción, la naturaleza con el artificio y la idea con lo imaginado.



JUAN CARLOS RAMÍREZ / FLORENCIA LEVY

Juan Carlos Ramírez (Sevilla. 1969)
Vive y trabaja en Sevilla
jcramir@gmail.com

Florencia Levy (Buenos Aires. 1979)
Vive y trabaja en Buenos Aires
florencelevy@hotmail.com



UNTITLED



JUAN CARLOS RAMÍREZ / FLORENCIA LEVY

¿A qué debemos atenernos cuando, a través de un juego especular, vemos lo que vamos a ver? Quizás sea esta la pregunta recurrente que se hace Juan Carlos Ramírez al tiempo que produce obras que, a modo de cinta de Moebius, nos devuelven a un principio no preacordado de lectura.

El término *película* puede ser interpretado como filme pero también como capa de grosor mínimo que recubre otro elemento. De esta manera “Superficie” nos proyecta al referente sobre la misma obra física (los datos aportados de forma verbal-escrita corresponden con el mismo soporte) provocando, a través de un gesto simple pero determinante, el cortocircuito que rompe con la automatizada cadena de los actos perceptivos. Por esta vía su producción conecta con “Escena de regreso” de Florencia Levy, donde la artista re-presenta en una galería de arte los materiales habituales de los espacios expositivos. Ambas propuestas se aproximarían más a una extraña idea de igualdad que de semejanza.

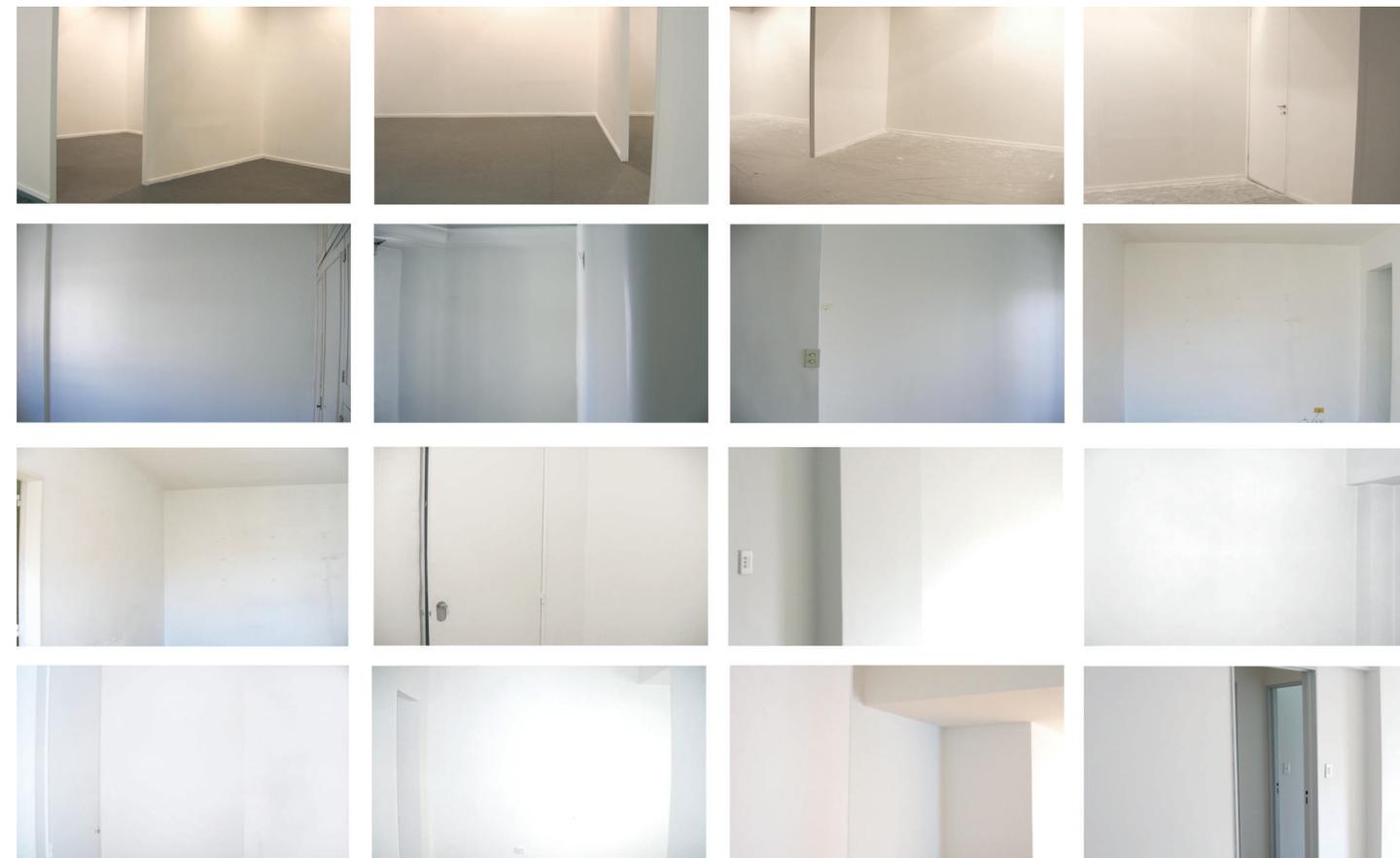
Juan Carlos Ramírez fuerza el actual estado de las cosas para llamar la atención sobre los mecanismos vinculados al hecho expositivo y a su capacidad condicionadora de sentido en el significante más que en el significado, siempre determinados en el marco de los espacios habilitados socialmente para mostrar.

En la obra de Florencia Levy se valoran aquellas mismas constantes, donde los espacios, ya estén ubicados dentro del ámbito de lo cotidiano, como las viviendas o las habitaciones de hotel; ya sean singulares, como los de exhibición, son sometidos a un análisis formal que facilita la significación de los mismos.

“2 amb. coc. baño, Compl. Frente-balcón. Todo a nvo. Recién pintado” cumple un doble requisito. Por un lado, define un patrón repetido de modo de vivienda que refleja el espacio habitado en estado de disponibilidad, vacío, como un elemento de uniformización social, de semejanza en clave negativa. Por otro lado, sirve de recurso para plantear relaciones de presentación entre el espacio representado, de corte doméstico, y el espacio en el que se visualiza (el ámbito expositivo), a través de proyecciones de imágenes de viviendas deshabitadas cuyas paredes y espacios se indiferencian con los mismos de la sala de exposición.

Así pues, los espacios habitables (ordinarios o extraordinarios), sus diversos medios de visualización, los materiales y soportes, son referentes temáticos y formales en ambos autores, a los que cabría añadir una obstinada recurrencia a elementos acrómicos (blancos) y a la reducción económica de medios que provocan en el espectador una sensación de vacío, propiciando la concentración perceptiva en detalles inesperados tan próximos al sujeto como el sujeto mismo.

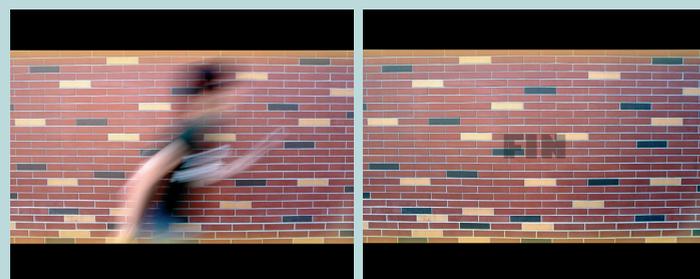
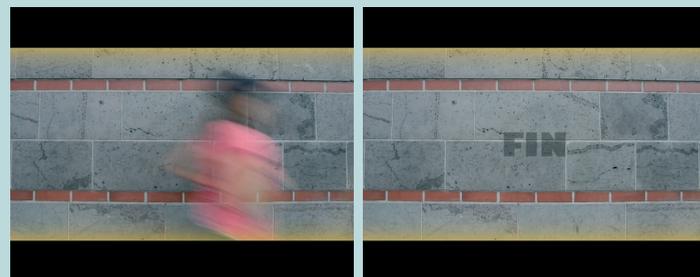
SUPERFICIE
100 x 70 cm
Impresión digital
2006



ANTONIO D. RESURRECCIÓN / ELISA STRADA

Antonio D. Resurrección (Cádiz. 1968)
Vive y trabaja en Sevilla y Buenos Aires
www.adresurreccion.com

Elisa Strada (Santa Fe. 1970)
Vive y trabaja en Buenos Aires
elisastrada@fibertel.com.ar



SERIE EL PROCESO. Nº2, 3. 200 x 80 cm. Fotografía digital láser. 2006. SERIE DESPERTARES. Nº1, 4. 140 x 40 cm. Fotografía digital intervenida. 2006

ANTONIO D. RESURRECCIÓN / ELISA STRADA

La serie “Los juegos” establece una vía discursiva presente en otras series recientes, como “Emergencia” o “El proceso”, que evidencia paradigmas argumentales del trabajo de Antonio D. Resurrección.

La constatación de los borrosos perfiles de lo que concebimos como realidad, la problemática de la representación y el cuestionamiento de lo permanente (la única permanencia es la de la desaparición), devienen en postulados propios de una iconoclastía reduccionista que apuesta por la economía de la imagen en tiempos de hipersaturación mediática. Dicha estrategia vendría dada por la falta de definición de los personajes o elementos que en otras propuestas se desintegran en puntos, se fragmentan o quedan sepultados por muros visuales evidenciadores del distanciamiento de la representación.

Las bandas cinematográficas en “La pérdida” son los rectángulos suprematistas que nos ocultan parte de una realidad puesta en tela de juicio, reducida a apariencias lumínicas, donde nuestra imaginación debe dar espacio a la ausencia, determinando las fronteras del lenguaje.

Al igual que ocurre en los trabajos de la serie “El proceso” (también en la serie “Despertares” de Elisa Strada), “La pérdida” sería la planificación de un escenario de tránsito urbano, en el que quedan difuminados los límites fronterizos entre realidad y ficción. Un relato desintegrador que posibilita la hibridación de mundos semejantes aparentemente ajenos. Aquí la evidencia de referentes estructurales cinematográficos desvela el marco de actuación de estas re-presencias que sintetizan los recorridos vitales de nuestro deambular por ambos territorios. Es el instante de una fuga, huida hacia adelante, sin destino específico más que el del discurrir a través del tiempo, existencialismo actualizado a las urgencias y problemáticas del lenguaje visual. En este correr se escapan “*las fuerzas desatadas de la vida*”, tal y como lo concibió Adorno, y el dominio del horror a través del culto a la velocidad que simula desligarnos de él, de nosotros mismos.

Estos recorridos proponen una experiencia e interpretación contemporánea de la ciudad esenciales en la producción de Elisa Strada, quien comparte también una preocupación sobre los condicionantes perceptivos de la metrópolis bajo diversas variables: la velocidad de dicha experiencia (los ritmos que imponen el deambular, el trasiego urbano, la permanente fluidez de automóviles en el asfalto, el escaparate

interminable de carteles y reclamos); el anonimato de las formas e individuos que se prestan a ese escenario cambiante; y, finalmente, las transformaciones urbanísticas de la ciudad que, a modo de proceso biológico, interfieren de manera totalizadora en la capacidad de aprehensión del ciudadano.

En “Últimos disponibles” observamos fragmentos gráficos de la ciudad (publicidad de venta de pisos), semejantes a los de una civilización en inacabable proceso de regeneración pero que, al igual que los restos arqueológicos, funcionan como muestras representativas de la experiencia social de lo urbano.

Sendos artistas hacen suya la imaginería gráfico/fotográfica de instantáneas de un mundo en continuo cambio al que, más que asimilar de una manera plena, se intentan aproximar, interpretar, con los mismos parámetros con que la ciudad se manifiesta.



LA PÉRDIDA. 100 x 35 cm. Fotografía digital láser. 2006



ÚLTIMOS DISPONIBLES. 100 x 70 cm. Plotter de corte autoadhesivo sobre chapa blanca. 2006

