



Jon Arregui

Sin título (2007)

Qué vemos

Una obra de grandes dimensiones. En cierto sentido creemos encontrarnos frente a un cuadro. Junto a él unos acetatos apuntan al posible proceso de trabajo, nos hacen reconsiderar la situación. El uso de los vinilos otorgan a la pieza de una calidad escultórica. Rayas rojas y blancas la cubren totalmente. Las rayas nos recuerdan al material utilizado para las señales de tráfico. Se superponen, cruzándose a veces. Creemos también entrever una imagen. No somos capaces de identificarla. Parece un mapa, o una grieta, ¿pertenece a alguna foto quizá?

Qué sentimos

Curiosidad tanto por el uso de un material que parece no pertenecer a la sala de exposiciones, como por la imagen que surge entre los vinilos. Los acetatos que el artista decide mostrar junto a la obra proporcionan alguna que otra pista. Reconocemos las imágenes, alguna al menos. Todas remiten a la Transición española. Por otro lado, junto al placer estético que puede proporcionarnos la pieza, nos sentimos algo excluidos, como si ésta fuera un tanto hermética.

De qué podría estar hablando

De imágenes codificadas y de aquellas otras que no lo están y que nos inundan a diario. Y de la relevancia de los errores, que a menudo nos llevan a descubrir o a llevar a cabo acciones mucho más significativas que las que pretendíamos ejecutar en un principio.

Por qué plantea este tema

El uso de imágenes conocidas, de fotografías recurrentes de un periodo tan conocido por todos como es el de la Transición española y su posterior codificación nos lleva a cuestionar la originalidad de la propia obra de arte, que acabaría convirtiéndose en representación de sí misma. Las bolsas de aire que aparecen en parte de la obra trastornan aún más si cabe la imagen; fruto de un error, adquieren para el artista un significado político representable.

Por qué usa este medio

¿Una escultura o un cuadro? Probablemente tenga algo de los dos. Aunque para Arregui, nos enfrentamos claramente a una escultura, ya que él la usa como tal, considerando que “es la disciplina artística que es capaz de asumir y trabajar desde el resto de las disciplinas”.

De dónde viene y qué normas rompe

A través de obras como la que aquí nos ocupa, Arregui nos obliga a cuestionar las distintas definiciones que en torno a las disciplinas artísticas se han ido elaborando a lo largo de los siglos. Hace tiempo que dejó todo de estar tan claro. A menudo, el artista se ve obligado para ejecutar su obra a emplear distintos medios, a menudo pertenecientes, desde un punto de vista tradicional, a distintas disciplinas.

Qué diría el experto de la obra

“Sin título” fue ejecutada en 2007 con adhesivo sobre una chapa galvanizada de 190 x 104 cms. El adhesivo utilizado es un reflectante homologado que se usa en las señales de tráfico. En la capa superior se ha recortado un dibujo realizado con anterioridad; que permite ver el plano que antes estaba tapado. Para conseguir otorgar de estructura a la chapa de acero galvanizado, el artista efectúa en la misma pliegues en ambos lados. La obra se enmarca dentro del proyecto titulado “Transición Española”, que comienza en 2007 y a través del cual el artista, tomando como punto de partida este momento histórico, así como incluyendo ciertas alusiones a la Guerra Civil, pretende llevar a cabo una revisión estética y conceptual de su propia práctica en relación a una época de alto contenido tanto político como simbólico.

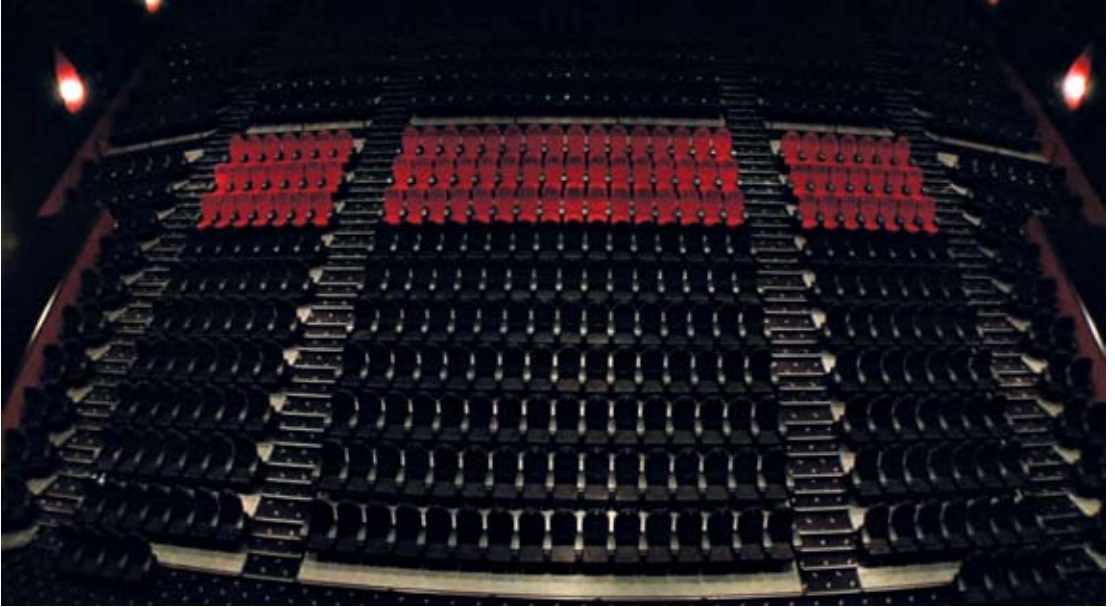
Biografía

Ion Arregui (San Sebastian, 1982) se licencia en Bellas Artes en la Universidad del País Vasco en 2005. Junto a Martín Ferrán y Aitor Bengoetxea forma, en 2005, el colectivo artístico ATOMA. Desarrollan como grupo el proyecto “KEA”, seleccionado y subvencionado por Madridprocesos en 2006; se expone en Arteleku al año siguiente. En 2008 ATOMA es seleccionado para los premios Gure Artea. En 2007, obtiene, en solitario, el pri-

mer premio en el XLII Certamen de Artistas Noveles de Guipúzcoa. Para “Transición Española”, proyecto al que pertenece esta obra, ha obtenido una subvención del programa Arte e Investigación del Centro Cultural Montehermoso en 2008. Ese mismo año realiza su primera exposición individual en la sala Espacio Abisal, comisariada por Aimar Arriola.

Bibliografía

Gure Artea, 2008 (Cat. Exp.), Gobierno Vasco, Vitoria, 2008.
Muestra de Artes Visuales 2007 (Cat. Exp.), InJuve, Madrid, 2007.



Karmelo Bermejo

Booked. The Movie. Todas las entradas de la sesión de las 22:00 horas del sábado, para la película número uno en el ranking de taquilla, fueron compradas con dinero público para que no fuese vista por nadie (2008)

Qué vemos

Un vídeo sobre una sala de cine, aunque desde una perspectiva poco habitual: la que tendríamos si estuviéramos mirando desde la pantalla. Está completamente vacía: nadie en los asientos, nadie en los pasillos, nadie entrando, ni saliendo. Todos y cada uno de los asientos han sido reservados. Las dimensiones de la sala nos llaman la atención; podría estar situada en un gran centro de ocio. La luz, que proviene de la pantalla, ilumina las butacas de manera intermitente. Siempre un mismo plano, fijo, una única secuencia. El silencio contrasta con los ritmos de luz.

Qué sentimos

Algo de inquietud, un cierto desasosiego e incluso rabia. Inicialmente la inquietud se apodera de nosotros. ¿Por qué está la sala vacía? ¿Dónde están los espectadores? Nos acercamos a la cartela, leemos el título de la obra: aparecen la rabia y el desasosiego. Se mezclan. Extraña manera de gastar el dinero público, pensamos. Y además, ¿resulta imprescindible que la obra sea tan larga? Todo parece un tanto excesivo.

De qué podría estar hablando

De las políticas culturales en general, del dinero público en relación con el arte. O de la imposibilidad misma de interferir en la lógica consumista que hoy en día abarca todo tipo de ocio: el hecho de que el artista haya comprado la totalidad de las imágenes no consigue interferir en los hábitos de consumo de los espectadores que pretendían ir a ver el filme. Siempre habrá otro que ver; el centro comercial está, en cualquier caso, lleno de opciones a las que recurrir.

Por qué plantea este tema

Quiere llamar nuestra atención sobre conceptos como ostentación y gasto improductivo. ¿Es esto lo que hace el artista al ejecutar su obra? El dinero público podría haberse gastado de manera improductiva, aunque no del todo, ya que el propio gasto casi siempre genera un beneficio privado de manera directa o indirecta: se llenan otras salas, se realizan otras actividades. En una ocasión anterior, el artista adquirió los 50 billetes de autobús de las siete de la mañana del 8 de febrero de 2007 que efectuaba el trayecto Bilbao-Madrid. En ese caso, el dinero público era utilizado para quitar de la circulación un medio de transporte necesario para muchos trabajadores.

Por qué usa este medio

El vídeo es el único medio que podía haber utilizado teniendo en cuenta la duración de la acción. Sólo el vídeo le permite transmitir una serie de sensaciones inabarcables, en este caso, desde otros medios.

De dónde viene y qué normas rompe

La práctica artística desarrollada por Bermejo tiene unas importantes connotaciones conceptuales y políticas. No podemos olvidar a figuras de referencia como Baldessari, Burden, Beuys o Nauman que en el siglo pasado tambalearon muchas de las estructuras sobre las que se asentaba tanto la práctica como el consumo artístico. Bermejo entraría a formar parte de un grupo de artistas, cuyos intereses estarían encaminados a la subversión del status-quo y al cuestionamiento de nuestro propio concepto de comunidad.

Qué diría el experto de la obra

“Booked. The Movie” ha sido ejecutada en 2008. Bermejo la ha realizado utilizando un HD transferido a DVD; tiene una duración de 94’, la misma que la película a la que el público ya no puede acceder. Forma parte de un proyecto más amplio titulado “Booked. Experimentos estéticos de economía extrema” en el que el artista lleva a cabo lo que él ha denominado “vaciado de espacios de consumo”; con dinero público procede a la adquisición de todas las localidades a la venta. Esta acción en concreto se desarrolló en la sala más grande de los cines Yelmo, con un aforo de 725 personas, situada en el centro comercial Isla Azul, en Carabanchel, Madrid. Además del vídeo, el artista ha recopilado en diez paneles todos los tickets ordenados de acuerdo con la planificación de los asientos y su compra selectiva; también realizó una fotografía que tomó desde arriba en la que podemos observar la totalidad de la sala: en esa ocasión Bermejo toma como referencia la medida del tiempo de un solo fotograma.

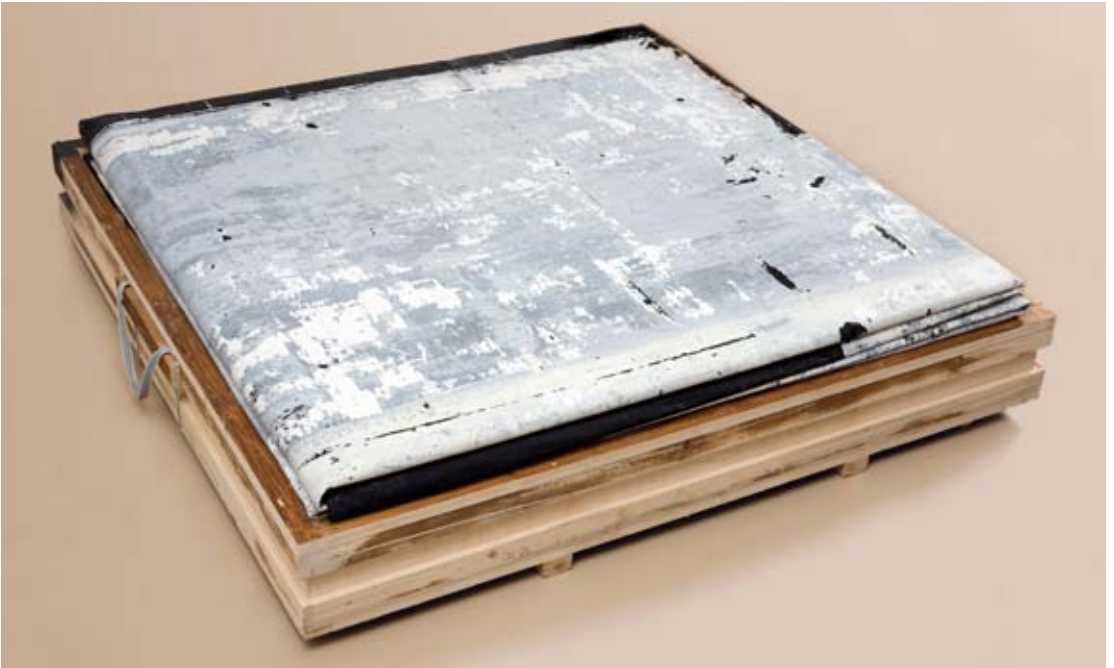
Biografía

Karmelo Bermejo (1979), vive y trabaja en México. En 2006 obtiene su licenciatura en Bellas Artes por la Universidad del País Vasco, trasladándose con posterioridad a su país natal donde, en 2008 realiza una residencia en Cenart, en México DF en colaboración con Hangar. Para ARCO 09 la galería Maisterravalbuena le encarga la ejecución de un proyecto para uno de los Solo Project de la feria. En 2007, Bermejo obtuvo el VII Premio de Fotografía de El Cultural, de

El Mundo.. La serie premiada hacía referencia a “la estética del overbooking” según sus propias palabras: el artista ponía en evidencia distintas formas de agresión cotidiana, realizando llamativas aportaciones, como cuando añadió diez kilos de bronce a la estatua del lehendakari Aguirre o cuando pasó horas vigilando a uno de los vigilantes del Museo del Prado.

Bibliografía

- E. Vozmediano, “Karmelo Bermejo gana el VII Premio de fotografía El Cultural”, **El Cultural**, Madrid, 27 de julio de 2007, pp. 34-35.
F. J. San Martín, “Economía política del derroche”, **Ostentación y gasto improductivo** (Cat. Exp.), Centro Cultural Montehermoso, 2007.
F. Rodríguez, “¿Se pueden hacer obras de arte que no sean Aportaciones? Entrevista a Karmelo Bermejo, “Mugalari”, San Sebastián, junio de 2007.
D. G. Torres, “Entrevista”, **Entornos próximos** (Cat. Exp.), Artium, Vitoria-Gasteiz, 2006.



M^a Jesús González y Patricia Gómez

La celda 108 (2008)

Qué vemos

Sobre una caja de madera descansa una amplísima tela plegada. No somos capaces de ver mucho más. La tela parece haber sido estampada, pero tampoco estamos seguros del todo. El video, sin embargo, nos permite entender el proceso, imaginar el espacio, la presencia de las artistas, el significado de la tela. Gracias a él somos, en cierto modo, partícipes de la obra: desde el encolado de las piezas de tela negra sobre las paredes de la celda, hasta el plegado de la estampa una vez ésta había sido arrancada.

Qué sentimos

Gran curiosidad: nos encantaría verla desplegada, viajar a las paredes de la cárcel y así intentar inmiscuirnos en su memoria. Tenemos una sensación extraña, la tela, a través del proceso de estampación, recoge las propias paredes, sin metáforas, un trozo mismo de realidad. Sin embargo, no deja de ser un acto simbólico, artístico.

De qué podría estar hablando

Del transcurrir del tiempo y las distintas maneras de acercarse a ese transcurrir. ¿Cómo afrontarlo? ¿Podemos dejarlo pasar o debemos intentar retenerlo? ¿Cómo asumir la inevitable desaparición de todo aquello que deviene temporal?

Por qué plantea este tema

Forma parte de su interés por la recuperación de lugares inmersos en procesos de desaparición y abandono. Querían robarle al olvido las paredes de la cárcel, unas paredes que hablan, a través de sus trazas, de sus inquilinos, o de los curiosos que pasaban por allí cuando ya habían sido abandonadas a su suerte.

Por qué usa este medio

La estampación les permite acercarse más al propio espacio que pretenden rescatar para la memoria: metros y metros de tela a través de los cuales comenzar a elaborar un archivo. Les permite a su vez extraer un registro material de esos interiores deshabitados y de su estado, convirtiendo así el acto mismo de documentar en una obra de arte.

De dónde viene y qué normas rompe

A través de sus estampaciones, las artistas enmarcan su trabajo en un contexto teórico en el que encontramos escritos como el del antropólogo francés Marc Augé a propósito de los “no-lugares” y las ruinas. Por otro lado, el hecho de estampar paredes que no tienen otro destino que el olvido, otorga a una técnica tan antigua como la de la estampación de un distinto significado.

Qué diría el experto de la obra

La celda 108 consta de una tela que puede mostrarse plegada o desplegada –habiéndose elegido para esta ocasión la primera de las opciones–, sobre la que se han estampado las paredes de una celda concreta, la 108. Sus dimensiones desplegada son de 11,50 x 5 metros, aunque como aquí se presenta mide 163 x 163 x 14 cm. El proceso ha quedado grabado en un vídeo, un DVD de 3’ 13” de duración, editado por Emilio Martí. Forma parte del “Proyecto para cárcel abandonada. Intervención en la antigua cárcel Modelo de Valencia” –realizado entre julio y noviembre de 2008–, antes de su demolición. A su vez se englobaría dentro de otro que comenzó en 2002 y que las artistas han denominado “La casa desplegada”. Como ellas mismas afirman “pretende poner de relieve la pervivencia, en el universo contemporáneo del espacio de los lugares.” El espacio de los lugares frente al de los flujos, frente al “no-lugar”.

Biografía

Ambas nacen en Valencia, el mismo año, 1978. Estudian juntas Bellas Artes, licenciándose en 2002 en la Universidad Politécnica de esa ciudad. Su trabajo en colaboración se remonta a ese mismo año. Sus largas estancias italianas despertaron tanto en Patricia Gómez como en M^a Jesús González un interés por el grabado que les ha acompañado hasta ahora. Entre 2003 y 2007 con-

tinúan su formación con cursos de doctorado en Grabado y Estampación. También estudian Historia del Arte. En el marco de Generación 2007 obtienen una beca para proyectos a través de la cual llevan a cabo una larga serie de estampaciones interviniendo numerosos espacios del barrio de Cabanyal, en su ciudad natal.

Bibliografía

- XXX Premios Bancaja de Pintura, Escultura y Arte Digital (Cat. Exp), Fundación Bancaja, Valencia, 2008.
Generación 2007. Premios y Becas de Arte Caja Madrid, Obra Social Caja Madrid, Madrid, 2007.
XXXIV Premios Bancaja de Pintura, Escultura y Arte Digital (Cat. Exp), Fundación Bancaja, Valencia, 2007.
E. Martí, “La casa desplegada”, Kessler- Bataglia Galería de Arte, Kessler- Bataglia Galería de Arte, Valencia, 2007.



Carlos Irijalba

Twilight 11 (2008)

Qué vemos

Una fuerte luz ilumina una zona tremendamente frondosa, mientras la oscuridad se apodera de la escena. Unos árboles que aparecen de la nada; una luz que niega todo aquello que no cubre con su estela; un espacio indefinido.

Qué sentimos

Desconcierto. El título de la obra, "Twilight", hace alusión tanto al crepúsculo como a la fase que precede el final de algo. La sensación de desplazamiento y descontextualización no acaba de abandonarnos. ¿Qué hace una luz tan potente en un sitio como ése? ¿Dónde está? ¿De dónde viene?

De qué podría estar hablando

De la iluminación como instrumento de construcción de realidad o, más bien, de manipulación de la misma. De la sociedad del espectáculo, del papel de la luz y la hegemonía de lo visible. Los espacios habitados, informados, delimitados y asimilados frente al desierto, la relatividad de lo improductivo, lo abandonado, aquello que no tiene límites.

Por qué plantea este tema

“Twilight 11” no puede entenderse como un ente aislado sino como parte de un proyecto de instalación fotografía y video, cuyo marco conceptual lleva al artista a plantearse cuestiones como las anteriormente mencionadas, especialmente en relación con la sociedad del espectáculo. Irijalba quiere llamar nuestra atención sobre la manipulación de los espacios a través de la realidad para facilitar su “consumo” o como él mismo afirma, “acotar el plano de lo «visible dirigido» para su digestión”.

Por qué usa este medio

“Twilight 11” recoge una de las fascinantes imágenes que pudieron contemplar los que asistieron a la segunda fase del proyecto. En la primera, Irijalba sustrajo temporalmente una de las torres de iluminación del Estadio del Sardinero, evidenciando el desequilibrio lumínico que esta acción provocaba y su relevancia para la construcción de un espacio en el que desarrollar un espectáculo. En la segunda fase, el artista instala en la selva de Irati, una de las últimas de España y de Europa, una torre similar a la anteriormente sustraída. Permaneció instalada y abierta al público entre el 18 de junio y el 7 de julio de 2008. La fotografía es quizá el medio más adecuado para continuar hablando del espectáculo y de ese paralelismo que se genera con el color verde como signifiante en ambas localizaciones.

De dónde viene y qué normas rompe

La relevancia de la posmodernidad en el trabajo de muchos artistas de finales de siglo es fundamental. Irijalba recoge en su trabajo alusiones concretas a Guy Debord y a sus teorías en torno a la sociedad del espectáculo, e intenta con este proyecto ir más allá de la representación del lugar, planteando la necesidad “de lo real más allá de su imagen.”

Qué diría el experto de la obra

“Twilight 11” pertenece a la serie del mismo nombre; ha sido ejecutada en 2008 con técnica mixta fotográfica e impresión cromogénica Lightjet; tiene unas dimensiones de 140 x 200 cm. Forma parte de la segunda y más importante fase del proyecto en que localiza en Irati un espacio donde trasladar de manera temporal esa gran torre de iluminación. Situada en las coordenadas Lat: 43° 5' 57.2202” Long: 1° 31' 12.8382”, el dispositivo, réplica del esquema de la torre original, consta de 25 focos de 400 Kw cada uno, sumando un total de 11.000 Kw de potencia.

Biografía

Carlos Irijalba (Pamplona, 1979) se gradúa en 1998 en la Escuela de Arte de Pamplona para posteriormente continuar su formación en la Universidad del País Vasco donde obtiene su licenciatura en Bellas Artes. Estudia también en la Universität der Kunst de Berlín con el Profesor Lothar Baumgarten. Obtiene en 2004 el Primer Premio Jóvenes artistas, así como una beca de fotografía del Guggenheim, a lo que se suma la de Creación del Gobierno de Navarra en el año siguiente o la de Artes Plásticas de la Fundación Marcelino Botín

en 2007. En su obra cabe destacar la relevancia del proceso interdisciplinar cuyo documento último es la fotografía. En proyectos anteriores, como “Outside comes first” o “Devices” (ambas de 2007) ya había trabajado sobre la distorsión de lo real en lo cotidiano permutando los propios elementos que lo conforman, instalando vidrios fuera de contexto o fotografiando focos surgidos de la nada. Continúa aquí, por tanto, profundizando sobre nuestro entendimiento y acercamiento a la realidad, al espectáculo y a la relación entre las dos últimas.

Bibliografía

R. Gavarró, “Working on the necessity and uncertainty of balance”, **Balance** (Cat. Exp.), Galería Unosunove, Roma, 2007.

F. Golvano, “Anamnesis”, **Catálogo**. Bienal de Valencia-Sao Paolo, Valencia 2007.

Carlos Irijalba. Überlegung o Frankenstein junto al lago (Cat. Exp.), Beca de Artes plásticas, Gobierno de Navarra, Pamplona, 2006.

O. Fernandez, “Überlegung”, **Muestra de Artes Visuales 2006** (Cat. Exp.), InJuve, Madrid, 2006.



Aitor Lajarin

Lost (2007)

Qué vemos

Nos enfrentamos a una instalación de grandes dimensiones. Parece realizada sobre madera, pintada. Esparcidas por la misma, varias pinturas de pequeño formato y dos minireproductores de DVD. Nos acercamos a mirar: dos vídeos muy cortos, en bucle, una y otra vez sobre lo mismo. En uno de ellos un helicóptero sobrevuela unas montañas nevadas; en el otro también un avión, aunque desde un punto de vista diferente: parece estar siendo grabado desde el suelo, desde un lugar oculto. También hay mapas, y en los cuadros, retratos, un kit de “supervivencia”, un coche que atraviesa el bosque en la oscuridad, la luna, un paisaje visto desde unos prismáticos...

Qué sentimos

Una cierta inquietud. Hay muchos elementos que nos invitan a pensar en una historia. Sin embargo, no hay una estructura narrativa de la que partir. El artista parece querer que seamos nosotros los que, partiendo de una serie de objetos, construyamos la narración. Vamos y volvemos, miramos unas pinturas, los vídeos, imaginamos posibles relaciones... Nos sentimos incómodos. ¿Qué habrá pasado en ese sitio en apariencia tan bucólico?

De qué podría estar hablando

De la construcción y deconstrucción de las historias o, mejor dicho, de la narración. Quizá Lajarin quiera que nos sintamos perdidos, como el propio título indica. Perdidos ante una historia que ya nadie ha elaborado para nosotros, reivindicando de esta forma el papel activo que el espectador se ve obligado a tomar.

Por qué plantea este tema

Quiere llamar nuestra atención sobre la manera en la que se construyen las historias ofreciéndonos distintas posibilidades, direcciones y organizaciones narrativas. Toma en consideración el concepto de deconstrucción para alertarnos sobre la imposibilidad de la estabilidad y de las nociones y conceptos inamovibles en los que crecimos.

Por qué usa este medio

Lajarín siempre se ha considerado a sí mismo un pintor. Sin embargo, un pintor que va más allá de lo pictórico: “¿Por qué no pintar pero sin utilizar pintura?”, afirma. Sus exposiciones funcionan a menudo como una gran instalación. Para esta obra, el artista se sirve de ella como medio de trabajo. Es probablemente el más adecuado para incorporar distintos estándares narrativos que toma de referentes tan diversos como la televisión, el cine o la novela negra. A través de la instalación también puede trabajar con otros medios y formatos; así nos encontramos con pinturas, madera, videos...

De dónde viene y qué normas rompe

Son quizá dos los aspectos sobre los que podríamos reflexionar: su acercamiento a la pintura, con esos referentes como los arriba mencionados, y la problematización de las historias a través de la deconstrucción de la narración. Lajarín no sabe si seguirá pintando. Tampoco le importa porque, según él, “el trabajo es mental: ideas y reflexiones.”

Qué diría el experto de la obra

“Lost”, ejecutada en 2007, tiene unas dimensiones de 244 x 488 x 366 cms y para su realización el artista ha empleado diversos materiales junto al vídeo. Fue originalmente realizada y presentada como parte de una exposición que tuvo lugar ese mismo año en la galería Trayecto de Vitoria-Gasteiz. En dicha muestra, el espectador se adentraba en un universo de pinturas y fotografías como parte de una gran instalación. Material en “bruto” a la espera de ser elaborado.

Biografía

Aitor Lajarín (1977, Vitoria-Gasteiz) obtiene en 2002 su licenciatura en Bellas Artes en la Universidad del País Vasco, donde el año siguiente realiza cursos de doctorado. En 2007 obtiene una Beca Artium para la realización de un proyecto de creación e investigación fuera del País Vasco, lo que le lleva a Los Ángeles, donde fija su residencia. Desde entonces se encuentra desarrollando un proyecto que trata sobre la ciudad y

sobre las distintas relaciones sociales y culturales que tienen lugar en el ámbito urbano. Una urbe hacia la que todos vamos abocados, una ciudad compleja, oculta, con las consiguientes dificultades de comunicación que ello trae consigo. Sus obras hablan de la ciudad de los sueños, sueños muchos que acaban, cómo no, en un vertedero. Imágenes y lugares a medio camino entre la realidad y la ficción.

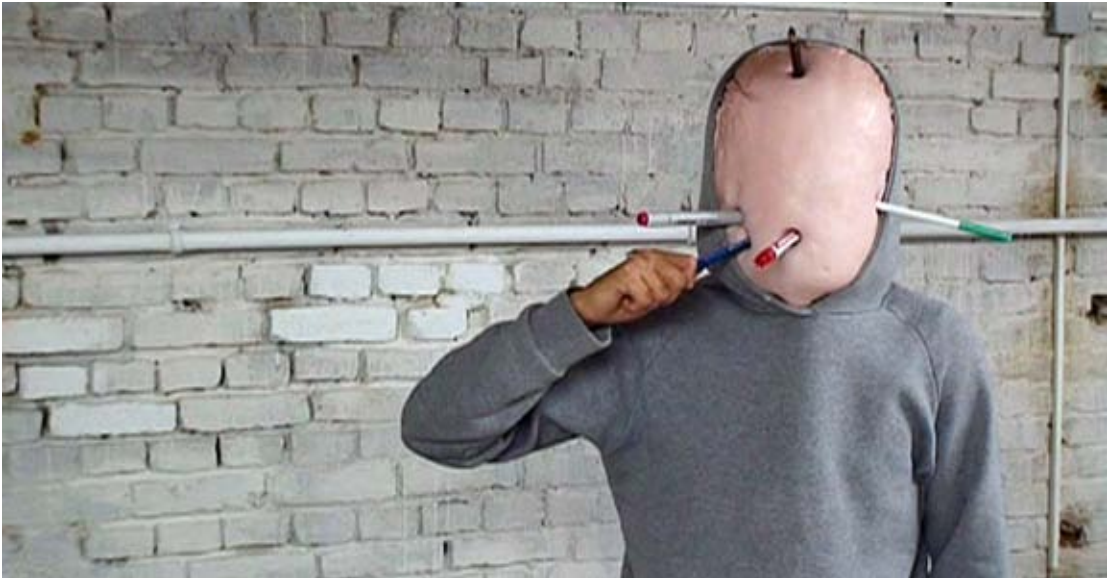
Bibliografía

I. Manterola, “Gure Artea: Diagnostico y reflexión”, **Gure Artea: Exposición** (Cat. Exp.), Servicios de Publicaciones del País Vasco, San Sebastián, 2006.

I. Tejada, “Life Style”, **Aitor Lajarín** (Cat. Exp.), Galería Art Nueva, Murcia, 2005.

B. Herráez, “Rectangle”, **Aitor Lajarín** (Cat. Exp.), Centro Cultural Montehermoso, Vitoria-Gasteiz, 2005.

Entornos próximos (Cat. Exp.), Artium, Vitoria-Gasteiz, 2004.



Sergio Roger

Goodbye Horses (2008)

Qué vemos

Un video. Una cara informe ocupa la escena. Música de fondo. Un único protagonista, esa gran masa que cubre con la capucha de su sudadera. Aparecen las manos, los dedos; se introducen en su cara, dejan cicatrices, la van transformando. Luego comienza a relacionarse con su entorno, decide “conocer” la mesa o la pared a través de su rostro; se clava rotuladores o tubos; va transformándose, configurándose y empieza de nuevo. La cara parece pertenecer a un chico, alto, el artista quizá. Podría estar en su estudio.

Qué sentimos

En un primer momento nos sentimos incómodos. Nos cuesta relacionarnos con esa masa informe, queremos ver más allá. No entendemos por qué la lleva, nos duelen sus cicatrices. También, en cierto modo, nos sentimos identificados con ella. Se enfrenta a nosotros como si de un espejo se tratara. La cara, nosotros, los cambios, las cicatrices, el transcurrir del tiempo...

De qué podría estar hablando

Roger podría estar haciendo referencia a cómo vamos poco a poco construyendo nuestra identidad: cómo todo va dejando su marca, a menudo tan profunda que acaba convirtiéndose en cicatriz, cicatriz que se internaliza hasta volver a “diluirse”, o asimilarse. Nos enfrenta a una cara que no contempla pasiva su imagen, sino que actúa e interactúa en relación a la misma. Dada su particular fisionomía toda observación implica cambio. Experimenta mientras observa, mientras explora su entorno. Su rostro consta de una gran capacidad de adaptación, según toca, mira, ve, siente, refleja el espacio.

Por qué plantea este tema

No es ésta la primera vez que Roger trabaja con máscaras dentro de un enfoque ciertamente performativo. Le interesa la relación de la máscara con la fábula, unos cuerpos sin rostro pueden contar mil y una historias. En obras anteriores muchos de ellos pertenecían a una misma familia, real o imaginaria; sus máscaras, sin embargo, convertían las situaciones y los espacios en “extraños”, nos obligaban a distanciamos de ellos, a cuestionarlos. Ahora Roger se muestra solo. En su estudio. Es él quien lleva la máscara.

Por qué usa este medio

El vídeo le permite grabar el proceso. La máscara en sí, que podría considerarse una obra en sí misma, adquiere su significado a través del proceso que lleva a cabo el artista. El vídeo se convierte en el documento, en la pieza de archivo.

De dónde viene y qué normas rompe

Tradicionalmente, la Historia del Arte no solía tener en cuenta los procesos. Era el resultado lo único importante. De ahí que los bocetos fueran considerados, hasta hace muy poco, obras “menores”. Roger se enfrenta a esta tradición, como ya lo hicieron otros en el último tercio del siglo XX. La cuestiona y otorga una gran importancia al camino, a las ideas, a las acciones.

Qué diría el experto de la obra

“Goodbye Horses” es un vídeo digital de 2’50” de duración que ha sido ejecutado en 2008. Anteriores a él, pero directamente relacionados, se encuentran sus obras “24.12.06” (2006) y “Kotti” (2007). En ambas intervienen las máscaras. En la primera, miembros de una familia catalana acomodada celebra la cena de Nochebuena. Sus rostros han sido sustituidos por grandes protuberancias, informes, a modo de tumor. En la segunda, Roger traslada las máscaras a una plaza berlinesa. Allí otra familia queda inmortalizada por la cámara. Ésta es quizá algo más forzada y sus máscaras ya no son aquellas masas informes. La familia, integrada por drogadictos, alcohólicos y vagabundos, acaba formando parte de un documento fotográfico que cuestiona la supuesta objetividad con la que solemos representar al otro.

Biografía

Sergio Roger (Barcelona, 1981) comienza en 2001 su formación académica en la Universidad de Bellas Artes de Barcelona; obtiene entonces una Beca Erasmus que le permite trasladarse a la universidad K ngliga Konsth gskolan (Royal School of Fine Arts) de Estocolmo, donde estudia en

2004-2005. Acaba licenciándose en 2008 en la Universit t der K nste de Berlín, donde estudia con la videoartista y documentarista Hito Steyerl. En paralelo a su trabajo ha colaborado con reconocidos coreógrafos como Matija Ferlin y Karin Hermes.

Bibliografía

Celeste Kunstpreis (Cat. Exp.), Paola Coppola, Berlín, 2008.

Homo Bellicus (Cat. Exp.), gold+gr ne w lder, Berlín, 2007.

A. Rule, “Sergio Roger in conversation with Alix Rule at his Berlin Studio”, **Saatchi Online Magazine**, 2007.

www.sergioroger.com