

ARTECONTEXTO

ARTE CULTURA NUEVOS MEDIOS

ART CULTURE NEW MEDIA

Dossier: ARTE Y ECOLOGÍA / ART AND ECOLOGY
(Maja and Reuben Fowkes, Flavia Vivacqua,
María Bella, Suset Sánchez, Fallen Fruit).
L. Camnitzer, R. Lozano-Hemmer, P. Valbuena
Cine / Cinema • Música / Music • Libros / Books
Críticas / Reviews

Primera página / Page One

- 4 **Arte, crisis y ecología / Art, Crisis, and Ecology**
ALICIA MURRÍA

Dossier: Arte y ecología / Art and Ecology

- 11 **Recuperar la felicidad: El arte y la ecología sin límites**
Reclaim Happiness: Art and Ecology Unbound
MAJA AND REUBEN FOWKES

- 23 **Resiliencia creativa y cambios sistémicos**
(¿Qué estamos conservando? ¿Qué deseamos y necesitamos conservar?)
Creative Relience and Systemic Changes
(What is it that we are preserving? What do we need and want to preserve?)
FLAVIA VIVACQUA

- 23 **Fallen Fruit: La fruta, un motivo para compartir. Relaciones entre la gente y la ciudad**
Fallen Fruit: Fruit Is a Sharing Matter. Relationships between People and Cities
MARÍA BELLA Y SUSET SÁNCHEZ

Páginas Centrales / Central Pages

- 45 **Luis Camnitzer. Políticas de representación**
Luis Camnitzer. Politics of Representation
ANDREA GIUNTA

- 57 **Rafael Lozano-Hemmer. Los juegos del devenir maquínico**
Rafael Lozano-Hemmer. Games of Machinic Transformation
CARLOS JIMÉNEZ

- 67 **Pablo Valbuena. Piel de luz**
Pablo Valbuena. Skin of Light
JOSÉ MANUEL COSTA

Cine / Cinema

- 78 Reseñas / Reviews: ELENA DUQUE
79 **Jem Cohen “le flâneur”**
ABRAHAM RIVERA

Música / Music

- 82 Reseñas / Reviews: ABRAHAM RIVERA
83 **¿Avanzando hacia el pasado? / Advancing Toward the Past?**
JOSÉ MANUEL COSTA

Libros / Books

- 86 Reseñas / Reviews: ELENA MEDEL • ALICIA MURRÍA
87 **Control sin límites / Unlimited Control**
IÑAKI ESTELLA

- 91 **Gordon Matta-Clark: Desfazer O Espaço**
FERNANDA NOGUEIRA Y MIGUEL LÓPEZ
- 93 **Dynasty [Dinastía]**
MANUEL SEGADE
- 95 **Mateo López: Made to Measure [Hecho a medida]**
KIKI MAZZUCHELLI
- 97 **Dara Birnbaum: The Dark Matter of Media Light**
La materia oscura de la luz mediática
FILIPA OLIVEIRA
- 99 **VI Bienal de Arte Contemporáneo de Berlín**
6th Berlin Biennale for Contemporary Art
ALANNA LOCKWARD
- 101 **XXXI Bienal de Pontevedra: Utrópicos**
31st Pontevedra Biennale: Utopics
CARLOS JIMÉNEZ
- 105 **Txuspo Poyo: U.N(INVERSE)**
EMANUELA SALADINI
- 107 **El paisaje como idea:**
proyectos y proyecciones 1960-1980
The Landscape as an Idea:
Projects and Projections 1960-1980
ITXASO MENDILUZE
- 109 **Iván Navarro: Tierra de nadie / No Man's Land**
SUSANA SERRANO
- 111 **Forma, signo y realidad.**
Escultura española 1900-1935
Form, Sign and Reality.
Spanish Sculpture 1900-1935
MIREIA A. PUIGVENTÓS
- 113 **: desbordamiento de Val del Omar**
: Overflowing by Val del Omar
SEMA D'ACOSTA
- 115 **Carrie Mae Weems: Estudios sociales**
Carrie Mae Weems: Social Studies
ALICIA MURRÍA
- 117 **AfterPost. Más allá de la fotografía**
AfterPost. Beyond Photography
CARLOS GARCÍA DE CASTRO
- 119 **Dominó Canibal. Bruce High Quality Foundation**
DAVID MORIENTE
- 121 **Sinergias. Arte latinoamericano actual en España**
Synergies. Current Latin American Art in Spain
SEMA D'ACOSTA
- 123 **Con la probabilidad de ser visto. Dorothee y Konrad Fischer. Archivos de una actitud**
With the Probability of Being Seen. Dorothee and Konrad Fischer. Archives of an Attitude
PABLO G. POLITE
- 125 **Raimond Chaves y Gilda Mantilla:**
Observaciones sobre la ciudad del polvo
Raimond Chaves and Gilda Mantilla:
Observations on the City of Dust
FERNANDA NOGUEIRA
- 127 **Eva Hesse: Trabajos del estudio / Studio Works**
JUAN CARLOS REGO
- 129 **Márgenes de silencio / Margins of Silence**
ALICIA MURRÍA
- 131 **Anna Malagrida**
MIREIA A. PUIGVENTÓS
- 133 **Ante el tiempo: Bleda y Rosa**
In the Face of Time: Bleda y Rosa
LUIS FRANCISCO PÉREZ
- 135 **Fetiches críticos. Residuos de la economía general**
Critical Fetishes. Residues of General Economy
MÓNICA NÚÑEZ LUIS
- 137 **Manhattan, uso mixto. Fotografía y otras prácticas artísticas desde 1970 al presente**
Manhattan, Mixed Use. Photography and Other Artistic Practices from 1970 until Today
PEDRO MEDINA
- 139 **Marisa González: Female Open Space Invaders [Invasoras del espacio público]**
ALICIA MURRÍA
- 141 **Alexander Apóstol. Ensayando la postura nacional**
Alexander Apóstol. Rehearsing the National Stance
MÓNICA NÚÑEZ LUIS
- 143 **Entretiempos. Instantes, intervalos, duraciones**
In-Betweens, Instants, Intervals, Durations
MARIANO NAVARRO

Art, Crisis, and Ecology

Is art capable of assuming its share of responsibility with regards to environmental issues? It is not by chance that we have chosen the work of Roman Ondák for the cover of this issue. His was the only artistic intervention at last year's Venice Biennale which did not generate any kind of waste, as well as not having any environmental impact whatsoever.

The fact that the words ecology and sustainability are used so often in our everyday speech would lead us to believe, reasonably enough, that their meaning is being taken on by society as a whole, that they influence not only our ideas but also our behaviour. But nothing could be further from the truth, and the world of art –in general– is not an exception, but quite the opposite. However, where to begin? The art system is still firmly rooted in the artistic object, in the exhibition model which requires investing in the set-up, lighting, the packing and transport of large containers, luxurious editions of books, catalogues and magazines, etc., not to mention the abundance of pollutants which are found in most artworks. It is true that the financial crisis is forcing many institutions, hitherto accustomed to spending large amounts of money, to cut back on costs, although this mostly takes the form of a reduction in the number of exhibitions planned and an increase in their duration, as well as, above all, paying less for new artworks, instead of thinking about how to contribute to a rationalisation of expenditure which takes environmental consequences into account. It is pertinent to recall an exhibition which took place at the Centro Atlántico de Arte Moderno in Las Palmas de Gran Canaria, entitled *Weather Report. Cambio climático y artes visuales*, in 2007, curated by Álvaro Rodríguez Fominaya. The show not only examined the issue but also followed a number of environmentally-responsible procedures, for example by eliminating most of the transport by producing the works in the city hosting the exhibition. It also did without large-format pieces, included installations that re-used some of the energy they generated, availed themselves of recycled materials, and paid a CO₂ tax to the company Climate Care, which devotes these funds to implementing measures to offset emissions.

This model is undoubtedly a good example of how to reduce financial and environmental costs, and is worth keeping in mind, yet it is clearly not enough. The central issue is none other than the following: as long as we continue to take for granted that the development of countries and the wellbeing of their societies is founded on consumption and the squandering of natural resources, and until we call into question the predatory spirit that rules our economy –regardless of how popular the “green” label becomes– very few changes will be effected, and all we will do is to paper over a few cracks. This is what has led us to bring together in this issue's dossier, entitled *Art and Ecology*, the voices of theoreticians and analysts, such as Maja and Reuben Fowkes, Flavia Vivacqua and the Fallen Fruit collective, who examine a number of alternatives which, from within and without the realm of art, may at least contribute to re-examining our way of working.

ALICIA MURRÍA

Arte, crisis y ecología

¿Es capaz el arte de asumir su cuota de responsabilidad respecto a los problemas medioambientales? No es casualidad que hayamos elegido como portada de este número la obra de Roman Ondák. Esta fue la única intervención artística que en la Bienal de Venecia del pasado año no generó ningún tipo de residuos ni causó impacto ambiental alguno.

Que las palabras ecología y sostenibilidad estén tan presentes en el vocabulario cotidiano haría pensar, en buena lógica, que su significado está siendo asumido por el conjunto de la sociedad, que impregna no sólo nuestras ideas sino también nuestros comportamientos, pero nada más alejado de la realidad, y el medio artístico –en general– no es una excepción, más bien todo lo contrario. Pero ¿por dónde empezar? El sistema del arte sigue firmemente asentado en el objeto artístico, en la exposición que necesita de importantes inversiones en montajes, iluminación, panelados, embalajes y transportes de grandes contenedores, en ediciones lujosas de libros, catálogos y revistas, etc.; por no hablar de la abundancia de contaminantes que componen la mayor parte de las obras de arte. Es cierto que la crisis está imponiendo a muchas instituciones, acostumbradas a manejar grandes sumas de dinero, recortar costes aunque ello, las más de las veces, se traduce en programar menos exposiciones y alargar su duración y, sobre todo, a pagar menos por el mismo trabajo, en vez de plantearse cómo contribuir a una racionalización del gasto que tenga presente las consecuencias medioambientales. Viene al caso recordar una exposición que se llevó a cabo en el Centro Atlántico de Arte Moderno en Las Palmas de Gran Canaria, titulada *Weather Report. Cambio climático y artes visuales*, el año 2007, y cuyo comisario fue Álvaro Rodríguez Fominaya. La muestra no sólo abordaba el tema sino que se centró en utilizar unos procedimientos ecológicos en su desarrollo; eliminó, por ejemplo, la mayor parte de los transportes a través de la producción de las obras en la propia ciudad, prescindió de los grandes formatos, algunas de instalaciones reutilizaban la energía que generaban, se trabajó con materiales reciclados o se pagó un canon sobre el CO₂ consumido a la empresa Climate Care, dedicada a revertir estos fondos en medidas que compensan la emisión de gases.

Ciertamente este modelo supone un buen ejemplo de ahorro y un camino a tomar en cuenta pero, a todas luces, insuficiente. La cuestión central no es otra que ésta: mientras se entienda que el desarrollo de los países y el bienestar de sus sociedades ha de seguir asentado en el consumo y el derroche de los recursos naturales, mientras no cuestionemos el modelo depredador que rige la economía –por más que adopte la etiqueta “verde”– muy pocos serán los cambios que se produzcan y sólo conseguiremos poner algunos parches. Desde esta perspectiva hemos querido reunir en este dossier, titulado *Arte y Ecología*, las voces de teóricos y artistas, como Maja y Reuben Fowkes, Flavia Vivacqua y el colectivo Fallen Fruit, que analizan opciones que desde el arte, y desde fuera del arte, contribuyan, al menos, a que nos replanteemos nuestros modos de hacer.

ALICIA MURRÍA



Pa
www.intern





ARTE Y ECOLOGÍA ART AND ECOLOGY

MAJA y REUBEN FOWKES

FLAVIA VIVACQUA

MARÍA BELLA y SUSET SÁNCHEZ





Governments and corporations try to take the global concern with climate change and internalize this concern as the driving engine for a new round of accumulation



"Why do you want to shut it down, isn't it the only thing we have?"

Recuperar la felicidad: El arte y la ecología sin límites

MAJA Y REUBEN FOWKES*

El potencial ilimitado para la transformación que ofrece el choque entre las esferas del arte contemporáneo y la ecología puede observarse en un cambio de actitudes en el contexto del mundo del arte, en una nueva sensibilidad con respecto al uso de materiales, en la atención que se presta a las repercusiones sociales de los proyectos artísticos, y sobre todo, en una asimilación progresiva de que en el centro del discurso sobre el arte contemporáneo existe un modelo de crecimiento que perpetúa un sistema económico insostenible. La adopción de importantes consignas ecologistas y la puesta en marcha de campañas con el fin de reducir la emisión de dióxido de carbono también han dado lugar a una sensación de desaliento a los niveles más básicos, causada por la falta de satisfacción ante la forma en que las instituciones han intentado hacer caja con la ecología y el activismo, tratando los campos del arte y la ecología como un mercado más, o como una fuente de innovación creativa a la espera de ser explotada, sin dejar de controlar las líneas invisibles que marcan los límites de la tolerancia institucional en cuanto al compromiso ecologista radical en el seno del arte contemporáneo.

En términos más generales, el concepto de crítica ecológica ha demostrado ser susceptible a la apropiación por parte de los gobiernos y las empresas, como medio de control biopolítico y como generador de nuevos beneficios. El capitalismo, escondido tras su nuevo disfraz “verde”, ha demostrado, una vez más, su extraordinaria capacidad para absorber las ideas y la energía de sus oponentes, que ya han sido alistados para contribuir a la creación de nuevos

mercados para los productos ecológicos y lucrativas eficiencias económicas. Se podría decir que, al igual que los revolucionarios de mayo del 68 cuyo radicalismo estaba destinado a ser fagocitado por parte de la reestructuración post-fordista del trabajo inmaterial, la energía y el idealismo del movimiento ecologista corren el riesgo de ser transformados en motor de un resurgimiento capitalista “verde” que promete rescatar a la globalización neoliberal de la crisis económica.¹

Por consiguiente, en el campo del arte, la preocupación por la ecología ya no parece una actitud vanguardista, sino un concepto comercial en el que incluso una referencia indirecta a los problemas medioambientales es justificación suficiente para la organización de exposiciones sobre arte y ecología, que difieren muy poco de cualquier muestra *mainstream*. Durante el año anterior a la Cumbre de Copenhague celebrada en diciembre de 2009, que fue presentada por los medios de comunicación como la última oportunidad para llevar a cabo una acción colectiva contra el calentamiento global, la ecología emergió como un tema muy atractivo para las instituciones de arte de toda Europa. Entre las numerosas exposiciones que se apuntaron a la moda del arte y la ecología, encontramos *Radical Nature*, mostrada en el Barbican de Londres en el verano de 2009. Era difícil no interpretar este importante espectáculo como un flagrante intento de sacar provecho de la preocupación generalizada por el medio ambiente, dando lugar a que el arte tratase el tema del radicalismo ecologista de forma muy parecida a la actitud que adopta con respecto a cualquier

otro tema, desde el turismo al erotismo.² La obra clave de Radical Nature fue *Mobile Wilderness Unit: Wolf* (2006) de Mark Dion, que astutamente expresaba el sentimiento de alienación, la cosificación y la desconfianza hacia el mundo natural que caracterizó a la exposición en su conjunto.

Los límites del compromiso artístico con la ecología en el contexto de la corriente institucional también pudieron observarse en la exposición *Earth: Art of a Changing World*, en la London Royal Academy of Arts, coincidiendo con la Cumbre de Copenhague. El objetivo de la muestra, que fue ruidosamente patrocinada por el gigante farmacéutico GlaxoSmithKline, se definió como «ni predicar ni amonestar», sino, por el contrario, causar un «impacto estético, visual y experimental». El resultado fue una exposición que nominalmente trataba el muy controvertido tema del cambio climático, pero que carecía de cualquier tipo de reflexión sobre las causas, consecuencias y políticas del calentamiento global, centrándose por el contrario en la forma en que el cambio climático está, supuestamente, redefiniendo nuestro «sentido de la belleza.»³ Entre las obras que más daban que pensar en la muestra encontramos *Medusa Swarm*, de Tue Greenfort (2009), para la cual el artista danés encargó a vidrieros de la isla de Murano que fabricasen figuras de vidrio, representando una medusa de color rosa que, gracias al aumento de la temperatura del mar, están empezando a proliferar en el Mediterráneo. La tensión creada a través de la destilación metafórica de un problema ambiental, convertido en un valioso objeto de arte, se ve delicadamente equilibrada, en el caso de Greenfort, gracias a la creación de un espacio para la comprensión crítica y para la satisfacción de la demanda de un mercado que reclama productos artísticos (verdes).

La situación actual del arte y la ecología resulta insostenible, tal como puede observarse en diversos e interesantes ejemplos. Por un lado, los límites de la capacidad de adaptación del capitalismo a las demandas ecologistas se ha visto, en Copenhague, en la falta de acuerdo respecto a las medidas globales que deben adoptarse para luchar contra el cambio climático mientras que, al mismo tiempo, las credenciales ambientales de las multinacionales como Unilever o BP se están agotando, a pesar de los millones de dólares que han invertido en campañas de publicidad «verdes». En el ámbito artístico, estamos observando rupturas entre los enfoques que se mantienen dentro de los límites de un sistema galerístico regido por el mercado y la actitud de aquellos artistas que, por el contrario, han reaccionado ante las evidentes carencias del boom del arte «verde», insertándose en el terreno de la protesta o el activismo social. La exposición principal de la Cumbre de Copenhague constituye un ejemplo perfecto de lo que sucede cuando los artistas se niegan a seguir las reglas implícitas del juego. El proyecto de arte-activismo *Bike Bloc*, que mostraba la construcción de revolucionarias máquinas a pedales, fantasmagóricas pero eficaces, fue eliminada, de forma muy significativa, de la muestra *RETHINK*; una vez que quedó claro que el proyecto no era «una fantasía hipotética vinculada a la galería» sino una iniciativa que iba a llevarse a cabo en la calle, asumiendo «todos los riesgos a los que se enfrenta el verdadero activismo social».⁴

También encontramos indicios de nuevas sensibilidades ante la necesidad de tener en cuenta los contextos sociales y financieros de la producción artística: por ejemplo, el papel del apoyo corporativo al funcionamiento de las instituciones artísticas. La larga relación entre la Tate Gallery y BP ha sido criticada por activistas del arte, que irrumpieron en el museo durante la celebración de su décimo aniversario, en mayo de 2010, llevando a cabo una intervención conceptual en la que hicieron uso de globos y pájaros muertos.

El *Liberate Tate Communiqué # 1* lanzado por el grupo señaló que el patrocinio de BP con el que cuenta la Tate está «dando lugar a la mayor *pintura al óleo* del mundo» en el Golfo de México y afirmó que «todos los días, la Tate limpia la imagen pública de BP con el detergente de la cultura progresista e innovadora».⁵ De hecho, uno de los pilares de la ecología artística es su renovada voluntad de ir más allá de la siempre limitada percepción de los efectos visuales o del significado de una obra de arte para, en cambio, interpretar su posición en contextos políticos y sociales más amplios.

Los textos del teórico Félix Guattari ofrecen un valioso contrapunto a la actual simplificación de nuestra visión de la ecología y, dada su preocupación por la esfera mental de las subjetividades humanas, son especialmente relevantes en lo que se refiere a los intereses y las potencialidades del arte contemporáneo. En *The Three Ecologies*, Guattari distingue entre tres «registros» ecológicos –el medio ambiente, el entorno social, y la ecología mental– con el fin de transmitir la interrelación entre las cuestiones ecológicas, sociales y psicológicas. Guattari afirma que para enfrentarnos a los efectos del capitalismo en el «terreno de la ecología mental de la vida cotidiana», la sociedad debe fijarse en los métodos de trabajo de los artistas. El arte, por tanto, ofrece un posible antídoto a la «contaminación mental», que, según argumenta, puede ser un factor ecológico equiparable a la destrucción de los ríos o la emisión de dióxido de carbono.⁶

La versión limitada y unidimensional de la ecología promovida por el capitalismo verde cuenta con la ventaja de permitir que los gobiernos y las corporaciones aparenten estar haciendo algo para remediar algún aspecto de la crisis medioambiental, sin abordar las cuestiones más amplias y sus efectos en el sistema económico mundial. La lógica defectuosa del crecimiento perpetuo, que, en última instancia, pertenece a la esfera de la «ecología mental» y define la mentalidad de las instituciones sociales y el lenguaje cotidiano, da lugar a difíciles interrogantes en una gran variedad de ámbitos. Si el arte contemporáneo aspira a responder a una comprensión más profunda de la ecología, no puede permitirse el lujo de ignorar la presencia del gen del crecimiento en las convenciones y los sistemas del mundo del arte. Existe, por ejemplo, un problema básico con respecto al atractivo objetivo de organizar exposiciones, cada vez mayores y mejores, que perciban la problemática ecológica como foco del interés de los comisarios e instituciones concienciados con el medio ambiente, ya que, de hecho, éste sólo sirve para contribuir al código de crecimiento alrededor del que gira la sociedad y la cultura.

Llevar los principios ecológicos a la esfera del arte contemporáneo implica cuestionar el estatus sacrosanto del objeto artístico



TUE GREENFORT *Medusa Swarm*, 2009. Cristal de Murano. Medidas variables. Cortesía: Johann König Galerie.

como el mayor valor civilizador, además de problematizar la creencia de que las obras de arte se crean, y deben ser conservadas, para toda la eternidad.⁷ Existen posibles paralelismos entre la tendencia hacia dejar de ver la naturaleza como un recurso infinito para la explotación humana y la búsqueda de alternativas a la visión generalizada del arte como mercancía. Podría argumentarse que los intentos de mitigar el impacto ambiental de los museos de arte, por ejemplo mediante la firma de acuerdos internacionales que permitan elevar la temperatura máxima permitida en las vitrinas que alojan obras valiosas, para reducir la emisión de dióxido de carbono de las instituciones, evita abordar el hecho de que, en general, debemos alejarnos del ideal de crecimiento según el cual aspiramos a acaparar un arsenal cada vez mayor de pinturas y esculturas, para centrarnos en la apreciación de las prácticas artísticas desmaterializadas que casi no tienen impacto medioambiental.

La obra de Roman Ondák para el pabellón de las Repúblicas de Chequia y Eslovaquia en la Bienal de Venecia de 2009 poseía muchas de las características de un enfoque más holístico hacia el arte y la ecología, mientras que al mismo tiempo ofrecía una crítica conceptual a la primacía de los objetos de arte como productos de consumo. El entorno *Loop* surgió como un acto de paisajismo transgresor en el que el artista llevó las vistas del jardín que rodea el pabellón al interior del edificio, reflejando literalmente el paisaje de árboles y arbustos en el espacio expositivo, para crear una realidad “en bucle”. Además de evitar la producción de un objeto de arte y de alejarse sutilmente de la carga que conlleva la representación nacional, el pabellón de Ondák presumió de tener la huella medioambiental más baja de todo el



MARK DION *Mobile Wilderness Unit - Wolf*, 2006. Cortesía: Georg Kargl Fine Arts.

evento. *Loop* consiguió llamar la atención sobre la situación que tiene lugar después de la clausura de la Bienal, cuando los Giardini están llenos de desechos y de materiales sobrantes de las exposiciones. El trabajo en sí no dejó prácticamente rastro, ya que todas las plantas autóctonas utilizadas en la instalación se volvieron a plantar alrededor del pabellón.

Hoy día, la versión tecnocrática de la ecología es más visible en el discurso público que el enfoque holístico, y se centra en ofrecer soluciones a los problemas medioambientales, gracias a avances tecnológicos que van desde los biocombustibles y las bombillas de bajo consumo a los tabiques reutilizables y patentados para las instalaciones artísticas. Aunque las innovaciones procedentes del capitalismo verde pueden suponer un alivio temporal para las empresas, no analizan los orígenes de la crisis en las esferas interconectadas de la ecología social y mental. Los artistas contemporáneos han criticado la apropiación de las ideas ecológicas a la vez que intentan desradicalizarlas. La serie de diapositivas de Oliver Ressler titulada *For A Completely Different Climate* (2008) se centra en las estrategias de resistencia de los activistas climáticos que protestan por la construcción de una central energética que utiliza carbón en el Reino Unido, y en su –fundada– opinión, los enfoques compatibles con el mercado, como el comercio de emisiones, tienen poco que ver con proteger la naturaleza y mucho con el mantenimiento del crecimiento capitalista. El cambio climático, según se indica en este trabajo, «sólo puede frenarse mediante una transformación radical de la sociedad, que pondría en entredicho la actual distribución de la riqueza y las relaciones de poder.»⁸



ROMAN ONDÁK *Loop*, 2009. Vista de la instalación del pabellón de las Repúblicas de Chequia y Eslovaquia en la 53 Bial de Venecia. Cortesía del artista.

Hay indicios de que el arte contemporáneo es cada vez más consciente de los peligrosos elementos post-fordistas que, a raíz de la convulsión social de mayo de 1968, permitieron la recuperación por parte del capitalismo del anhelo radical por la libertad, la creatividad y la liberación personal a través de la adopción de los principios de flexibilidad, horizontalidad y autonomía, y el abandono del industrialismo a favor de la mano de obra inmaterial. El crecimiento del capitalismo verde a expensas de la crítica ambiental radical también se ha visto favorecido por un giro post-fordista, según el cual los valores y el discurso de la ecología se transforman en una ideología de control burocrático, una justificación tecnocrática a favor del crecimiento sostenible. El teórico italiano Franco “Bifo” Berardi ha actualizado la denominada crítica Operaista del post-fordismo mediante la descripción de un estado de alienación en el que las personas se ven esclavizadas por sus Blackberries y sus créditos personales, recurriendo de manera rutinaria a los antidepresivos para poder cumplir con la presión constante de ser productivas. Su llamamiento en *The Soul at Work*, en el que reclama un “nuevo esfuerzo colectivo

para recuperar la felicidad”, concuerda con los diversos intentos por parte de los artistas contemporáneos por desarrollar estrategias eficaces en contra de un sistema empeñado en aprovecharse de su creatividad.⁹ Entre las posibles estrategias eficaces de resistencia encontramos la negativa a seguir las normas impuestas por la institución artística, arrojando luz sobre estructuras que se pretende mantener en la oscuridad, como la red invisible de acuerdos de patrocinio e intereses financieros, además de tener el coraje de entrar en círculos alternativos que se atreven a socavar el dominio del poder.

* Maja y Reuben Fowkes son historiadores de arte contemporáneo y comisarios. Entre sus proyectos curatoriales se incluyen *Revolution Trilogy* (2006-9), serie de seminarios para el SocialEast Forum (desde 2006), y el Simposio sobre Sostenibilidad y Arte Contemporáneo en la Central European University de Budapest (desde 2006). Su actual proyecto expositivo, *Loophole to Happiness*, será inaugurado en la Trafó Gallery, de Budapest, en noviembre de 2010. www.translocal.org

NOTAS

1.- Esta cuestión fue tratada en profundidad en el Simposio sobre Sostenibilidad y Arte Contemporáneo: *Arte, Post-fordismo y Eco-Crítica*, en la Central European University de Budapest, marzo de 2010.

Ver: www.translocal.org/sustainability

2.- Véase Maja y Reuben Fowkes, "Ecology and Ideology: In Search of an Antidote in Contemporary Art", en *Verge*, febrero de 2010, p.10.

3.- Véase el comunicado de prensa para GSK Contemporary: *Earth Art for a Changing World* en la web de la Royal Academy of Art, <http://www.royalacademy.org.uk/exhibitions/gsk-contemporary-season-2009/exhibition/>

4.- Véase, Gavin Grindon, "Art and Activism", en *Art Monthly*, febrero de 2010, p.10.

5.- Véase: *Unhappy Birthday* en el blog del editor de Frieze www.frieze.com/blog/entry/unhappy_birthday/

6.- Félix Guattari, *The Three Ecologies*. Continuum, Londres, 2000, pp. 27 y 47.

7.- Véase Maja y Reuben Fowkes, "The Art of Making Do With Enough", en *The New Art*. Rachmaninoff, Londres, 2006.

8.- Véase la declaración en la página web del artista: www.oliverressler.at

9.- Franco "Bifo" Berardi, *The Soul at Work: From Alienation to Autonomy*. Los Ángeles, Semiotext(e), 2009.



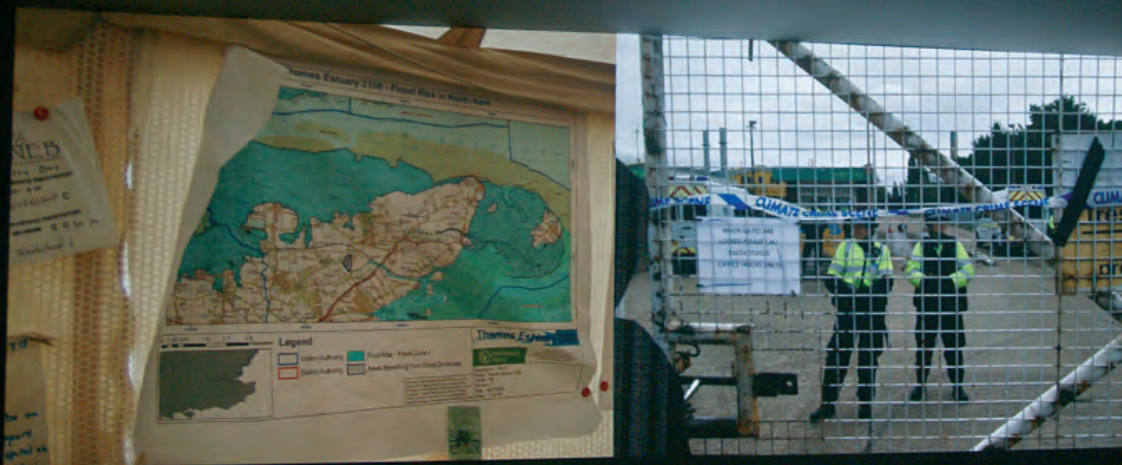
BIKE BLOC *Swarm Pattern*, 2009

BIKE BLOC Máquinas de resistencia a pedales en la Fábrica de Caramelos. Foto: Robert Logan





Climate change movement



Emissions trading has had no discernable impact on actual carbon emissions, but it has created a market

Reclaim Happiness: Art and Ecology Unbound

MAJA AND REUBEN FOWKES*

The unlimited potential for transformation offered by the collision of the spheres of contemporary art and ecology is manifest in changing attitudes within the art world, a new sensitivity towards the use of materials, attention to the social impact of art projects and, perhaps most profoundly, in a creeping realisation that at the heart of much contemporary art discourse lies a growth model that replicates our unsustainable economic system. The high profile adoption of ecological slogans and launch of low carbon emissions campaigns has also given rise to a sense of grassroots disillusionment, based on dissatisfaction with the way in which institutions have sought to capitalise on ecology and activism, seemingly treating the field of art and ecology as yet another new market or source of creative innovation to be exploited, while continuing to police the invisible red lines that mark the limits of institutional tolerance of radical ecological engagement in contemporary art.

More generally, the notion of ecological critique has shown itself to be prone to appropriation by governments and corporations as a means of bio-political control and as a generator of new profits. Capitalism, in its newly green guise, has shown again its extraordinary ability to absorb the ideas and energies of its opponents, who have now been enlisted in the creation of new markets for environmentally-friendly products and lucrative economic efficiencies. It could be argued that, much like the revolutionaries of May 1968 whose radicalism was fated to be reabsorbed in the post-Fordist restructuring of immaterial labour, the energy and idealism of the environmental movement is currently in danger of being transformed into the motor of a green

capitalist resurgence that promises to rescue neo-liberal globalisation from the economic downturn.¹

Correspondingly, within the field of art, a concern with ecology no longer appears as a niche or avant-garde position, but as a marketable concept in which even an oblique reference to environmental concerns is sufficient justification for the organisation of art and ecology exhibitions that differ little from any other mainstream show. During the year leading up to the Copenhagen Summit in December 2009, hyped by the media as the last chance for collective action to tackle global warming, ecology proved to be a highly attractive theme for art institutions across Europe. Among the numerous exhibitions that leapt on the bandwagon of art and ecology was *Radical Nature*, which was held at the Barbican London in summer 2009. It was hard not to read this major show as a blatant attempt to capitalise on public concern for ecology, with the subject of ecological radicalism in art treated much the same as any other umbrella theme from tourism to eroticism.² The signature work in *Radical Nature* was Mark Dion's *Mobile Wilderness Unit: Wolf* (2006), which cunningly expressed the sense of alienation, objectification and mistrust towards the natural world that characterised the exhibition as a whole.

The limits of artistic engagement with ecology inside the institutional mainstream could also be deduced from the exhibition *Earth: Art of a Changing World* held at London's Royal Academy of Arts to coincide with the Copenhagen Summit. The remit of the show, which was loudly sponsored by the pharmaceutical giant GlaxoSmithKline, was announced as "not to preach nor admonish"



TUE GREENFORT *Medusa Swarm*, 2009. Murano glass. Variable format. Courtesy: Johann König Galerie.

but rather to create an “aesthetic, visual and experiential impact”. The result was an exhibition that nominally dealt with the highly polarised issue of climate change, but included no reflection on the causes, consequences or politics of global warming, dwelling instead on the way in which climate change is supposedly redefining our “sense of beauty.”³ Among the most thought-provoking works in the show was Tue Greenfort’s *Medusa Swarm* (2009), for which the Danish artist commissioned glassmakers from the island of Murano to produce glass models of a pink jellyfish, which thanks to rising sea temperatures are proliferating in the Mediterranean. The tension created by the metaphorical distillation of an ecological issue into a precious art object was finely balanced in Greenfort’s case between opening up a space for critical understanding and satisfying market demand for (green) art commodities.

The current situation regarding art and ecology is proving untenable in a number of interesting ways. On the one hand, the limits of capitalist adaptability to ecological concerns has been tested by the failure to agree on global measures to combat climate change in Copenhagen, while at the same time, the green credentials of multinationals from Unilever to BP are wearing thin, despite the millions invested in green advertising campaigns. Within the artistic realm, fault lines are emerging between approaches that stay within the bounds of a market-governed gallery system and artists who have reacted to the evident flaws of the “green art boom” by stepping over into the realm of protest politics or social activism. The main exhibition at the Copenhagen Summit itself provided a significant example of

what happens when artists refuse to comply with the implicit rules of the game. The art-activist project *Bike Bloc*, which involved constructing phantasmagorical yet highly effective pedal-powered revolutionary machines, was significantly dropped from the green art show RETHINK when it became clear that their project was not a “hypothetical fantasy bound to the gallery” but would actually be carried out in the streets, “with all the risks of real social activism”.⁴

There are also signs of a new sensitivity emerging towards the need to consider the social and financial contexts of art production, such as the role of corporate sponsorship in the workings of art institutions. Tate’s long term relationship with BP has come under criticism from art activists, who disrupted the museum’s celebration of its 10th birthday in May 2010 with a conceptual intervention involving balloons and dead birds. The *Liberate Tate Communiqué #1* released by the group pointed out that Tate’s corporate sponsor BP is “creating the largest oil painting in the world” in the Gulf of Mexico and asserted that “every day Tate scrubs BP’s public image clean with the detergent of cool progressive culture.”⁵ Indeed one of the implications

of ecology for art is a renewed tendency to go beyond the limited consideration of the visual effect or intended meaning of an artwork, towards understanding its position within wider social and political systems.

The writings of theorist Felix Guattari offer a valuable counterpoint to the current simplification of our understanding of ecology and, in his concern for the mental sphere of human subjectivities, have particular relevance to the interests and potentialities of contemporary art. In his *The Three Ecologies*, Guattari differentiates between three ecological “registers” - the natural environment, the social environment, and the level of mental ecology - in order to convey the interrelatedness of ecological, social and psychological issues. He asserts that in order to confront capitalism’s effects in the “domain of the mental ecology of everyday life”, society should look to the working methods of artists. Art therefore may offer a potential antidote to the “mental pollution” that is arguably as important an ecological factor as the poisoning of the rivers or the consumption of carbon.⁶

The limited and one-dimensional version of ecology promoted by green capitalism has the advantage of allowing governments and corporations to be seen to be doing something about particular aspects of the environmental crisis, without tackling its wider implications for the global economic system. The flawed logic of perpetual growth, which ultimately belongs to the sphere of “mental ecology” and is hardwired into both social institutions and everyday language, today poses difficult questions in many fields. Contemporary art, if it is to respond to a deeper understanding of ecology, cannot afford to ignore

OLIVER RESSLER For A Completely Different Climate, 2008.
Installation with sound. Courtesy of Galleria Atrra.



*autonomous
irresponsible
does not reveal tactics
attacks people and property*



*autonomous
irresponsible
does not reveal tactics
attacks people and property*



BIKE BLOC Swarm flag from back of bikes.

the presence of the growth gene in the conventions and workings of the art world. There is, for example, a basic problem with the attractive goal of organising more and bigger shows on ecological themes as an aim of environmentally-friendly curators and institutions, since this in effect contributes to the embedded growth-code in society and culture.

Bringing ecological principles into the sphere of contemporary art implies questioning the sacrosanct status of the art object as the highest civilisational value and problematising the belief that artworks are created, and should be preserved, for eternity.⁷ There are potential parallels in the tendency to stop seeing the natural world as an endless resource for human exploitation and the search for alternatives to the widespread understanding of art as a commodity. It could be argued that the current trend towards attempting to mitigate the environmental impact of art museums, by for example, securing international agreement to increase the maximum allowable temperature in display cases for precious art works by a few degrees and in this way reducing an institution's carbon emissions, misses the point that more generally we need to move away from the growth-programmed ideal of amassing an ever increasing stockpile of paintings and sculptures, towards the appreciation of dematerialised art practices that have virtually no environmental impact.

Roman Ondak's work for the Czech and Slovak Pavilion at the 2009 Venice Biennial had many characteristics of a more holistic approach to art and ecology, while at the same time offering a conceptual critique of the primacy of commodified art objects in the art world. The environment *Loop* was as an act of transgressive landscape gardening, in which the artist brought the garden setting

surrounding the pavilion into the building, literally reflecting the scenery of trees and shrubs from the immediate environment inside the gallery space to create a looped reality. In addition to sidestepping the production of an art object and subtly disengaging from the burden of national representation, Ondak's pavilion had the smallest possible environmental footprint. *Loop* suggestively drew attention to the situation after the biennial closes, when the Giardini is filled with waste and discarded materials left over from the exhibitions. The work itself left practically no trace, as all the indigenous plants used in the installation were later replanted around the pavilion.

The technocratic version of ecology is currently far more visible in public discourse than the holistic approach, with solutions to ecological problems sought in technological innovations from biofuels and low energy light bulbs to patented reusable partition walls for exhibition installations. While the innovations of green capitalism may bring temporary relief to businesses, they fail to address the roots of crisis in the interrelated spheres of social and mental ecology. Contemporary artists have both critiqued the hijacking of ecological

ideas and simultaneously sought to release the radicalism at their core. Oliver Ressler's slide project *For A Completely Different Climate* (2008) focuses on the resistance strategies of climate camp activists opposing a new coal-fired power station in the UK and their well-founded belief that market-compatible approaches such as emissions trading are not so much about the protection of the climate, but rather ensuring continued capitalist growth. Climate change, as conveyed in this work, can "only be confronted through a radical transformation of society that would effectively challenge the existing distribution of wealth and power-relationships."⁸

There are signs that contemporary art is becoming wiser to the pernicious ways of post-Fordism, which in the wake of the social upheaval of May 1968 enabled capitalism to recuperate radical desires for freedom, creativity and personal liberation through the adoption of the principles of flexibility, horizontality and autonomy, and the shift from industrialism to immaterial labour. The rise of green capitalism at the expense of radical environmental critique has been similarly facilitated by a post-Fordist turn through which the language and values of ecology are transformed into an ideology of bureaucratic control and a technocratic justification for sustainable growth. Italian theorist Franco "Bifo" Berardi has updated the Operaist critique of post-Fordism by describing a heightened state of alienation in which people are enslaved by their Blackberries and personal debts, and routinely resort to anti-depressants to meet the constant pressure to produce. His call in the *Soul at Work* for a "new collective effort to reclaim happiness" chimes with the various attempts of contemporary artists to develop effective counter strategies to a system bent on co-opting their creativity.⁹ Effective resistance strategies may include refusing to

play by the rules imposed by an institutionalised art world, drawing attention to structures that are meant to remain invisible, such as the hidden web of sponsorship deals and financial interests, and having the courage to exit to alternative circles that short-cut the dominance of power.

* Maja and Reuben Fowkes are contemporary art historians and curators. Their curatorial projects include the *Revolution Trilogy* (2006-9), the SocialEast Forum seminar series (since 2006), and the annual Symposium on Sustainability and Contemporary Art at Central European University Budapest (since 2006). Their current exhibition project *Loophole to Happiness* opens at Trafó Gallery Budapest in November 2010. www.translocal.org

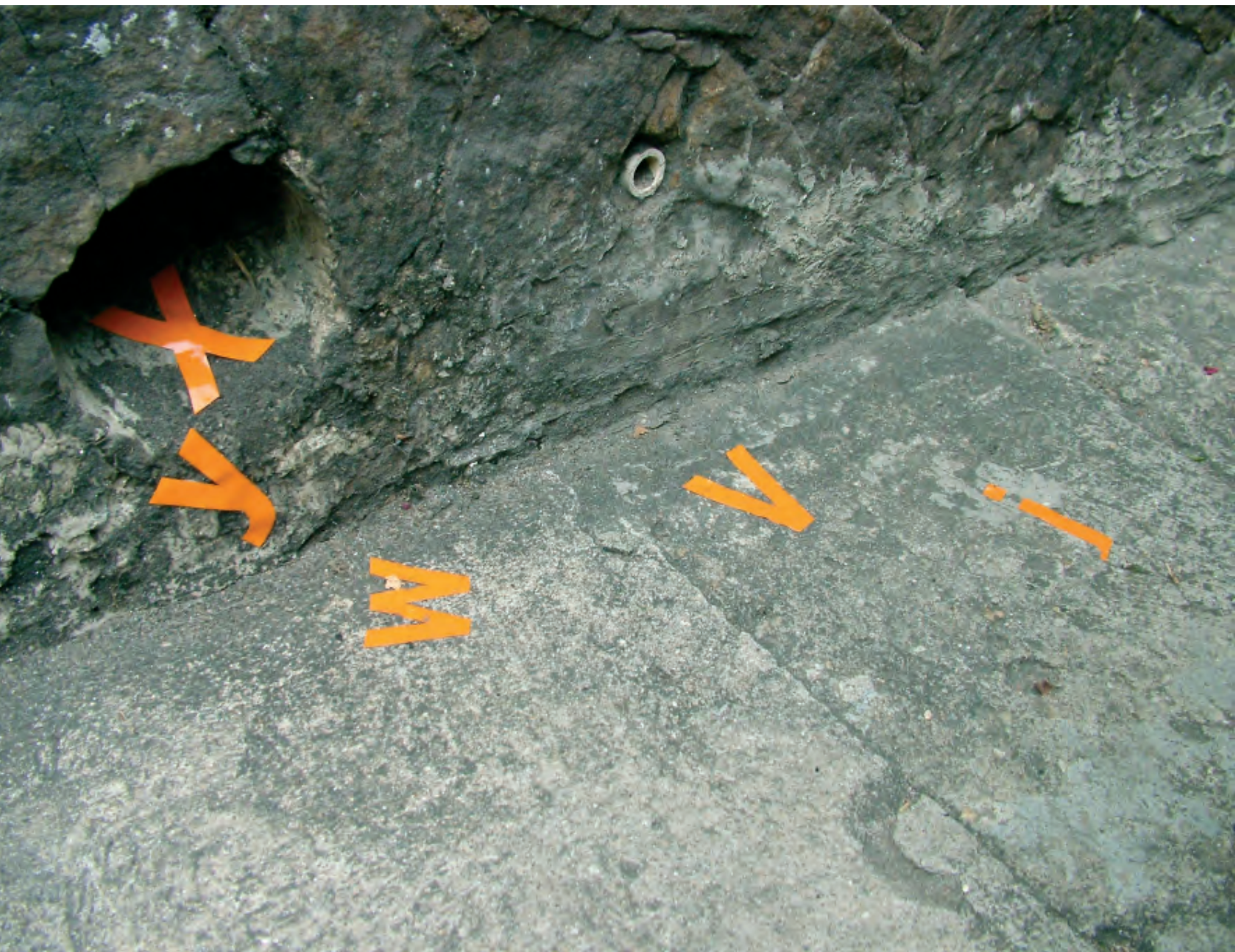
NOTES

- 1.- This issue was addressed in depth at the Symposium on Sustainability and Contemporary Art: *Art, Post-Fordism and Eco-Critique* at Central European University Budapest in March 2010. See: www.translocal.org/sustainability
- 2.- See, Maja and Reuben Fowkes, "Ecology and Ideology: In Search of an Antidote in Contemporary Art", in *Verge*, February 2010, p.10.
- 3.- See the press release for *GSK Contemporary: Earth Art for a Changing World* on the Royal Academy of Art website, <http://www.royalacademy.org.uk/exhibitions/gsk-contemporary-season-2009/exhibition/>
- 4.- See, Gavin Grindon, "Art and Activism", in *Art Monthly*, February 2010, p.10.
- 5.- See *Unhappy Birthday* on the editor's blog of Frieze www.frieze.com/blog/entry/unhappy_birthday/
- 6.- Felix Guattari, *The Three Ecologies*. Continuum, London, 2000, pp. 27 and 47.
- 7.- See Maja and Reuben Fowkes, "The Art of Making Do With Enough", in *The New Art*. London, Rachmaninoffs, 2006.
- 8.- See the statement on the artist's website: www.oliverressler.at
- 9.- Franco "Bifo" Berardi, *The Soul at Work: From Alienation to Autonomy*. Los Angeles, Semiotext(e), 2009.

BIKE BLOC

The Double Double Trouble is tested at the Candy Factory. Swarm Training preparing for day of action. Training to make consensus decisions on bikes.
Photo: Kristiaan Buss.





Resiliencia creativa y cambios sistémicos (¿Qué estamos conservando? ¿Qué deseamos y necesitamos conservar?)

«CONSERVACIÓN Y CAMBIO.

Cada vez que en un conjunto de elementos empiezan a conservarse ciertas relaciones, se abre espacio para que todo cambie en torno a las relaciones que se conservan»

8ª Ley sistémica de la Biología Cultural.¹

FLAVIA VIVACQUA*

Mucho se habla de “la carrera por la sostenibilidad” como si fuese la “carrera por el oro” del nuevo milenio. Como si este concepto pudiera adquirirse económicamente en el mercado cerca de casa o como si por una “mejor sostenibilidad” entendiésemos importar-exportar innovaciones tecnológicas. Pero, ¿qué es la sostenibilidad? ¿Cómo queda la cultura y los necesarios cambios sociales ante la cada vez más innegable conciencia ambiental? ¿Qué tiene o puede tener que ver el arte en este contexto?

La sostenibilidad no es un elemento único, una cosa, un sello o un estatus. Sostenibilidad es el equilibrio dinámico entre antroposfera y biosfera. Por tanto, los hábitos humanos, las zonas de descanso, la ética, las prácticas conscientes y las visiones de futuro necesitan atender constantemente a la sostenibilidad. Así, estas prácticas dirigirán nuestras elecciones cotidianas en diferentes escalas valorando la interdependencia entre los seres vivos y el medio ambiente.

Socialmente hemos llegado a un punto de tal desequilibrio que conservamos lo que ya no nos sirve y tememos los cambios necesarios... Deseo y necesidad se han alejado tanto entre sí, y de un sentido común ético, que hemos perdido la noción del poder que tienen nuestras acciones y su irreversibilidad.

ÉTICA, LA CONCIENCIA DE LA IRREVERSIBILIDAD DE LAS ACCIONES HUMANAS
En las dinámicas relacionales es donde la ética surge consciente de la irreversibilidad de las acciones humanas. Así, dicha ética se configura

como un rasgo importante en los procesos creativos y tecnológicos, sin negar los avances científicos y sus importantes contribuciones humanitarias, sobre todo a la medicina y a la libre comunicación. El desafío está en las dinámicas relacionales y en las elecciones colectivas de cada individuo con el fin de lograr un sentimiento comunitario de ética. Dicho sentimiento posibilitaría que lo vivido y las prácticas cotidianas estén de acuerdo con el bienestar propio y de los demás. La ética trae consigo la conciencia de que ninguna de las posibles artimañas fomentadas por los disturbios extremos de los procesos socio-culturales permanecerán. Como por ejemplo, la búsqueda de la eternidad debido a los avances genéticos, la mutación y la clonación; la virtualidad como alienación espectacular y vanidosa; el uso fetichista de la tecnología, como forma de representación de la realidad y manifestación de la fantasía; o las prácticas de gestión que desfilfarran la materia, la energía y las relaciones humanas.

MEDIO AMBIENTE Y RESILIENCIA

En el escenario actual, superando la primera década del siglo XXI y con un ritmo frenético han eclosionado diversos problemas socio-ambientales que precisan ser tenidos en cuenta: recursos naturales agotables (como el abastecimiento de agua potable); fragilidad productiva a gran escala (incluso de alimentos); hiperdependencia de la energía y del combustible fósil, (materializada en el denominado *pico del petróleo*² y en los *inevitables cambios climáticos*³); o aceleración

de cualquier proceso debido a los avances tecnológicos y genéticos que delimitan fronteras (de espacio, tiempo y lenguaje) y contribuyen a un importante y necesario rediseño socio-cultural.

Resiliencia es un término de la física aplicada a la biología para definir la capacidad de elasticidad o de supervivencia de un determinado organismo o sistema en medio de un gran impacto. Este término también se utiliza para comprender la capacidad estructural de las comunidades sociales que pasan por situaciones críticas. De igual modo, también puede aplicarse hoy en día a las redes sociales, indicando si las descentralizadas son más resilientes que las redes centralizadas, al no desestabilizarse tras la ruptura de un nodo con múltiples conexiones.

REDES COLABORATIVAS, PROCESOS COLECTIVOS Y ACCIONES LOCALES

Los múltiples caminos que posibilitan las redes colaborativas de la sociedad y la comunicación táctica (potenciadas por la tecnología y en especial por internet) conceden visibilidad a una serie de manifestaciones con estructuras y dinámicas características. Dichas estructuras presentan patrones reconocibles en otras organizaciones comunitarias del reino animal. Así, surgen nuevas formas de organización social encaminadas a una gobernanza no jerárquica, movilizadas por la confianza, la transparencia y la colaboración entre los integrantes, centradas en el conocimiento libre, en la resignificación del trabajo, en el establecimiento de nuevos valores y éticas, en la búsqueda de otras economías y, sobre todo, de otros modos relacionales que conlleven a una verdadera ecología social de cultura colaborativa.

ARTE, ECOLOGÍA CULTURAL Y CAMBIOS SISTÉMICOS

Concebimos el término ecología como una organización sistémica en la que se establecen dinámicas y relaciones entre los diferentes elementos que la componen. Socialmente hablando, los patrones que generamos a partir de una determinada ecología son entendidos como cultura.

Por tanto, los cambios sistémicos son cambios culturales profundos. Dichas mudanzas suprimen la ilusión alienante –que desde la revolución industrial nos hizo creer en los recursos naturales infinitos y desear un mundo insostenible como ideal– y nos lanza desnudos a una realidad desafiante, que nosotros y las próximas generaciones experimentaremos con más intensidad. No se trata de culturizar el miedo, pero sí de vivir en una nueva cultura que tarda en emerger pero que surge celebrando lo simple, lo esencial y lo colaborativo como normas para vivir con bienestar.

El arte, como corazón vivo que bombea e irriga la piel cultural de la sociedad, ya no basta como estatus social, entretenimiento y mercado financiero, ni siquiera como mera manifestación de la expresión artística técnica. La función social⁴ del arte se encuentra con el devenir evolutivo, es decir, con el deseo y la necesidad unidos: viviendo la libertad de soñar presentes-futuros sostenibles; reflexionando de manera consciente sobre el presente; rescatando y conservando la sabiduría antigua; experimentando y abriendo nuevos

caminos y soluciones creativas; propiciando y dinamizando procesos relacionales colaborativos y comunitarios; o explicitando la belleza donde parece no existir. La resiliencia creativa en las prácticas artísticas supone conciencia y activación de sus contextos específicos y en varias dimensiones: primando la acción multidisciplinar, transversal y la realización colaborativa.

Sin embargo, no se trata de una apología de un arte-ecológico o de un retorno romántico a la naturaleza virgen, ni siquiera un llamamiento a vivir en el campo como única forma de vida interesante, y tampoco de habitar en una burbuja dependiendo de la más sorprendente tecnología o de poblar otro planeta. Pero sí se trata de reconocer y comprender la producción *crítica y creativa* que dialoga con los *principios éticos y los valores de la ecología profunda*⁵ estableciendo relaciones de respeto y equilibrio con el medio ambiente y los seres vivos. De esta manera, se colaboraría con la existencia de diversas especies y culturas nutriéndose de ellas y viceversa. Así, sin formalizar un rótulo o esperar una fórmula, se preservarían las sabidurías tradicionales y lo poco que resta del medio ambiente salvaje, al mismo tiempo que se generarían nuevos paradigmas, organizaciones, vocabularios y más prácticas creativas en campos de *actuación consciente*.

Estamos asistiendo a una transición socio-cultural, un proceso que no será igual ni al mismo tiempo en todos los lugares, por lo que no existe una panacea con posibles soluciones o comprensiones sistémicas para todas las transformaciones de las que estamos hablando. Pero lo que sí es posible entender es que cualquier tentativa de conservar esta lógica sistémica servirá como paliativo de los cambios que están por venir, de una manera o de otra, en la vida cotidiana.

Ante este macrocontexto en el que se desarrollan acciones locales y comunitarias, en contextos específicos con artistas, performances, multitud de medios, con investigadores y pensadores, el arte, entendido como resultado de las intervenciones urbanas y de la esfera pública, acaba relacionándose con otras áreas de conocimiento como la geografía, la biología, la política, la sociología o la economía.

En Brasil, donde vivo y escribo, haciendo un breve repaso de la producción artística de los últimos diez años, podemos distinguir nombres que han abordado en sus producciones artísticas y estéticas cuestiones ligadas al medio ambiente, como por ejemplo: Ana Paula Oliveira, Barbara Colin, Deddo Verde, EIA (Experiência Imersiva Ambiental), Floriana Breyer, George Sander, Grupo PORO, Jean Sartif, Luciana Costa, Orquesta Organismo, Rodrigo Braga y Rodrigo Bueno.

DISEÑO CULTURAL. LAS PREGUNTAS DEL AQUÍ Y EL AHORA

Pero ¿cómo el sistema del arte puede lidiar con una demanda externa, económica y de políticas públicas, priorizando las cuestiones ambientales y tornándolas en un tema central? ¿Cuáles son los desafíos a los que se enfrentarán los gestores culturales? ¿Cómo pueden ser integradas las herramientas culturales en las nuevas

dinámicas? Preguntas como estas, generadas con la expectativa de ser respondidas de manera rápida resultan frágiles cuando tomamos conciencia de la diversidad cultural, ambiental y situacional que existe o puede coexistir de manera local.

Ante los cambios económicos y ambientales que estamos afrontando, y los que deberemos de afrontar, ¿qué sistema artístico queremos conservar? ¿Cómo se dan las relaciones de trabajo creativo y sus funciones? Pensando en el medio ambiente, en las personas y en el hacer creativo para la sostenibilidad, ¿qué prácticas artísticas, culturales o de gobernanza deseamos? ¿Cómo podemos ser más coherentes entre nuestro hacer, nuestro pensar y nuestro devenir evolutivo?

PERO ¿QUÉ ESTAMOS CONSERVANDO? ¿QUÉ DESEAMOS Y NECESITAMOS CONSERVAR?

El sistema del arte, como parte esencial del complejo socio-cultural, se tornó en un sistema extremista que necesitaba de celebridades para ciertas formas de espectacularización populista. Esta concepción generaba números por encima de millones de personas y de dinero y cuyo valor se atribuía al impacto de circulación y acumulación. En su extremo opuesto personalidades raras, únicas, geniales, virtuosas (y para elites) obtenían importancia por la escasez y por el estatus de tener (¡incluso!) acceso al conocimiento. En los dos casos se fabricó la mitificación del ser y su hacer, así como la valorización del resultado y el producto final. De esta manera se podía exponer, preservar, tener en propiedad. Tal vez, esta visión del sistema del arte formada en el siglo XIX que impera hasta ahora en el arte contemporáneo, explicando el abismo práctico-vanguardista, necesita ser superado por las nuevas organizaciones culturales del presente y del futuro.

La resiliencia creativa reside en el ámbito del diseño cultural y sostenible como estrategia sistémica y acción necesarias para así realizar un proceso, proyecto o programa, que responda a las necesidades, especificidades, posibilidades y creatividades locales. Se trata de un nuevo concepto para comprender un trabajo transdisciplinar, integrado y participativo, con soluciones creativas y compensación ambiental que envuelva conceptos éticos, formatos innovadores, trabajo colaborativo, nuevas metodologías, estrategias de comunicación educativa, procesos colectivos de creación e interacción ambiental consciente.

Como un nuevo campo de trabajo, de pensamiento y de acción, los profesionales y colectivos de formación multidisciplinar están obligados a aplicar nuevas tendencias en la coordinación, diseño y realización de sus proyectos (ya sea en iniciativas independientes o comunitarias, en instituciones culturales o en el desarrollo y ejecución de políticas públicas). Esta obligación de implementar hoy día nuevas prácticas necesarias y urgentes en el sistema cultural y artístico obtendrá reflejo en las organizaciones y cooperaciones empresariales.

* Flavia Vivacqua es artista, educadora y diseñadora cultural y de sostenibilidad. Articulista de CORO (Colaboradores en Red y Organizaciones), red brasileña de arte, activismo y cultura colaborativa, activa desde 2003 (www.corocoletivo.ning.com). Con exposiciones internacionales y premios por comisariado, es directora de la agencia de diseño cultural y sostenibilidad NEXO CULTURAL (www.nexocultural.com.br).

NOTAS

- 1.- Humberto Maturana y Ximena Dávila. *Habitar Humano em seis ensaios de Biologia-Cultural*. São Paulo, Palas Athena Editora, 2008. P.127
- 2.- El pico del petróleo es el punto en el que no se puede aumentar más la cantidad de petróleo extraído, y la producción global entra en un declive irreversible. Esto sucede cuando se extrae cerca de la mitad de todo el petróleo que puede extraerse, por lo que no se refiere al agotamiento total de este combustible. Otro punto fundamental que llama la atención en esta teoría hace referencia a las sustancias y gases tóxicos, como el CO₂, estables en capas subterráneas durante millones de años. Con la extracción y manipulación industrial son liberadas en la biosfera causando impactos irreversibles. Esta información fue recogida por TransitionNetwork.org.
- 3.- El cambio climático o calentamiento global son los efectos de la aceleración del ciclo natural del planeta por la alta concentración de CO₂ y otras sustancias tóxicas, como el metano, en la atmósfera, y que se potencia por las acciones extractivas y contaminantes de los procesos industriales generados por los seres humanos. Esta información fue recogida de TransitionNetwork.org.
- 4.- Concepto acuñado por Humberto Maturana y Francisco J. Varela en el libro *Árvore do Conhecimento*. São Paulo, Palas Athena Editora, 2004.
- 5.- Concepto propuesto por el filósofo y ecologista noruego Arne Naess en 1973, como respuesta a la visión y a la práctica dominante sobre el uso de los recursos naturales. La dimensión social fue abordada de un modo preciso por Joanna Macy.





FLAVIA VIVACQUA and **LUCIANA COSTA** *Travessia Vegetação*, São Paulo. Courtesy: Flavia Vivacqua.

Creative Resilience and Systemic Changes (What is it that we are preserving? What do we need and want to preserve?)

"CONSERVATION AND CHANGE.

Each time a group of elements begin to maintain certain relationships, a space opens, so that everything can change around the relationships being maintained."
8th Systemic Law of Cultural Biology.¹

FLAVIA VIVACQUA*

There is a lot of talk about the "race for sustainability", as if it were the "gold rush" of the new millennium, as if this concept could be purchased at the closest market, or as if "better sustainability" is seen as the import/export of technological innovations. However, what is sustainability? What position should culture and necessary social change adopt in the face of the increasingly ever-present environmental awareness? What does art have to do with this context?

Sustainability is not a single element, a thing, a brand or a status. It refers to the dynamic balance between the anthroposphere and the biosphere. Therefore, human habits, rest areas, ethics, self-aware practices, and views for the future need to constantly take sustainability into account. In this way, these practices will direct our daily choices in a range of ways, keeping in mind the interdependence between living beings and the environment.

On a social level, we have reached such imbalance that we keep what we no longer need, and fear necessary changes. Desire and necessity have become so distant from one another, and from shared ethical sense, that we have lost the notion of the power and irreversible nature of our actions.

ETHICS, THE AWARENESS OF THE IRREVERSIBLE NATURE OF HUMAN ACTIONS
It is in relational dynamics that ethics emerges, aware of the irreversible

nature of human actions. Therefore, ethical thinking is an important feature of creative and technological processes, without denying scientific advances and their important humanitarian contributions, particularly to medicine and free communication. The challenge lies in relational dynamics and in the collective choices of each individual, with the aim of achieving a widespread sense of ethics. This sense would make it possible for that which has been lived, as well as daily practices, to adapt to one's own wellbeing and that of others. Ethics brings with them the awareness that none of the possible tricks promoted by extreme disturbances of social-cultural processes will remain, such as, for example, the search for eternity through genetic advances, mutation and cloning; virtuality as a spectacular and vain alienation; the fetishist use of technology as a way of representing reality and expressing fantasy; or management practices which waste material, energy and human relations.

THE ENVIRONMENT AND RESILIENCE

We are reaching the end of the first decade of the 21st century, which has seen a frenzied emergence of a range of social-environmental issues which need to be taken into account: finite natural resources (such as a clean water supply); large-scale productive precariousness (including food production); hyper-dependency on fossil fuels (which

materialises in so-called *Peak Oil* ² and in the *undeniable climate change* phenomenon ³); or the acceleration of any process as a result of technological and genetic progresses which delimit borders (in terms of space, time and language) and contribute to an important and necessary social-cultural redesign.

Resilience is a physics term applied to biology to define the capacity for adaptation or survival of a certain organism or system in the midst of a large impact. This term is also used to refer to the structural ability of social communities undergoing critical situations. In the same way, it can also be applied to social networks, to indicate whether decentralised networks are more resilient than centralised ones, by not destabilizing following the rupture of a node with multiple connections.

COLLABORATIVE NETWORKS, COLLECTIVE PROCESSES AND LOCAL ACTIONS

The multiple paths which enable the collaborative networks of society and tactical communications to exist (powered by technology and, above all, the internet) lend visibility to a series of expressions with characteristic structures and dynamics. These structures present recognisable patterns in other community organisations in the animal kingdom. In this way, new forms of social organisation emerge, aimed at establishing a non-hierarchical order, driven by trust, transparency and the collaboration between members, centred on free knowledge, on the re-signification of work, on new values and ethics, on the search for other economies and, above all, other relational forms, which might lead to a true social ecology of collaborative culture.

ART, CULTURAL ECOLOGY AND SYSTEMIC CHANGES

We interpret the term ecology as a systemic organisation in which dynamics and relationships are established between the different elements which make it up. Socially speaking, the patterns we generate on the basis of a certain ecology are seen as culture.

Therefore, systemic changes are deep cultural changes. These moves suppress the alienating illusion --which, since the industrial revolution, has caused us to believe in infinite natural resources, and to long for an unsustainable world as an ideal- and plunges us, unprotected, into a challenging reality, which we and the coming generations will experience with greater intensity. It is not a matter of culturalising fear, but of living in a new culture, which has taken a long time to emerge, but which celebrates the simple, the essential and the collaborative as rules to live well.

Art, as a living heart which sustains and irrigates the cultural skin of society, is no longer seen as a social status, as an entertainment and financial market, nor even as a mere expression of technical artistry. The social role⁴ of art lies in the evolutionary path, i.e., in the combination of desire and necessity: experiencing the freedom of dreaming about sustainable present and future times; reflecting in a conscious way on the present; rescuing and preserving the wisdom of the past; experiencing with and opening new paths and creative solutions; promoting and lending dynamism to collaborative and community relational processes; and revealing beauty in places where

it does not seem to exist. Creative resilience in artistic practices raises awareness and activates their specific contexts in a range of dimensions: with a special focus on transverse multidisciplinary action and collaborative production.

However, it is not a matter of offering an apology of ecological art nor a romantic return to unspoilt nature; neither is it a call to live in the country as the only interesting way of life, nor of inhabiting a bubble which depends on the most surprising technology, or of populating another planet. What it is, however, is an attempt to recognise and understand *critical and creative* production which establishes a dialogue with *ethical principles and the values of deep ecology*⁵, establishing relationships of respect and balance with the environment and living beings. In this way, it would contribute to the existence of several species and cultures, taking nourishment from them and vice versa. In this way, without articulating a slogan or awaiting a formula, traditional wisdom and the little that is left of wild nature would be preserved, whilst also generating new paradigms, organisations, vocabularies and new creative practices in realms of *conscious action*.

We are witnessing a social cultural transition, a process which will not be the same everywhere, nor will it take place at the same time, so there is no panacea offering possible solutions and systemic understandings for all the transformations we are describing here. However, it will be possible to understand that any attempt at preserving this systemic logic will alleviate the changes which are to come, in one way or another, in our daily life.

In the face of this macro-context, in which local and community actions are carried out, in specific contexts, with artists, performances, a multitude of media, researchers and thinkers, art, understood as the result of urban interventions and the public sphere ends up by connecting with other fields of knowledge, such as geography, biology, politics, sociology and economics.

In Brazil, where I live and write, if we take a quick look at the art production from the last decade, we find figures who have examined issues linked to the environment in their art and aesthetics work: Ana Paula Oliveira, Barbara Colin, Deddo Verde, EIA (Experiência Imersiva Ambiental), Floriana Breyer, George Sander, Grupo PORO, Jean Sartif, Luciana Costa, Orquestra Organismo, Rodrigo Braga and Rodrigo Bueno.

CULTURAL DESIGN, THE QUESTIONS OF THE HERE AND NOW

However, how can the art system deal with external economic and public policy demands? What are the challenges faced by cultural managers? How can cultural tools be integrated into new dynamics? Questions such as these, generated with the expectation of being responded to in a swift manner, reveal themselves to be quite fragile when we become aware of the cultural, environmental and situational diversity which exists or can exist at a local level.

In the face of the economic and environmental changes we are facing and those which are yet to come, which artistic system do we want to preserve? What should be the basis of creative work and its roles? When thinking about the environment, people and sustainable



MICHELINE TORRES *Performance Carne*, 2009. Courtesy: Flavia Vivacqua.

FLAVIA VIVACQUA *Natureza Vitrinada*, 2005. Courtesy of the artist.





ESPAÇO CORINGA *Projeto Lambe-Lambe*, 2007. Urban intervention. Courtesy: Flavia Vivacqua.

creative work, which artistic, cultural and governance practices do we want? How can we be more consistent, finding a balance between what we do, what we think and our evolutionary fate?

BUT, WHAT IS IT THAT WE ARE PRESERVING? WHAT DO WE NEED AND WANT TO PRESERVE?

The art system, as an essential part of the social-cultural construct, became an extremist system which required celebrities for some forms of populist spectacularisation. This interpretation generated huge numbers of followers and a great deal of money, and its value was attributed to the impact of its circulation and accumulation. At the other end of the spectrum, rare, unique, brilliant and virtuous personalities (aimed at the elites) gained importance because of their access to knowledge, a great status symbol. In both cases, the being and his work came to be seen as mythical, as was the value of the result and the final product. In this way, it was possible to exhibit, preserve and possess. Perhaps this view of the art system, which emerged in the 19th century, and which has ruled, until now, the world of contemporary

art, explaining the practical-avant garde abyss, needs to be overcome by the cultural organisations of today and tomorrow.

Creative resilience resides in the field of sustainable cultural design as a systemic strategy and the series of necessary actions to carry out a process, projects or programme, responding to local needs, specificities, possibilities and creativities. It is a new concept for the understanding of a trans-disciplinary, integrated and participative work, offering creative solutions and an environmental reward which includes ethical concepts, innovative formats, collaborative work, new methodologies, strategies for educational communication, collective creation processes and conscious environmental interaction.

In this new territory for work, thought and action, multidisciplinary collectives and professionals must apply new trends to the coordination, design and production of their works (whether in independent or community initiatives, at cultural institutions or in the development and execution of public policies). This need to implement necessary and urgent practices in today's cultural and artistic system will be reflected by business organisations and cooperations.




MANUELA EICHNER Performance UNANU. Courtesy: Flavia Vivacqua.

* Flavia Vivacqua is an artist, teacher and cultural and sustainability designer. She has written articles for the CORO (Colaboradores en Red y Organizaciones) a Brazilian collaborative art, activism and cultural network which has been active since 2003 (www.corocoletivo.ning.com). She has curated international exhibitions and received a number of curatorial awards, and is the head of the cultural and sustainability agency NEXO CULTURAL (www.nexocultural.com.br).

NOTES

- 1.- Humberto Maturana and Ximena Dávila. *Habitar Humano em seis ensaios de Biologia-Cultural* [Human Habitation in Six Essays on Cultural Biology]. São Paulo, Palas Athena Editora, 2008. P.127
- 2.- Peak oil is the point at which the amount of extracted oil has reached its limit, and global production enters an irreversible decline. This happens when approximately half of the oil which can be extracted has been obtained, so it does not refer to the total depletion of this fuel. Another essential and noteworthy aspect of this theory is its mention of toxic substances and gases, such as CO₂, which have been stable in subterranean layers for millions of years. Industrial extraction and manipulation liberates them into the biosphere, causing irreversible damage. This information was obtained from TransitionNetwork.org.
- 3.- Climate change and global warming are the effects of the acceleration of the natural cycle of the planet, caused by the high concentration of CO₂ and other toxic substances, such as methane, in the atmosphere, which has been worsened by extraction and polluting activities linked to the industrial processes carried out by human beings. This information was obtained from TransitionNetwork.org.
- 4.- This concept was coined by Humberto Maturana and Francisco J. Varela in the book *A árvore do Conhecimento*. São Paulo, Palas Athena Editora, 2004.
- 5.- This concept was proposed by the Norwegian philosopher and environmentalist Arne Naess in 1973, in response to prevailing views and practices regarding natural resources. The social dimension of this issue was examined in a more detailed way by Joanna Macy.



Planta un árbol frutal cerca de tu casa.

Únete a FallenFruit en

ACCIÓN FRUTA URBANA

¡Cambia tu ciudad!
Del 16 al 21 de febrero en
Intermediae-Matadero Madrid
Paseo de la Choperera 14.
www.intermediae.es



FALLEN FRUIT:

La fruta, un motivo para compartir. Relaciones entre la gente y la ciudad

MARÍA BELLA y SUSET SÁNCHEZ*

Fallen Fruit es un colectivo artístico formado por David Burns, Matias Viegner y Austin Young, quienes residen en Los Ángeles y colaboran desde 2004. En su trabajo examinan cuestiones relacionadas con los espacios urbanos, las nociones de pertenencia, y nuevas formas de ciudadanía y comunidad. A menudo trabajan en el espacio público, galerías y museos, y recientemente han recibido encargos de instituciones como el LACMA (Los Ángeles), Lugar a dudas, (Cali), Intermediae-Matadero Madrid y el Museum of Contemporary Art de San Diego (California). Sus planteamientos se acercan al activismo social a través de rituales cotidianos que captan la atención de la gente a la que invitan a participar activamente en los procesos de creación. Esta entrevista apunta los modos en que este tipo de prácticas artísticas expanden nuestra percepción sobre los campos en los que el arte debe involucrarse.

“New genre public art”, un término acuñado por Suzanne Lacy, alude a «un lenguaje crítico e integrativo a través del cual los valores, la ética y la responsabilidad social pueden ser analizados en términos artísticos», y define un modelo de trabajo basado en las relaciones entre las personas, centrado en las comunidades, la creatividad social, la cooperación, la interacción, la participación y el proceso. ¿Cómo veis vuestro trabajo en relación a este concepto?

Para nosotros la práctica social tiene que ver con intentar, dentro de lo posible, extraer al artista de la ecuación. Al debatir sobre el mundo

“en términos artísticos”, se da prioridad al arte por encima del mundo, y nuestro interés principal es el mundo: sobre quién trata la obra (el público), su localización (el espacio público) y su autoría colectiva (que define la práctica pública). Es posible que los géneros de la fotografía, el vídeo, la instalación y la performance colaborativa (que podrían compararse con los happenings de Allan Kaprow) no sean géneros nuevos, aunque las formas en que se pueden combinar tienen el potencial de asemejarse a algo nuevo o, al menos, inesperado. Nos gusta desafiar la idea de lo que es el arte, de lo que es el artista, y uno de los modos de hacerlo es acabar con las barreras que separan al artista del público.

En referencia al interés de Fallen Fruit por el espacio público, ¿cómo han evolucionado los Public Fruit Maps –las primeras incursiones en vuestro entorno más cercano– a lo largo de los proyectos recientes?

La creación de *Public Fruit Maps* fue nuestro primer trabajo y resultó esencial ya que nos obligó a abrir los ojos, a pensar y ver las cosas de manera diferente. En primer lugar, nos permitió demostrar que aquello que nos interesaba –la fruta pública, y el modo en que se puede utilizar para hablar sobre la ciudad– ya existía. No tardamos en darnos cuenta de que no bastaba con describir algo que nos fascinaba. La fruta pública existía en pequeños focos dispersos. Decidimos que era necesario aprovecharla más, plantar árboles, dárselos en adopción a la gente, crear nuevos espacios públicos y, sobre todo, dar lugar

a nuevos eventos y rituales que permitieran a la gente conectar de formas inesperadas con otras personas. *Public Fruit Jam* es nuestro ejemplo favorito: amigos y desconocidos traen fruta de sus jardines o de las calles de la ciudad. Se reúnen, sin recetas, para negociar la fabricación de una mermelada hecha gracias a la combinación de los ingredientes de los que disponen. En última instancia, el evento tiene menos que ver con el producto final (excelentes mermeladas colectivas y experimentales) que con las experiencias y conexiones que se establecen entre los participantes. La última mermelada que hicimos fue en una universidad, y contó con la presencia de un grupo de mujeres que están en prisión. El resultado de la mezcla de personas que participaron en el evento ofrecía mucho más dinamismo que la mera combinación de las frutas.

En relación con la experiencia que habéis acumulado a través de este tipo de obras, ¿cómo creéis que ha aumentado la conciencia crítica relativa a la integración de la naturaleza y su posible papel en el diseño de las ciudades?

Aunque puede parecer que la fruta y los árboles frutales forman el núcleo de nuestro proyecto, la verdadera base de nuestro trabajo son las relaciones entre la gente y la ciudad. Estas relaciones son reales, pero también inmanentes: constituyen la base sobre la que crece lo demás. Nos encanta la fruta porque nos ofrece un espacio común, un ejemplo de belleza, una metáfora y un símbolo de lo bueno. Por supuesto, nos interesa la naturaleza y la ciudad –y la naturaleza no tiene que ser funcional para ser importante. Nos encanta el hecho de que los árboles frutales son útiles, pero también nos gusta su simbolismo. Un ejemplo de cómo reinterpretemos la ciudad puede verse en estos momentos en la pieza que estamos mostrando en el LACMA, *Public Fruit Theater*. El “drama” es la performance del árbol frutal, que presenciamos en un teatro fabricado a partir de trozos rotos de la acera de la ciudad. Trasladamos los márgenes (la acera y sus árboles) al centro. Nuestro personaje favorito en esta teatralización es el desconocido, el viandante, quien, quizás, se pare a contemplar la relación entre el entorno urbano, construido pero a menudo en mal estado, y este otro ente arquetípico, el árbol frutal.

¿Cómo definiríais las aproximaciones al valor de lo público en vuestro trabajo, y cómo pensáis que éste se percibe en una sociedad orientada por una tendencia hacia la privatización?

Aunque muchas cosas, como el agua, la energía (el combustible de nuestro planeta), e incluso la educación, se han visto privatizadas, hay otras con las que no ha pasado lo mismo. A nosotros nos interesa aquello que pertenece a la categoría de lo compartido, como las setas que crecen en el bosque, las conchas de la playa y las bayas que encontramos en las colinas. Lo comunal empezó a desaparecer a medida que la industrialización y el desarrollo urbanístico cobraban fuerza, pero la idea de que algunas cosas deben ser compartidas sigue vigente. La comida y las normas que nos empujan a compartir y a ser hospitalarios son un ejemplo de esto. Uno de los aspectos del museo de arte que sigue interesándonos es el hecho de que muchos de ellos

sean verdaderos espacios públicos, propiedad de todos nosotros, y abiertos a todos nosotros, a veces incluso de forma gratuita. Estas nociones sobre el compartir, lo “procomún” y lo público son clave a la hora de plantearnos nuestro trabajo.

¿Qué opinanais sobre las prácticas menos convencionales que ofrecen la posibilidad de que la gente haga un ejercicio de “empoderamiento”, como es el caso de los “movimientos de guerrilla”, por ejemplo, que promueven alternativas para la redefinición de lo público?

Los movimientos de guerrilla nos inspiran, pero no creemos emularlos. Nuestro método es siempre completamente transparente. En Madrid, nuestro plan para plantar árboles en el espacio público suscitaba controversia para el Ayuntamiento, y, en lugar de plantar los árboles en secreto, asumimos los procedimientos. A corto plazo, fue frustrante (los árboles se quedaron en las macetas, en la galería) pero el resultado final fue muy satisfactorio. Los árboles se plantaron en un nuevo espacio vecinal (Esta es una plaza) y, quizás más significativamente, la publicidad que atrajimos dio lugar a una nueva toma de conciencia a nivel local sobre las cuestiones relativas al espacio público. El diálogo permanece como una de las formas más elevadas de vida pública. Es así como surgen y cobran fuerza las ideas.

En algunos de vuestros proyectos es posible observar una reconstrucción de los valores culturales y sociales de la fruta como objeto de representación. ¿Cómo os referiríais a esta idea en *United Fruits* o *The Colonial History of Fruit*, por ejemplo?

Una vez que comenzamos a cartografiar los árboles frutales públicos, además de plantar nuevos árboles, nos interesamos por la historia de la fruta, a la que volvemos una y otra vez. Aunque la fruta parezca un objeto natural, en realidad constituye una colaboración entre los humanos y la naturaleza, producto de siglos de selección e hibridación. Cada fruta tiene una historia registrada a partir de sus movimientos económicos, que puede relatarnos cuándo fue cultivada y quién la comía. A menudo, esta historia es reflejo del colonialismo: ¿A quién perteneció el árbol? ¿De quién es ahora? ¿Quién se beneficia con él, y quién se alimenta de sus frutos? *The Colonial History of Fruit* es un proyecto en desarrollo en el que analizamos estas cuestiones. Comenzamos con la compleja historia del plátano en las Américas, y ahora estamos empezando a estudiar otras frutas. Además, este proyecto examina el colonialismo de una forma diferente. Gran parte de nuestras relaciones personales con la fruta tienen que ver con nuestras familias y sus historias, especialmente aquellas que se vinculan con la inmigración. Dada la historia de inmigración de los Estados Unidos, esta cuestión adquiere un poder especial: todo tiene raíces en otro lugar.

EATLACMA, el proyecto que estáis desarrollando en estos momentos –quizá uno de los más extensos hasta ahora– combina las diferentes estrategias y el conocimiento acumulado a través de vuestra práctica colaborativa. ¿Podríais explicar cómo comenzó

esta iniciativa, y qué forma está tomando? ¿Y cuáles son vuestras expectativas?

EATLACMA es nuestro mayor proyecto hasta la fecha. En este trabajo, desempeñamos el papel de artistas y comisarios, y el interés se extiende de la fruta a toda la comida, además de a los rituales de comer y compartir, el modo en que se cultiva y la forma en que ésta define nuestras relaciones sociales. Hay seis propuestas de jardín instaladas alrededor del museo, y cada una de ellas intenta expandir lo que imaginamos que debe ser o hacer un jardín. Una exposición de trabajos que hemos seleccionado de entre las obras de la colección permanente del museo nos sirve para examinar la presencia de la fruta en el arte, creando nuevas formas de narrar la relación entre éste y la fruta, además de trazar una historia social de lo que la gente solía comer, y lo que esta comida significaba para ella. *Let Them Eat LACMA*, evento preparado para el último día de *EATLACMA*, contará con la participación de más de 50 artistas y colectivos, que intervendrán y activarán todo el campus. En él, los artistas no servirán ni realizarán representaciones sobre la comida. Sus performances e instalaciones analizarán aspectos relacionados con ella y con el acto de comer, en relación a los vínculos que unen estos elementos con el mundo y el museo. *EATLACMA* constituye una investigación de un año de duración sobre la comida, el arte, la cultura y la política.

Respecto a vuestra propia experiencia y a la de otros artistas que llevan a cabo iniciativas similares ¿cómo veis el hecho de que las instituciones de arte estén incorporando prácticas que van más allá de las representaciones tradicionales en el contexto de los rituales expositivos?

Es interesante observar cómo las instituciones cambian a medida que las prácticas artísticas se transforman. En Los Ángeles hemos visto movimientos dinámicos e innovadores de prácticas artísticas, muchas de las cuales tienen que ver con diversos colectivos artísticos. Nuestros compañeros en esta iniciativa son Machine Project, The Journal of Aesthetics and Protest, LA Urban Rangers, Finishing School, The Public School, My Barbarian, y muchos otros. Estamos encantados con que LACMA se haga cargo de un proyecto tan poco convencional como *EATLACMA*, pero también encontramos ejemplos similares en otras zonas de Los Ángeles. El Hammer Museum cuenta con la residencia, durante un año, de Machine Project; el MOCA tiene programada una serie de intervenciones mensuales realizadas por artistas y colectivos, bajo el título de *Engagement Party*, y el MCA/San Diego ofrece una serie similar, titulada *TNT-Thursday Night Thing*. Por su parte, el Getty Museum patrocina un enorme proyecto colectivo, *Pacific Standard Time*, en el que diversas instituciones alternativas documentan la amplia gama de prácticas artísticas que han tenido lugar en Los Ángeles desde 1945.

* María Bella es comisaria de Intermediae-Matadero Madrid.
Suset Sánchez coordina el programa de actividades en Intermediae-Matadero Madrid.

** Todas las imágenes son cortesía de Fallen Fruit.



Let Them Eat LACMA, 2010

Fallen Fruit Portrait, 2005





Public Fruit Wallpaper, Los Angeles, 2010

FALLEN FRUIT: Fruit Is a Sharing Matter. Relationships between People and Cities

MARÍA BELLA and SUSET SÁNCHEZ*

Fallen Fruit is an art collaboration formed by David Burns, Matias Viegner and Austin Young, based in Los Angeles, who have been working together since 2004. They raise issues about urban spaces, ideas of neighborhood and new forms of located citizenship and community. They often work in public space, galleries and museums and have been recently commissioned by institutions like LACMA (Los Angeles), Lugar a dudas, (Cali, Colombia), Intermediae-Matadero Madrid (Madrid) or the Museum of Contemporary Art in San Diego (California). Their approach touches social activism through everyday life rituals that captivate the attention of people engaging them in an active participatory creation. This interview points at how this art practices can expand our views about the fields in which art should be involved.

«New Genre public art», a term coined by Suzanne Lacy, «calls for an integrative critical language through which values, ethics and social responsibility can be discussed in terms of art», referring to a working model based on relations between people, social creativity, cooperation, community-based, socially engaged, interactive, creative participation and process. How do you position your practice within this term?

Social practice for us means that we try as much as possible to get the artist out the equation. To discuss the world “in terms of art” still prioritizes art over the world, and our primary interest is in the world: who the work is about (the public), its site (public space), and the collective way in

which is authored (which defines a public practice for us). The genres of photography, video, installation and collaborative performance (which you might compare to Allan Kaprow’s happenings) may not be new genres at all, though the ways in which they can be combined have the potential for seeming new or at least unexpected. We like to challenge both the idea of what art is and also who the artist is, and one way is to breakdown the distinction between artist and audience.

Regarding your concerns about public space how do the Public Fruit Maps -your first explorations into your closest context- have evolved in later projects?

Creating *Public Fruit Maps* was our first work, and it was essential in opening our eyes and getting us to think and see in new ways. First it was a way to prove that what we were interested in – public fruit, and the way it could be used to talk about the city – already existed. We soon saw that just describing a thing that fascinated us was not enough. Public fruit did already exist, in pockets here and there. We decided we needed to make more of it, plant trees, give them to people to adopt, create new public spaces and especially to create new events and rituals that allow people to connect in unexpected ways. The *Public Fruit Jam* is our favorite example: strangers and friends bring fruit from their gardens or the city streets. They sit together without recipes to negotiate a jam out of a combination of available ingredients. Ultimately it’s less about the end product (remarkable collective and experimental jams) than about the experiences and connections the



Elysian Park, 2005

participants make. The last jam we held was at a college and included a group of women who were in prison. What resulted from the mix of people was even more dynamic than the mix of fruit.

Thanks to the experience gained through this type of works, how do you think a critical awareness increases in relation to the integration of nature and its potential functionality in the design of cities?

While it may appear that fruit and fruit trees are at the heart of our project, the real core is the relationships between people and the city. These relationships are actual but also immanent: they are the ground from which everything else grows. We love fruit because it offers us a common ground, a thing of beauty, a metaphor and a symbol of goodness. We are of course interested in nature and the city – and nature doesn't just have to be functional to be important. We love the usefulness of the fruit tree, but also its symbolism. A new example of how we rethink the city is in our current piece at LACMA, *Public Fruit Theater*. The "drama" is the performance of the fruit tree, which we witness in a theater built of broken pieces of city sidewalk. We move the margins (the sidewalk and its trees) to the center. Our favorite character in this theater is the stranger or the passer-by, and this character might contemplate the relationship between the built and often broken urban environment and this archetypal other thing, the fruit tree.

How would you define your approximations to the value of publicness employed in your work and how do you think this is perceived in a society driven by a tendency to privatization?

While many things like water, energy (our planet's oil), and even education have been privatized, there are others that have not. We are interested in things that often came under the category of the commons, like the mushrooms in a forest, the shells on a beach and the berries on a hill. The commons famously began to disappear with industrialization and urbanization, but the idea that some things must be shared is still with us. Food and the rules of sharing and hospitality are an example of this. One aspect of the art museum that continues to interest us is how many of them are truly public spaces, owned in trust for everyone and available to all, sometimes even for free. These notions of sharing, the commons and public life are a key for us as we think through our work.

How do you value unconventional practices that give the possibility of empowerment to people, lets say "guerrilla movements" for example, to activate new approaches towards a redefinition of publicness?

Guerilla movements inspire us but we do not believe we are emulating them. Our method is always completely transparent. In Madrid, our plan to plant fruit trees in public ran into opposition from the City Hall and rather than choose to plant the trees secretly we engaged with the process. The short-term result was frustrating (the trees sat in pots in the gallery) but the final result was very satisfying. The trees were planted in a new community space (Esta es una plaza) and perhaps even more importantly, the publicity created a whole local consciousness of the questions about public space that are important to us. The conversation remains one of the highest forms of public life. It's the way ideas come to light and grow.

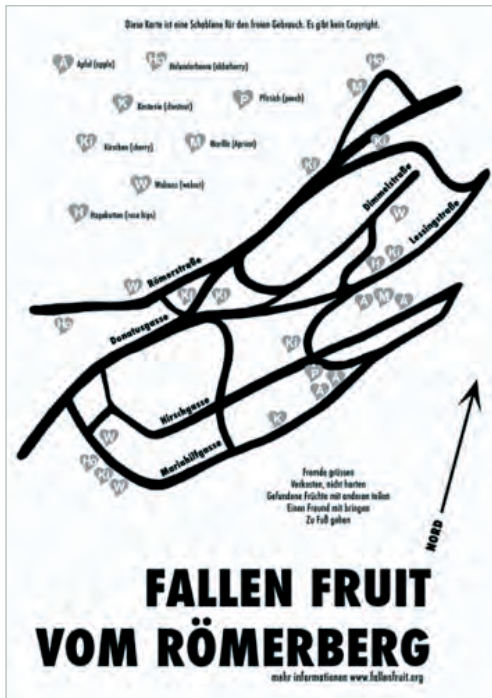
In some of your projects it is possible to trace a reconstruction of the social and cultural values of fruit as object of representation, how would you refer to this idea in United Fruits or The Colonial History of Fruit for example?



Neighborhood Infusions, 2009. MCASD edition of 72 bottles.

City Hall /Fruit Protest, 2006





Public Fruit Map, 2008. Ars Electronica, Linz, Austria.

Silverlake Fruit Map, 2004.



After beginning with mapping public fruit trees and moving into planting new ones, we became very interested in the history of the fruit we were returning to again and again. While fruit appears to be a natural object, it is actually a collaboration between humans and nature, a product of centuries of selection and hybridization. Each fruit has a dynamic economic history that helps explain where it was grown and who ate it. Often this reflects colonialism: whose tree was it first, who controls it now, who profits from it and who eats its fruits? *The Colonial History of Fruit* is an ongoing project we have to look at these questions. We began with the complex history of the banana in the Americas and we're moving into other fruits. This project examines colonialism in another way as well. Much of our personal relationships to fruit are through our families and their histories, especially through immigration. With the history of immigration in the United States, this has a particular force: everything has a root somewhere else.

EATLACMA, the project you are involved at the moment - probably one of the largest until today-, combines the different strategies and knowledge accumulated through your collaborative practice, can you tell us about how did this initiative started and how it is taking shape? And what about your expectations?

EATLACMA is our largest project to date. In it we are both artists and curators, and the focus has expanded from fruit to all food and the rituals of eating and sharing, the way food is grown, and the way in which this forms the basis of our social relationships. There are six artist's gardens installed on the grounds of the museum, each of which push the boundaries of what you might expect a garden to do or to look like. An exhibition of work we've pulled from the museum's permanent collection examines the persistence of fruit in art, creating new narratives of fruit's relationship to art but also a social history of what people ate and what it might have meant to them. *Let Them Eat LACMA*, on the last day of *EATLACMA*, involves over fifty artists and collectives who will activate and intervene in the entire campus. Mostly the artists will neither be serving food nor making representations of it. Their performances, installations and interventions will all examine aspects of food and eating as it relates to the world and the museum. *EATLACMA* is a year long investigation of food, art, culture and politics.

Based in your own experience and that of others around you working in similar initiatives, how do you see the art institutions are incorporating practices that go beyond traditional representations within the rituals of exhibition?

It is interesting to see how institutions change as art practices change. In Los Angeles there has been a dynamic and innovative movement of art practices, many of which involve collectives. Our colleagues are Machine Project, The Journal of Aesthetics and Protest, the LA Urban Rangers, Finishing School, The Public School, My Barbarian and many others. We're thrilled that LACMA is taking on a project as unconventional as *EATLACMA*, but there are echoes of this elsewhere in Los Angeles. The Hammer Museum has *Machine Project* in residency for year, MOCA has a monthly series of interventions by local artists and collectives called the *Engagement Party*, and MCA/San Diego has a similar series called *TNT -Thursday Night Thing*. The Getty Museum is sponsoring an enormous collective project, *Pacific Standard Time*, in which a range of alternative institutions is documenting the incredible range of art in Los Angeles since 1945.

* María Bella is a curator at Intermedia-Matadero Madrid. Suset Sánchez is the coordinator of the programme of activities at Intermediae-Matadero Madrid.

** All images are courtesy of Fallen Fruit.



Nocturnal Fruit Forage, 2005. Silver Lake, California, Public Event.



Public Fruit Jam Jar, 2005-2009

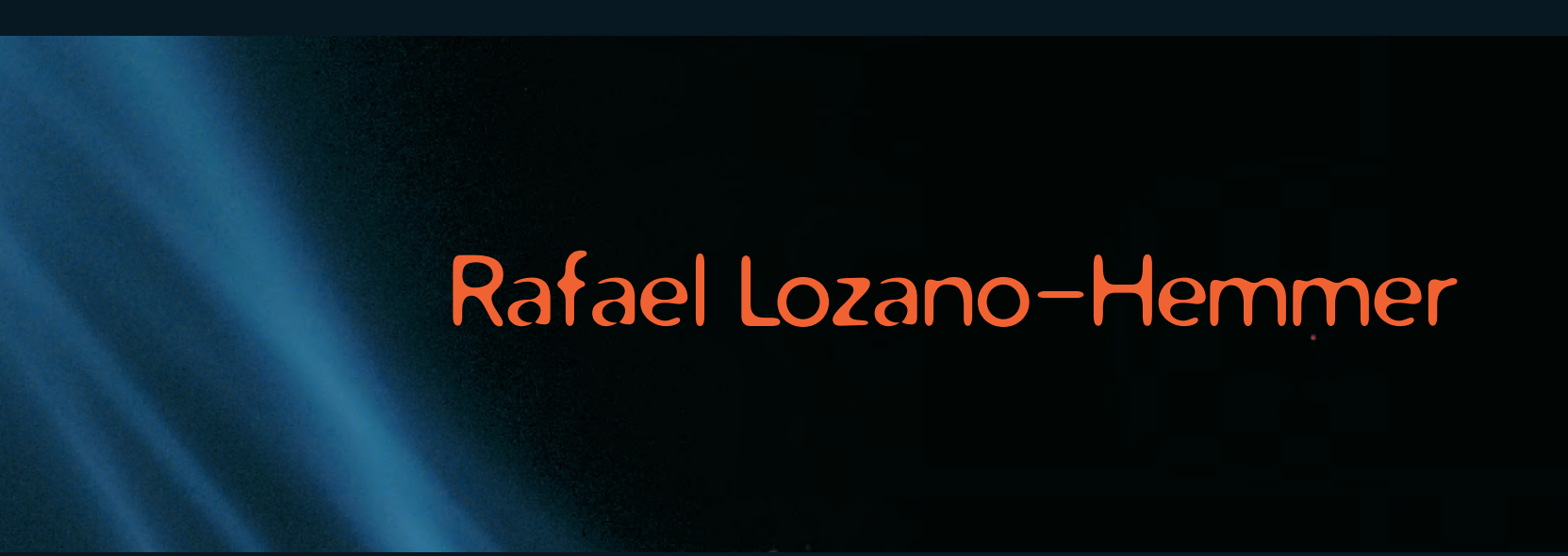
Public Fruit Jam Jar, 2005-2009







Luis Camnitzer



Rafael Lozano-Hemmer



Pablo Valbuena



EXECUTION OF DESERTERS.—On the morning of the 19th was hung at San Angel 10 deserters from the American army, who had taken up arms against their government. Immediately after seven 10 or 12 were whipped, and branded on the cheek with the letter D. Riley, the chief of the San Antonio crowd, came in for a share of the whipping and branding, and right well was the former laid on by a Mexican minister, Gen. Twigg, (seeing it was much longer to the flag to be dugged by an American soldier. He did not stand the operation with that stoicism we expected.

The next morning four others of the same company were executed at Minaca, and on the 19th 20 more were hung upon one gallows at the same place. The 30 were brought out for execution about the same time that Chapultepec was being stormed, and Col. Harvey, passing to that place, told them that they should live long enough to see the Americans they hoisted upon the battlements of that fortress and no longer. In a few moments our colors were raised, and after it was shown to them they were hanged with ceremony.

The clergy at San Angel pleaded hard to save the lives of these men, but it was in vain. Gen. Twigg told them that to Ampudia, Arias and Santa Anna did these men owe their deaths, for they stopped on the low business of soliciting desertion from our ranks and had succeeded in reducing from duty and allegiance the poor wretches who had to pay so dearly for their crimes.

According to our military laws Riley could not be hung, he having deserted from the army before the commencement of hostilities, but all that could be awarded him was well administered.

QUERETARO.—In this place we have been told the Mexican Congress is to meet, and in about fifteen days. In fact we have heard that proposals have been submitted by several of the members now here to resign their seats. We trust that if they do not resign, some military



[Handwritten text, likely a letter or report, with some markings and a small circular stamp.]

[Handwritten text, similar to the previous page, with markings and a stamp.]

[Handwritten text, possibly a letter or report.]

[Handwritten text, possibly a letter or report.]

[Handwritten text, possibly a letter or report.]

[Handwritten text, possibly a letter or report, with a large rectangular stamp or diagram.]

Captain Riley, 1910. Cortesia: Alexander Gray Associates.

Políticas de representación

ANDREA GIUNTA*

El juego aleatorio entre las palabras y las formas, es decir, los sistemas de designación, es uno de los problemas recurrentes en la obra de Luis Camnitzer. Cómo se representa lo que representamos y, aun más, cómo representar lo irrepresentable. El poder de la palabra para ordenar y, a la vez, restringir, el sentido de una forma. El poder de la forma para forzar los límites de la palabra y abrirse a muchas otras que la representan. El poder del verbo de sugerir sin decir, de comunicar sin describir, sin nombrar, sin narrar. El juego entre la palabra y las imágenes como una forma de develar tensiones, inadecuaciones, fricciones, en las que la solución es, siempre, una operación mental. La de un espectador convocado a resolver un problema de sentido que no se entrega concluido, que se presenta como enigma, vago enigma, demarcado, en algunos casos, por un horizonte de violencia.

En 1966 se produce una reducción radical en el lenguaje de Camnitzer. En ese momento, una obra que él mismo calificaba como expresionista, elimina todos los rastros del gesto, de la mano, de la factura particular, para establecerse sobre la reflexión analítica acerca de la relación entre las formas y el lenguaje. La serie *Envelope y Dictionary*, que realiza en 1967 y 1969 respectivamente, desarrollan la relación entre un conjunto limitado de formas simples y una serie de opciones de decodificación (una misma forma puede ser un sobre, una pintura, una ventana, un techo, una pantalla). Las series nos conducen desde una relación a otra, como si se tratase de mínimos acertijos (de pequeños interrogantes) que, en su conjunto, instalan la pregunta sobre la representación. La segunda cuestión que toma visibilidad en estos años y que sigue, en cierto sentido, en la obra presente, tiene que ver con la lógica de las instituciones. Básicamente con la puesta a prueba de sus límites, con las formas de jugar con su poder y convertirlo en material desde el que se genera la obra misma

—una reflexión que hoy se ha generalizado, vaciándose, en parte, de sentido, y que en los años sesenta Camnitzer planteaba como un terreno de investigación. Es entonces cuando junto a José Guillermo Castillo y Liliana Porter, forma el grupo del New York Graphic Workshop,¹ desde el que conciben un personaje imaginario, Trepadori, un artista que encarnaba las fantasías que se tejían en torno al estilo de “lo latinoamericano”, caracterizado por los colorinches, el realismo y una imaginería kitsch, que incorporaba, incluso, algunas plumas. Trepadori hacía todo lo que ellos, militantes de la transformación del grabado, de la radicalización del gesto de imprimir más que de la tarea morosa de diseñar la plancha, no hacían: conceder al mercado lo que éste requería, una obra complaciente, fácilmente digerible. Cualquiera del grupo del NYGW o de los artistas que participaban en su taller podía realizar una obra de Trepadori. Los ingresos se destinaban a becas para artistas latinoamericanos que viajaban a Nueva York. Así organizaban una trama conspirativa que les permitía poner en escena la lógica del mercado y jugar con las instituciones. Semejante fue el dispositivo que organizaron cuando el MoMA les invitó a exponer en *Information* (1970), donde presentaron una oficina de correo en la que el público escribía su dirección en sobres que luego el MoMA les enviaría, con el mismo poster-texto que estaba fijado en el muro, «First Class Mail Exhibition #14». La idea, desproporcionada idea, era que el volumen de cartas a enviar podía provocar la bancarrota del museo. Como en toda conspiración, la trama que se anticipaba sobrepasaba los resultados que en efecto se obtuvieron.

En el filo se los setenta, cuando la política interpelaba los límites del arte, Camnitzer realiza las primeras obras que investigan las formas de representación de la violencia: *Masacre en Puerto Montt*, presentada en junio-julio de 1969 en el Museo de Bellas Artes

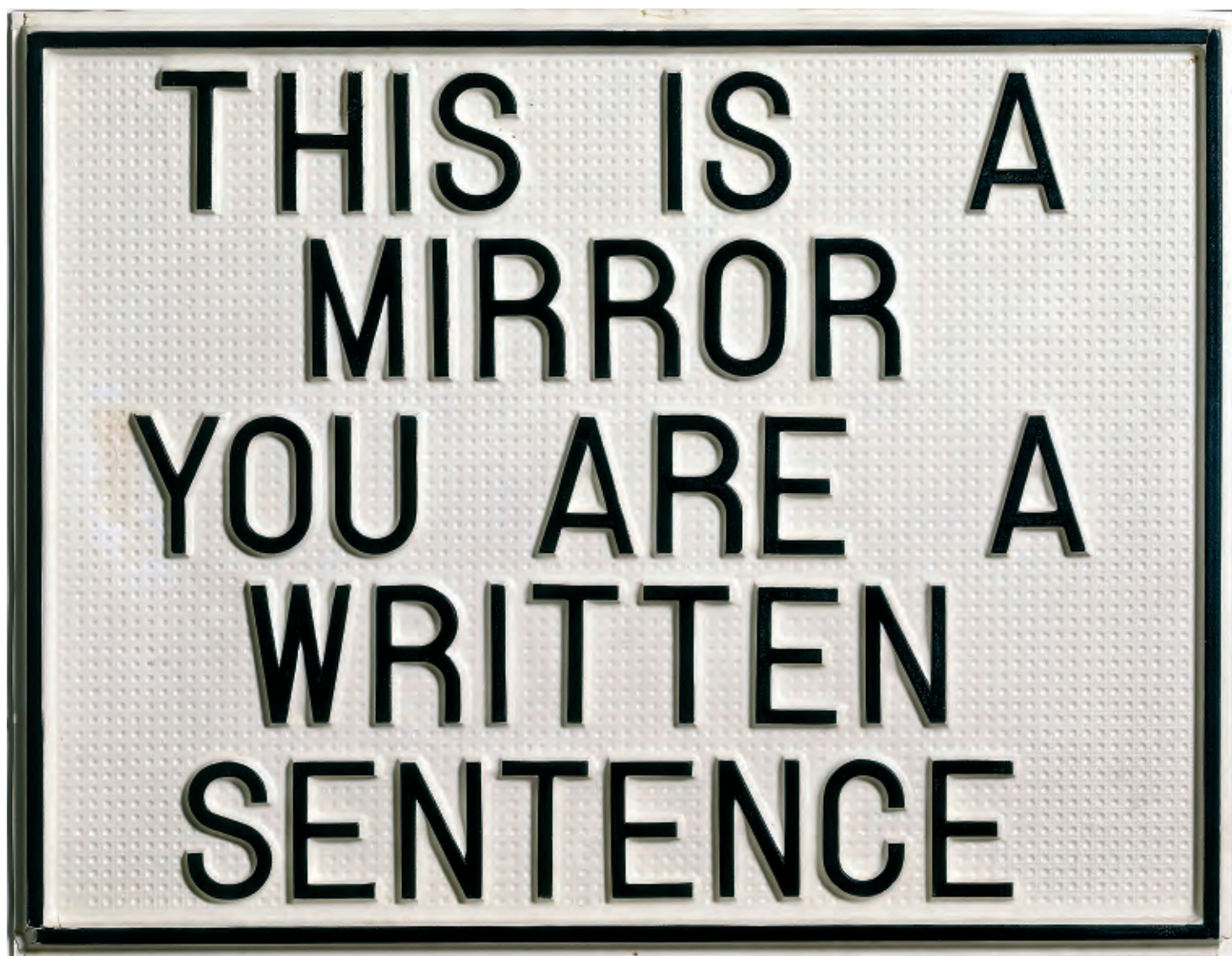
en Santiago de Chile y *Fosa común*, en agosto del mismo año, en las salas del Instituto Torcuato Di Tella. Es productivo considerar estas obras en relación con el contexto al que aluden. En términos generales, aquel de violencia en el que estaban envueltas las sociedades latinoamericanas, con intervenciones militares periódicas que interrumpían el orden democrático con golpes de estado y con todas las medidas que instalan un estado de excepción (estado de sitio, toque de queda, censuras y represión). *Fosa común* rozaba la zona de la tautología. Las dos palabras (un recurso, el de la palabra representando las cosas, que Camnitzer investigaba en sus interiores domésticos, en los que las palabras ocupaban, en el espacio, el mismo lugar que los objetos) escritas en mayúsculas tipográficas, se disponían junto al zócalo, sobre el piso. *Masacre en Puerto Montt* remitía a un hecho específico: la masacre de un grupo de campesinos por carabineros que los acribillaron con sus ametralladoras, durante el gobierno democrático de Frei, en Chile. El espectador ingresaba en un ámbito abstracto (sólo el título introducía la sospecha) que, al leer los textos, lo colocaba en el lugar de una víctima potencial, que moriría si las frases fuesen hechos, si la historia que se recordaba sucediese de nuevo. Es importante destacar la presencia de esta experiencia corporal ya que es la propia vida del espectador la que administra, en cierto nivel, la obra –algo semejante sucedía cuando el público que caminaba sobre sus interiores de palabras pisaba la palabra «alfombra» pero eludía la que decía «mesa».

Un arte que involucra la vida. *Leftover* (1970) reunía 200 cajas cubiertas con gasa que aludían a un proceso de transformación, como si estuviesen sangrando, desde el interior, los restos que parecerían contener las cajas. Camnitzer concibe *Leftover* como un homenaje a las víctimas de la opresión en América Latina. Una forma de representar las vidas tomadas mediante la vida aludida en la estructura misma de la obra. «Quería hacer un arte político, pero no lo lograba con la frecuencia que buscaba». Un arte político que evitara tanto el panfleto como la descripción, «una cuestión necesaria –dice Camnitzer–, porque el panfleto enajena y la descripción es banal».²

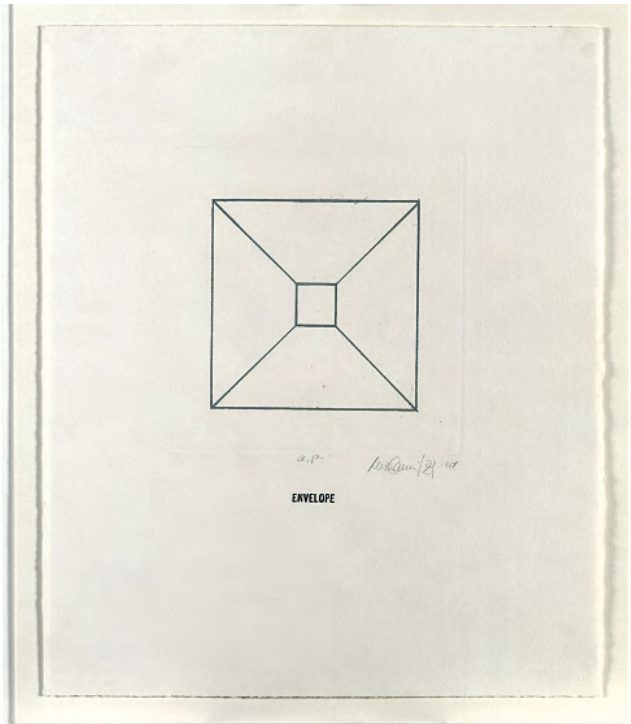
¿Cómo representar el terror? ¿Cómo, más exactamente, presentarlo? ¿Cómo actualizar su experiencia? El dispositivo proviene de la relación entre imágenes y textos inconexos en los que el orden de la lectura estructura la experiencia del miedo, del terror que provoca la idea de tortura. Camnitzer investiga sobre la represión en Uruguay a partir de la información periodística y de los testimonios de las víctimas de la dictadura.³ Organiza imágenes y textos, a los que el título de la serie provee de un contexto preliminar de interpretación. La imagen de un vaso de agua y el texto «He feared thirst»; una mano con los dedos clavados con alfileres sobre una superficie y el texto «He practiced every day»; un dedo atado con un cable de electricidad y el texto «Her fragrance lingered on». Fragmentos y dispersiones que, en la contemplación y la lectura de las treinta y cinco secuencias, deja aparecer el terreno común que existe en el espacio entre las cosas, entre las palabras. *La serie de la tortura uruguaya* recuerda otras en las que el texto encripta y descubre la imagen. Los *Arbeitsjournal* de Bertold Brecht, en los que Didi-Huberman reconoce algo de la

«iconología de los intervalos» que anhelaba Aby Warburg.⁴ El grado de referencialidad de las imágenes de Camnitzer no se enfoca en figuras históricas (de hecho, las manos fotografiadas son las del artista), pero las imágenes y los textos funcionan en una relación equiparable a aquella que establece Brecht. También podría pensarse en los fotomontajes de John Heartfield, cuando toma la técnica de los emblemas para darles un sentido político. En este caso el título de la serie funcionaría como *inscriptio* (en el tono de una denuncia) y el texto como *subscriptio* (en el sentido de la argumentación).⁵ Aun cuando contribuye a la comprensión de la estructura, la comparación, en un sentido, fracasa, como en el caso de Brecht, porque las imágenes y los textos de Camnitzer no representan a los dictadores ni a sus propias palabras. La serie reúne un repertorio abierto en el que la lectura introduce el rumor de una experiencia que busca «transformar al espectador simultáneamente en víctima, torturador y cómplice».⁶ La tensión irresuelta del conjunto persigue la actualización de una experiencia de disposición de los cuerpos, en la que éstos están a merced del Estado represor. Política de los cuerpos, también, en el sentido de que quién contempla reactualiza el temor del torturado y el sadismo del torturador. Bio-política, es decir, el lugar de la vida en el estado moderno, tal como lo señala Foucault,⁷ y, más aun, siguiendo a Giorgio Agamben, en la constitución del orden jurídico del Estado de excepción. En estos fragmentos de un relato se repone la experiencia del sujeto, la doble experiencia de la vida insacristificable y a la que, sin embargo, puede darse muerte.⁸ Este conjunto de imágenes busca hacer aparecer esa experiencia, de vida amenazada, de inseguridad, de terror, de complicidad con el represor. Fragmentos que se anudan en la representación viva de la vida amenazada. Una experiencia que se desdobra en prácticas de supervivencia concretas, internalizadas, que el terror mantuvo, aun durante los primeros años del retorno de la democracia, como conductas cotidianas (sentarse en un bar siempre mirando a la puerta, no dar el teléfono a quien no se conoce por referencias, observar quien camina a tu lado). Aquí se trata, casi, de respirar el terror, de absorber sus sentidos a medida que miramos y leemos. Una interrogación acerca de las sensaciones ante el acto de la disposición de la vida articuladas desde un punto móvil entre víctima y victimario. No se trata del montaje en el sentido más tradicional, de imágenes y frases existentes, sino de una producción específica que se organiza sobre una baja definición –las imágenes son, en un sentido, borrosas; los textos resultan ambiguos, imprecisos. Interrogar la percepción de aquello que hace posible el estado de excepción (la tortura, la disposición de la vida) y sus consecuencias.

En 2009 Camnitzer realiza una obra sobre los desaparecidos en Uruguay. Se trata, también, de representar visualmente lo irrepresentable. Una pregunta sobre el estatuto de quienes no están pero que tampoco se puede probar que ya no estén. La ausencia del cuerpo. *Memorial* reescribe la guía telefónica de Montevideo abriendo espacios entre las líneas para incluir los 220 nombres de personas desaparecidas durante la dictadura uruguaya, entre 1973 y 1985. Enmarcadas en compactas hileras de tres registros, las páginas resultan indiferenciadas, repetidas, monótonas. Una instalación reductiva, minimalista.



This is a mirror. You are a written sentence, 1966-1968.
Cortesía: Colección Daros Latinoamérica y el artista. Foto: Peter Schälchli.



Envelope, 1967. Cortesía: Colección Daros Latinamerica y el artista. Foto: Peter Schälchli.



Horizon, 1968. Cortesía: Colección Daros Latinamerica y el artista. Foto: Peter Schälchli.



Coca-Cola bottle filled with a Coca-Cola bottle, 1973.
Cortesía: Colección Daros Latinamerica y el artista. Foto: Zoé Tempest.

El dispositivo se expande en el título y en el relato. La pieza fuerza la impresión oficial de la guía telefónica (la institución, el Estado) para introducir la vida ausente, aquello que el Estado, tanto como la ciudadanía acordaron no juzgar.⁹ *Memorial* recuerda otros memoriales. En primer lugar, el que realiza Maya Lin en conmemoración de los muertos en la Guerra de Vietnam. Pero aun más recuerda el memorial del Parque de la Memoria, en Buenos Aires, donde los nombres grabados en piedra se ordenan en registros cronológicos y alfabéticos de una manera móvil, desplazándose cada vez que se denuncia un nuevo desaparecido.¹⁰ *Memorial* interroga la ausencia-presencia de quienes no están en el registro telefónico pero cuya existencia no ha sido anulada. Introduce el registro visual de una cuestión irresuelta –tanto como sucede en la Argentina, donde muchos desaparecidos figuran en el registro electoral y se computan como ausentes en lugar de desaparecidos, tal como reclaman las organizaciones de derechos humanos.¹¹ *Memorial* construye un archivo que remite, en un sentido, a aquellos otros archivos que, se supone, existen, pero que se mantienen ocultos.¹² Volver a introducir los nombres que han sido eliminados es una forma de forzar los mecanismos que administran la vida desde el acuerdo de un sector de las fuerzas públicas. Como dice Camnitzer, «Los nombres que agregué no contestarán nuestras llamadas. Son nombres, en cambio, que nos seguirán llamando para que contestemos nosotros».¹³

* Andrea Giunta es escritora y profesora de la Universidad de Tejas, de la UBA e investigadora del CONICET.

NOTAS

- 1.- El NYGW, que funcionó entre 1964 y 1970, redefinió el grabado en términos conceptuales. Como formación de vanguardia produjo manifiestos y actividades grupales que lo señalan como una propuesta radical en el contexto del arte neoyorquino de los años sesenta. Véase Gabriel Pérez-Barreiro, Ursula Davila-Villa y Gina McDaniel Tarver (eds.), *The New York Graphic Workshop, 1964-1970*, Autin, Blanton Museum of Art, The University of Texas at Austin, 2009.
- 2.- Luis Camnitzer, “Cronología”, en Hans-Michael Herzog y Katrin Steffen (eds.), *Luis Camnitzer*, Zürich, Daros Latinoamericana, 2010, p. 23.
- 3.- Mari Carmen Ramírez, “Moral Imperatives”, en Jane Farver (ed.), *Luis Camnitzer: Retrospective Exhibition, 1966-1990*, Bronx, New York, Lehman College Art Gallery, 1991, p. 11.
- 4.- George Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición*, Madrid, A. Machado Libros, 2008, p. 89.
- 5.- Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia*, Buenos Aires, Las cuarenta, 2009, pp. 105-108.
- 6.- Luis Camnitzer, op. cit., p. 23
- 7.- «Durante milenios, el hombre siguió siendo lo que era para Aristóteles: un animal viviente, y además capaz de una existencia política; el hombre moderno es un animal en cuya política está puesta en entredicho su vida de ser viviente», Michel Foucault, *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*, México, Siglo XXI, 1984, p. 173.
- 8.- Giorgio Agamben, *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida I*, Valencia, Pre-textos, 2006, pp. 9-23.



Compass, 2003. Cortesía: Colección Daros Latinamerica y el artista. Foto: Peter Schälchli.

- 9.- Recordemos que en Uruguay se sanciona en 1986, durante el gobierno democrático de Julio María Sanguinetti, la Ley de Caducidad de Pretensión Punitiva del Estado, ratificada por el referéndum realizado en 1989, que establece firmemente la impunidad de los responsables de crímenes de lesa humanidad.
- 10.- El proyecto del *Parque de la memoria* estuvo a cargo inicialmente del estudio Varas-Lestard-Baudizone que ganó el concurso y luego del estudio Alberto Varas.
- 11.- Véase “Padrón: reclamo por los desaparecidos” en *Crítica de la Argentina*, 26 de junio de 2009. <http://www.criticadigital.com/index.php?secc=nota&nid=25480>
- 12.- Muchas veces se ha señalado la existencia de archivos sobre desapariciones en la Argentina, que estarían en posesión de represores o de ex-detenedos desaparecidos. Una prueba reciente es la presentación de Juan Carlos Clemente, ex militante de la Juventud Peronista secuestrado en julio de 1976, en la causa contra el ex gobernador de Tucumán, Antonio Bussi. Allí entregó una lista de 293 nombres junto a muchos de los cuales figura la observación DF (Disposición final, es decir, la muerte). Clemente mantuvo la documentación oculta durante todos estos años en el contrapiso de su casa. “El terror, indicó, lo hizo mantener la boca cerrada hasta ahora”. Durante todos estos años recibió amenazas. La última fue hace un mes. Cf. “Revelan una lista de desaparecidos”, *La política on line*, 16 de junio de 2010 (<http://www.lapoliticaonline.com/noticias/val/66193/revelan-una-lista-de-desaparecidos.html>) y “Revelan apuntes tomados durante sesiones de tortura en Tucumán”, *Clarín*, 18 de junio de 2010 (http://www.clarin.com/politica/Revelan-tomados-sesiones-tortura-Tucuman_0_282571755.html)
- 13.- Luis Camnitzer, op. cit., p. 27.



Landscape as an attitude, 1979. Courtesy: Daros Latinamerica Collection and the artist. Photo: Peter Schälchli.

Luis Camnitzer

Politics of Representation

ANDREA GIUNTA*

The random game between words and shapes, i.e. designation systems, is one of the recurring themes in the work of Luis Camnitzer. The way in which what we see is represented, and, furthermore, how to represent that which cannot be represented. The power of works to lend order and restrict the meaning of a shape. The power of the shape to force the limits of the word and open the way to many others which represent it. The power of the verb to suggest without saying, to communicate without describing, without narrating. The play between the world and images as a way of revealing tensions, inadequacies, frictions, where the solution is always a mental operation. That of a spectator called upon to resolve a problem regarding meaning which is not concluded, which is presented as an enigma, a vague enigma, sometimes demarcated by a horizon of violence.

In 1966 a radical reduction of Camnitzer's language took place. At that time, a work which he himself classified as expressionist eliminated all traces of the gesture, of the hand, of his unique style, in order to establish an analytic reflection on the relationship between form and language. The series *Envelope* and *Dictionary*, which he produced in 1967 and 1969 respectively, explore the relationship between a limited group of simple forms and a series of decoding options (the same shape can be an envelope, a window, a painting, a ceiling, a screen). The series lead us from one relationship to another, as if through tiny riddles (tiny questions) which, together, pose a question on representation. The second issue which has gained visibility over these years, and which, in a sense, continues in this work, has to do with the logic of institutions, the testing of their limits, the ways in which they play with their power and turn it into the material from which the

work itself is generated—a reflection which has become commonplace today, losing some of its meaning, and which in the 1960s Camnitzer presented as a field for research. It was then that, along with José Guillermo Castillo and Liliana Porter, he formed the New York Graphic Workshop,¹ where they invented an imaginary character, Trepadori, an artist who embodied the fantasies woven around “Latin American” style, characterised by colour, realism and kitsch imagery, which even included some feathers. Trepadori did what they, those champions of the transformation of engraving, the radicalisation of the gesture of printing, rather than the morose task of designing the plate, did not do: to give the market what it wanted, a complacent, easy-to-digest work. Anyone from the NYGW collective or the artists who took part in their workshop could carry out a Trepadori artwork. The income was used to set up scholarships for Latin American artists travelling to New York. In this way, they organised a ploy which allowed them to stage the market logic, and play with its institutions. They organised a similar device when the MoMA invited them to exhibit their work, with *Information* (1970), where they set up a post office where the members of the audience would write their addresses on envelopes which the MoMA would then send back to them, containing the same poster-texts on show on the wall, entitled “First Class Mail Exhibition #14”. The disproportionate idea was that the volume of post that the MoMA would have to send out would bankrupt the museum. As in all conspiracies, the ploy they planned overestimated the results they finally accomplished.

Just before the start of the 1970s, when politics influenced the limits of art, Camnitzer carried out the first works which investigated

the forms of representation of violence: *Massacre at Port Montt*, presented in June-July of 1969 at the Museo de Bellas Artes in Santiago de Chile, and *Common Grave*, in August of the same year, in the rooms of the Instituto Torcuato Di Tella. It is productive to consider these works in relation to the context to which they refer. In general terms, the context of violence in which Latin American societies were immersed, with periodic military interventions which interrupted democratic order with coup d'états and all the measures which are imposed in a state of emergency (state of siege, curfew, censorship and repression). *Common Grave* was close to the field of tautology. The two words (a resource, that of the work which represents things, which Camnitzer investigated in his domestic interiors, where words occupied the same space as objects) written in capital letters, were arranged next to the skirting board, on the floor. *Massacre at Port Montt* chronicled a specific event: the massacre of a group of peasants by carabineers who shot them down with machine guns, during Frei's democratic government in Chile. The viewer entered an abstract field (the title alone introduced the sense of suspicion) which, when reading the texts, placed him in the position of a potential victim, who would die if sentences were facts, if the history that was being remembered took place one again. It is important to point out the presence of this corporeal experience, as it is the very life of the viewer that administers, on a certain level, the work –something similar happened when the audience who walked through his word interiors stepped on the word “carpet”, but avoided that which spelt out “table”.

An art which involves life. *Leftover* (1970) brought together 200 boxes covered with gauze, which alluded to a process of transformation, as if their apparent contents were bleeding from the inside. Camnitzer conceived *Leftover* as an homage to the victims of oppression in Latin America. A way of representing the lives which were taken through the alluded life of the structure of the work. “I wanted to make political art, but I did not achieve this as often as I wanted”. A political art which would avoid being a pamphlet or a description, “a necessary issue”, says Camnitzer, “because the pamphlet is alienating and descriptions are banal”.²

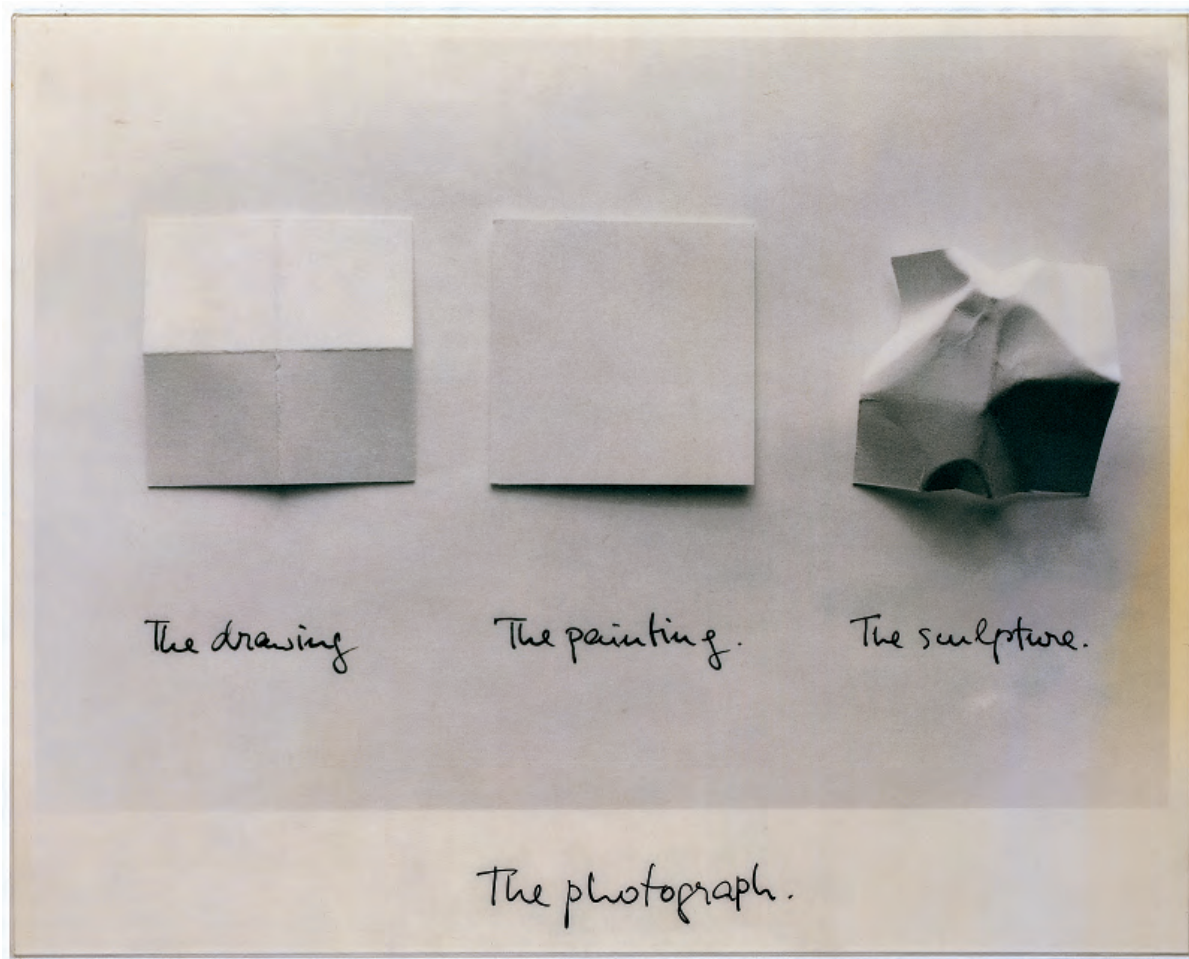
How to represent terror? To be more specific, how to present it? How to update its experience? The device comes from the relationship between disconnected images and texts where the order in which they are read structures the experience of fear, of the terror aroused by the idea of torture. Camnitzer examines the repression in Uruguay through journalistic information and the stories of the victims of the dictatorship.³ He organises images and texts, which the title of the series provides with a preliminary interpretation context. The image of a glass of water and the text “He feared thirst”; a hand whose fingers have been nailed with pins to a surface and the text “He practiced every day”; a finger tied with electrical wire and the text “Her fragrance lingered on”. Fragments and dispersions which, in the contemplation and interpretation of the 35 sequences, reveals the common ground which exists in the space between things and word. *La serie de la tortura uruguayana* is reminiscent, among other things, of the way in which the text encrypts and reveals the image. The *Arbeitsjournal* by Bertold

Brecht, where Didi-Huberman recognises something of the “iconology of intervals” longed for by Aby Warburg.⁴ The degree of referentiality of the images by Camnitzer is not focused on historic figures (in fact, the hands he has photographed are those of the artist himself), but the images and texts function in a relationship which is comparable to that which was established by Brecht. They also remind us of the photo-montages by John Heartfield, who used the technique of emblems to lend them a political sense. In this case, the title of the series could be said to function as an *inscriptio* (in the sense of a protest) while the text is a *subscriptio* (in the sense of laying out and argument).⁵ Even when it contributes to the understanding of the structure, this comparison fails on some levels, as in the case of Brecht, because the images and texts by Camnitzer do not represent dictators or his own words. The series brings together an open repertoire in which interpretation introduces the rumour of an experience which seeks to “transform the spectator into victim, torturer and accomplice”.⁶ The unresolved tension of the group pursues the updating of an experience regarding the disposal of the bodies, in which they are at the mercy of the repressive State. The body politic also appears in the sense that the one watching is reanimating the fear of the tortured and the sadism of the torturer. Bio-politics, i.e. the place of life in the modern state, as pointed out by Foucault,⁷ and, furthermore, following Giorgio Agamben, in the constitution of the legal order of the state of emergency. In these fragments of a narrative, we find the experience of the individual, the double experience of the life which cannot be sacrificed, but which, however, can be ended by others.⁸ This group of images seek to display this experience of threatened life, of insecurity, of terror, of complicity with the repressor. Fragments which are knotted together in the living representation of threatened life. An experience which unfolds into specific and internalised survival practices, a terror which remained even during the first few years of the democracy, as a day-to-day reality (sitting in a bar without taking one's eyes off the door, not giving your phone number to anyone you don't know, watching who is walking next to you). The idea here is to almost breathe terror, to absorb its meanings at the same time as we read and look. A questioning regarding our sensations in the face of the disposal of a life, articulated from a changing perspective between victim and perpetrator. It is not a montage in the traditional sense, made up of existing images and phrases, but a specific production which is organised on low definition –the images are, in a sense, blurred; the texts are ambiguous, imprecise. Questioning the perception of what which makes the state of emergency possible (torture, the disposal of life) and its consequences.

In 2009 Camnitzer carried out a piece on the *desaparecidos* in Uruguay. In addition, it aimed to visually represent the unrepresentable. A question on the status of those who are not there, although this cannot be proven. The absence of the body. *Memorial* rewrites Montevideo's phone guide, opening spaces between the lines in order to include the 220 names of people who disappeared during the Uruguayan dictatorship, between 1973 and 1985. Arranged in compact rows, the pages appear commonplace, repeated, and monotonous. A



The instrument and its tool, 1976. Courtesy: Daros Latinamerica Collection and the artist. Photo: Peter Schälchli.



The photograph, 1981. Courtesy: Daros Latinamerica Collection and the artist. Photo: Peter Schälchli.

reductive and minimalist installation. The device spreads to the title and the narrative. The piece forces the official impression of the telephone guide (the institution, the State) to introduce the absent life, that which the State, as well as the citizenship, agreed not to judge.⁹ *Memorial* remembers other memorials, firstly, the one carried out by Maya Lin to pay homage to those who died in the Vietnam War. However, it focuses more on the memorial of the Parque de la Memoria, in Buenos Aires, where the names engraved in stone are arranged chronologically and alphabetically, in a mobile way, moving each time a new *desaparecido* is reported.¹⁰ *Memorial* questions the absence-presence of those who are not in the telephone book, but whose existence has not been annulled. It introduces the visual register of an unresolved question –as happens in Argentina, where many disappeared are still included in the

electoral roll, and are described as “absent” rather than “disappeared” as demanded by human rights organisations.¹¹ *Memorial* constructs an archive which reminds us, in a way, of those other archives whose existence we take for granted, even though they have been kept hidden.¹² To reintroduce the names which have been removed as a way of forcing the mechanisms that administer life thanks to the agreement of a sector of public forces. As Camnitzer says, “the names I added will not answer our calls. They are, instead, names which will continue calling us, so that we answer them”.¹³

* Andrea Giunta is a writer and a professor at Texas University and the UBA, and a researcher at the CONICET.

NOTES

1.– The NYGW, which was in operation between 1964 and 1970, redefined engraving in a conceptual sense. As an avant-garde group, it produced manifestos and activities which established it as a radical collective in the context of New York art in the 1960s. See Gabriel Pérez-Barreiro, Ursula Davila-Villa and Gina McDaniel Tarver (eds.), *The New York Graphic Workshop, 1964-1970*, Autin, Blanton Museum of Art, The University of Texas at Austin, 2009.

2.– Luis Camnitzer, "Cronología", in Hans-Michael Herzog and Katrin Steffen (eds.), *Luis Camnitzer*, Zürich, Daros Latinoamericana, 2010, p. 23.

3.– Mari Carmen Ramírez, "Moral Imperatives", in Jane Farver (ed.), *Luis Camnitzer: Retrospective Exhibition, 1966-1990*, Bronx, New York, Lehman College Art Gallery, 1991, p. 11.

4.– George Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición*, Madrid, A. Machado Libros, 2008, p. 89.

5.– Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia*, Buenos Aires, Las cuarenta, 2009, pp. 105-108.

6.– Luis Camnitzer, op. cit., p. 23

7.– "For millennia, man has continued to be what he was to Aristotle: a living animal, capable of a political existence; modern man is an animal whose politics threaten his status as a living being", Michel Foucault, *History of Sexuality. The Will to Know*, Mexico, Siglo XXI, 1984, p. 173.

8.– Giorgio Agamben, *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida I*, Valencia, Pre-texts, 2006, pp. 9-23.

9.– We should keep in mind that Uruguay sanctioned, in 1986, during the democratic government of Julio María Sanguinetti, the Law for Expiry of the Punitive Powers of the State, ratified by the referendum conducted in 1989, which established the impunity of those responsible for crimes against humanity.

10.– The project of the *Parque de la memoria* was originally carried out by the Varas-Lestard-Baudizone studio, which won the contest, before the Alberto Varas studio took over.

11.– See "Padrón: reclamo por los desaparecidos" in *Crítica de la Argentina*, 26th of June, 2009. <http://www.criticadigital.com/index.php?secc=nota&nid=25480>

12.– It has often been pointed out that there are archives on disappearances in Argentina, in the possession of repressors and disappeared former detainees. Recent proof of this is the statement by Juan Carlos Clemente, a former member of the Juventud Peronista, who was kidnapped in July 1976, in the case against the former governor of Tucumán, Antonio Bussi. He handed over a list of 293 names, many of which were accompanied by the letters DF (final disposal, i.e. death). Clemente kept the document hidden all these years. Fear led him to keep his mouth shut until now, it was said. During this time, he has received countless threats, the last of which took place only one month ago. Cf. "Revelan una lista de desaparecidos", *La política on line*, 16th of June, 2010 (<http://www.lapoliticaonline.com/noticias/val/66193/revelan-una-lista-de-desaparecidos.html>) and "Revelan apuntes tomados durante sesiones de tortura en Tucumán", *Clarín*, 18th of June, 2010 (http://www.clarin.com/politica/Revelan-tomados-sesiones-tortura-Tucuman_0_282571755.html)

13.– Luis Camnitzer, op. cit., p. 27.



The Discovery of Geometry, 1978. Courtesy: Alexander Gray Associates.



Alzado Vectorial. Vitoria-Gasteiz, 2002. Cortesía del artista.

Rafael Lozano-Hemmer

Los juegos del devenir maquínico

CARLOS JIMÉNEZ*

La noche del 4 de junio de este mismo año fue quizás la más extraña entre todas las que han cubierto Federation Square, o Plaza de la Federación, en Melbourne desde su construcción hace ocho años. Y no lo fue porque en el cielo en vez de luna hubiera sol. No el sol auténtico, el mismo que cada día nos ilumina, sino un imponente globo lleno de helio de más de 15 metros de diámetro sobre el que se proyectaban ininterrumpidamente imágenes de la superficie solar captadas en tiempo real por observatorios astronómicos conectados a la NASA y animadas por ecuaciones lineales. El efecto era impresionante, porque se veían con un tamaño y una precisión insólita las enormes llamaradas, los torbellinos y las explosiones deslumbrantes que sacuden continuamente al sol, mientras se escuchaban simultáneamente ruidos sordos, crepitaciones y estallidos ominosos que hacían todavía más verosímil la experiencia. No era el sol pero era como si lo fuera y –aparte de verle y escucharle así de próximo– la multitud de espectadores convocados por los organizadores del Light in Winter Festival podían utilizar sus iPhone, iPod touch o sus iPad para interferir las proyecciones e introducir diferentes visualizaciones de la turbulenta e incandescente superficie solar.

Este modelo a escala del sol se llamaba *Solar Equation* y su autor es Rafael Lozano-Hemmer, el creador de algunas de las intervenciones interactivas en espacios públicos más impactantes entre todas las realizadas en el mundo en la última década. «Si de la contemplación de *Solar Equation* pueden surgir –dice– preguntas pertinentes sobre

el calentamiento global, la sequía o la radiación ultravioleta también es cierto que ella es igualmente un intento de celebrar lo efímero, el misterio y la paradoja».

A Lozano-Hemmer le conocemos en España especialmente por la versión de *Alzado vectorial* que en 2002 llevó a cabo en Vitoria para la inauguración del nuevo museo Artium. Y, más recientemente, por su primera exposición individual en este país, titulada *Vigilancias materializadas*, celebrada entre mayo y junio de este año en la galería Max Estrella de Madrid. En la misma pudieron verse cinco instalaciones que, aparte de estar concebidas para espacios cerrados, compartían el propósito común de «materializar la vigilancia computarizada» en palabras del propio Lozano-Hemmer. Es decir «el deseo de convertir a la observación tecnológica en una forma tangible», y de hacerlo mediante «una arquitectura del sondeo automático», capaz de «responder a la presencia del público mediante el uso de cámaras de rastreo, sensores infrarrojos, o microscopios de huellas dactilares», por mencionar sólo algunos dispositivos utilizados en sus piezas por este artista de origen mexicano que posee, además, pasaporte canadiense y español. Que no en vano vivió aquí entre 1979 y 1985 y conserva aún casa en Madrid. Además, ha sido en varias oportunidades jurado del concurso Vida 0, subvencionado por la Fundación Telefónica, y dedicado a los artistas que trabajan e investigan en las fronteras entre el arte, la informática, la robótica e inclusive la nanotecnología. Esta misma Fundación apoyó, por lo demás, la producción de su proyecto



Reference Flow, 2009. Letreros Exit, motores, sistema integrado de seguimiento informatizado y anillos conductores. Dimensiones variables. Cortesía: Galería Max Estrella.

Frecuencia y cuerpo, una instalación interactiva que permite sintonizar radio frecuencias utilizando el propio cuerpo. Un sistema de seguimiento informatizado detecta las sombras de los participantes que se proyectan en una escala comprendida entre 100 y 800 metros cuadrados. Las sombras escanean las ondas con su presencia y posición, y su tamaño controla el volumen de la señal: cuando la sombra crece el volumen aumenta y cuando se reduce el volumen disminuye. La pieza permite la sintonización de cualquier frecuencia desde los 150 kHz hasta los 1.5 GHz, incluyendo FM, AM, onda corta, móvil, CB, satélite y radionavegación. Se pueden escuchar hasta dieciséis canales simultáneamente y el entorno sonoro generado depende de los movimientos de la gente. La programación corrió a cargo de Conroy Badge.

Esta transformación del cuerpo en antena radial no preocupa a Lozano-Hemmer pues piensa que «el humanismo recibió hace tiempo un funeral más que merecido. No comparto la idea de que la tecnología es una simple herramienta porque, de hecho, ya forma parte de nosotros mismos. Es nuestra “segunda piel” como decía McLuhan. Y como ha demostrado Donna Haraway, las fronteras entre animales, humanos y tecnologías son hoy totalmente porosas, y lo que nos queda por aclarar es en qué términos nos vamos a situar en nuestra realidad post-humana. ¿Vernos como ecosistemas? ¿Aceptarnos como cyborgs?».

Pero esta condición híbrida no sólo se manifiesta en la maquinización del ser humano, o en su devenir máquina, como diría Gilles Deleuze. También la máquina deviene humana. O al menos así lo piensa Lozano-Hemmer: «Hoy las obras de arte, no sólo las digitales sino todas, están/son conscientes. Siempre lo estuvieron, pero ahora estamos/somos conscientes de su consciencia. Las obras de arte nos escuchan, nos ven, nos sienten, y esperan que nosotros las entretengamos a ellas, no ellas a nosotros. Las obras de hoy nos analizan, nos quieren entender, nos retratan. Las obras están en constante devenir: no *son* sino que *se convierten en*».

Un buen ejemplo de este devenir humano de la máquina lo ofrece en la muestra de Max Estrella una de las piezas más importantes de la misma: *Flujo de referencia*, 2009. En ella letreros robotizados con la palabra Exit rotan persiguiendo al público, mostrándole siempre la salida hacia la izquierda y marcando diferentes rutas de escape que poco o nada tenían que ver con las ofrecidas por la arquitectura del espacio expositivo. Cuando varias personas caminan alrededor de los letreros, estos intentan la persecución pero se confundían, se tornan turbulentos o, directamente, se paran.

Otra pieza importante es *Basado en Hechos Reales*, donde performance y fotografía se articulan potenciando sus posibilidades mutuas. Se trata de una intervención sobre cámaras de vigilancia emplazadas en espacios públicos de Ciudad de México, entre



Frecuencia y cuerpo. Pabellón de México en la 52 Bienal de Venecia, 2007. Cortesía del artista.

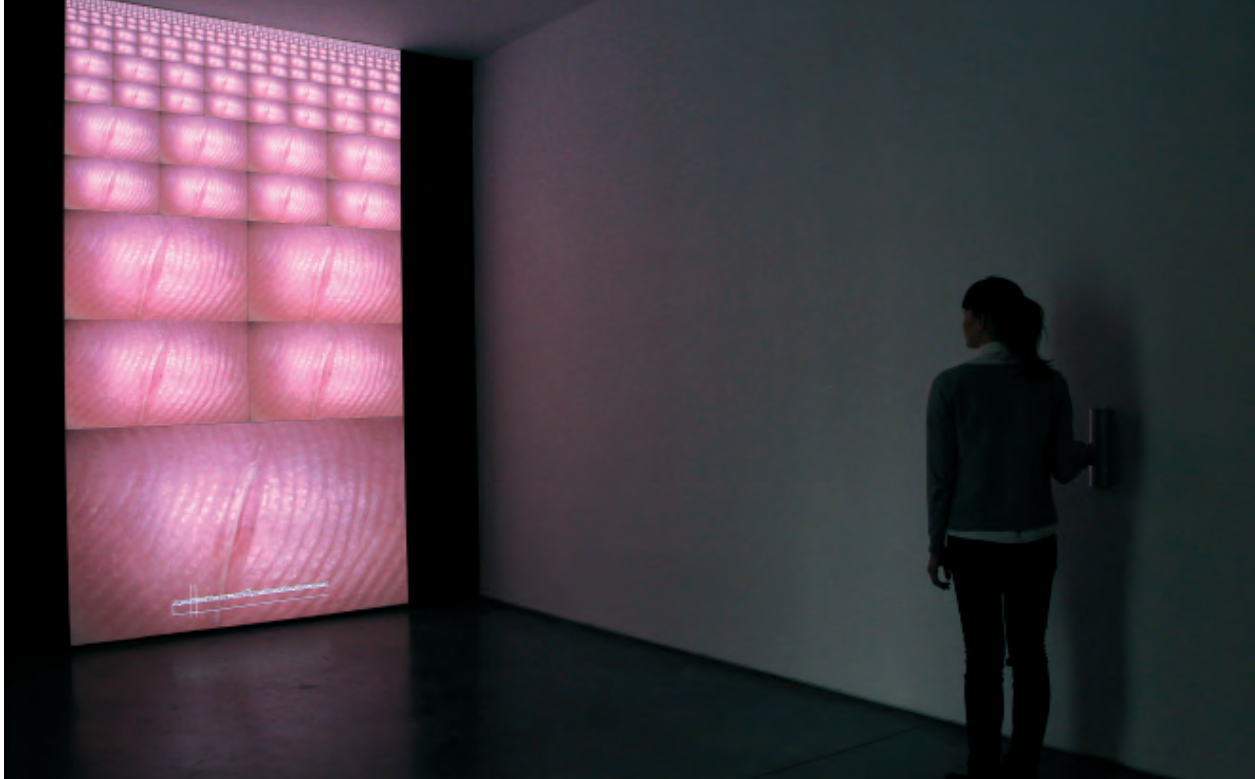
ellos algunos lugares emblemáticos de la misma como lo es el monumento El Ángel de la Independencia. Lozano-Hemmer colocó su propia cámara al lado de las existentes para ver lo que veía el circuito cerrado, y pidió a voluntarios que subieran por escaleras de mano para apagarlas. El instante justo anterior al desmantelamiento de la cámara es el que capturan las fotos que, por lo demás, sufren importantes deformaciones debido a la óptica de los lentes gran angulares. «Se trata –explica el artista– de la fosilización romántica de una deformación óptica. Como fotografía funciona como un “retrato”, conectando la función de captura de la vigilancia con tradiciones pictóricas, como la anamorfosis o la perspectiva».

Como se ve en esta obra, y en otras de la misma exposición, Lozano-Hemmer está lejos de moralizar sobre la condición *orwelliana* de nuestra época, rubricada de manera enfática por las cámaras de seguridad, cada día más omnipresentes. Y no porque no le preocupen las dimensiones más inquietantes de la vigilancia omnimoda. «No es nuevo el interés de los artistas por criticar la visión predatoria de las cámaras de vigilancia –explica. Los trabajos de Dan Graham, Bruce Nauman o de Julia Scheer, para nombrar sólo a unos cuantos de los pioneros, fueron premonitorios de un tipo de arte centrado en los circuitos cerrados de control. Lo que sí es nuevo es el grado de informatización que tienen las nuevas cámaras que invaden nuestros espacios públicos y privados. De la mano de Homeland Security de

Estados Unidos, se están incorporando a los circuitos de vigilancia un gran número de técnicas de visión por ordenador que, por ejemplo, intentan identificar sujetos sospechosos o clasificarlos por sus rasgos étnicos. Esta intensificación de la vigilancia es sumamente problemática porque en palabras de Manuel de Landa, «dota a la computadora de poder de decisión ejecutivo». Lo que también es nuevo es el grado de memoria que tienen estos sistemas que, gracias al abaratamiento de dispositivos de almacenaje y una mayor eficacia de los nuevos *codec* de compresión, ahora pueden recordar y reproducir acciones del pasado distante. De ahí que esté surgiendo un nuevo tipo de arte para hacer frente a las nuevas tecnologías de la mirada panóptica y post-óptica. El Institute for Applied Autonomy, David Rokeby y el Bureau of Inverse Technology son ejemplos de esta nueva línea de trabajo».

Pero –insisto– Lozano-Hemmer se aparta de la denuncia y opta por someter los sistemas panópticos actuales a estrategias que privilegian la ambigüedad, la ironía, la repetición y que dan lugar a experiencias de conexión e interactividad. O como él mismo subraya: «a la creación de plataformas para la participación».

En Max Estrella ha mostrado por primera vez la obra *Puntos Cardinales* de 2010. Se trata de un extracto del poema *Altazor*, escrito por el chileno Vicente Huidobro entre 1919 y 1931, que es reproducido en un monitor de vigilancia que rota automáticamente cuando detecta



Índice de Corazonadas, 2010. Grabador de huellas dactilares con sensor de pulso. Cortesía: Galería Max Estrella.

Compañía de los colores (Shadow Box), 2009. Pantalla de alta resolución interactiva con sistema integrado de seguimiento informatizado. 104 x 80 x 12 cm. Cortesía: Galería Max Estrella.



al público. El poema está “geolocalizado”, es decir, se alinea siempre con los puntos cardinales, y para leerlo es preciso caminar alrededor de la pieza que actúa como una especie de periscopio.

Otra pieza que juega con los sistemas de control es *Índice de corazonadas*, también de 2010, la cual graba las huellas dactilares de los participantes y, al mismo tiempo, detecta su ritmo cardíaco. La obra tenía registrados durante su exhibición en la galería madrileña los signos vitales de los últimos 733 participantes, los cuales iban desapareciendo en la medida en la que se añadían nuevos registros. «Como en una especie de *memento mori*» aclara el artista. Y forma parte de la serie que Lozano-Hemmer inició con *Almacén de Corazonadas*, la pieza principal entre las que expuso en el Pabellón de México de la Bienal de Venecia del 2007.

Subrayemos finalmente el carácter lúdico y analítico de *Compañía de los Colores*, una obra de 2009, articulada por una pantalla de alta resolución interactiva, con un sistema integrado de seguimiento informatizado, que construye la imagen del público en vivo representándola con una variedad de paletas de colores significativas de la historia de los ordenadores y de los videojuegos. Originalmente estrenada en el 50 Aniversario del Museo Guggenheim de Nueva York, esta obra «intenta reflejar cómo las limitadas gamas de colores crean estilos de representación, subrayando el carácter activo de la vigilancia en la construcción de realidades artificiales» según el artista.

Encabecé este artículo con *Solar Equation*, el fascinante proyecto de Merlbourne, que tuvo como antecedente inmediato la realización en febrero de este año y en el marco de los Juegos Olímpicos de Invierno en Vancouver una versión espectacular de *Alzado vectorial*: 20 potentísimos reflectores robotizados de 200.000 vatios cada uno, componiendo esculturas luminosas sobre el cielo oscuro de la English Bay, siguiendo en tiempo real las instrucciones de espectadores de todo el mundo que accedían a la página web abierta y diseñada expresamente para la ocasión. Lozano-Hemmer tenía previsto intervenir, también en junio, en la edición surafricana de la Copa del Mundo de Fútbol con una pieza de sombras gigantes titulada elocuentemente *Body Movies* que, sin embargo, ha debido aplazarse indefinidamente por falta de presupuesto. A la pregunta de por qué razón se embarca con tanto entusiasmo en estos megaproyectos, responde: «Lo que me interesa en ellos es proponer alternativas al consumo pasivo de espectáculos, del tipo fuegos artificiales, *son et lumiere*, conciertos o desfiles masivos. Mi idea es encontrar fórmulas de participación ciudadana, de personalización del espacio público, de conversión de tecnologías de amplificación, habitualmente usadas con fines publicitarios, para generar excentricidad en lugar de consenso. En mis proyectos de arte público,

la gente se autorepresenta a través de las tecnologías de control, nunca hay una narrativa unívoca que intente la representación exhaustiva de la identidad de nadie. No hay un principio ni un fin. Una pieza debe de ser, en mi opinión, una plataforma de participación donde nadie te dice que hacer o que no hacer».

Proyectos de tanta magnitud y complejidad como los antes señalados exigen un trabajo con equipos interdisciplinarios, con el cual Lozano-Hemmer comenzó a familiarizarse cuando compatibilizaba sus estudios de química y física en una universidad de Montreal, Canadá, con su interés en el ámbito teatral por la experimentación con nuevas tecnologías.

«En la carrera de química –cuenta– trabajé en un laboratorio de reconocimiento molecular que tenía una versión muy antigua de realidad virtual. Pese al equipo tan primitivo, me fasciné con la tecnología y aprendí a programar un poco. Y lo que hicimos fue utilizar algunas tecnologías de simulación tridimensional, que estaban en el laboratorio, para escenografías teatrales o para hacer entornos virtuales que entonces estaban de moda. Intentamos mezclar el entorno virtual, sacarlo del laboratorio, de la interface individual y hacerlo más colectivo y más conectivo. Fue en esa época cuando me junté con ingenieros, coreógrafos, músicos y casi todos mis trabajos eran en colaboración con otros programadores. Aun así, defiendo la necesidad de que el artista, si es posible, aprenda las herramientas, pues te dan un repertorio más amplio de qué es lo que puedes desarrollar. Creo que el trabajo en arte electrónico es eminentemente colaborativo, y rompe el estereotipo del *hacker*. Todo es social, y con fórmulas de producción que tienen que ver siempre con un diálogo». En cuanto al equipo con el cual está trabajando actualmente Lozano-Hemmer señala: «Desde 1989 trabajo con un colaborador que se llama Will Bauer, es un ingeniero-compositor. Y también está Conroy Badger, un programador-ingeniero que igualmente vive en Canadá. Con ellos dos he hecho la mayoría de mis piezas y, dependiendo de la obra, contratamos otras personas. Por ejemplo para 33 integramos lingüistas. Para *Body Movies*, un proyecto que tiene 1.200 retratos, trabajamos con cinco fotógrafos. Para la primera versión de *Alzado Vectorial*, en Ciudad de México, incorporamos un equipo de programadores mexicanos. La formación de los grupos depende de las necesidades de cada proyecto. Tengo un estudio con personas trabajando a tiempo completo y, si hay proyectos que nos rebasan, empezamos a desarrollarlos con más gente».

*Carlos Jiménez es crítico de arte y comisario independiente.

Solar equator, Federation Square, Melbourne, 2010. Courtesy of the artist.



Rafael Lozano-Hemmer

Games of Machinic Transformation

CARLOS JIMÉNEZ*

The night of the 4th of June, 2010, was perhaps the strangest of all the nights that have fallen on Federation Square, in Melbourne, since its construction eight years ago. And it was not because, instead of the moon, there was a sun in the sky. Not the real sun, the one that shines light on us every day, but an imposing helium balloon more than fifteen metres in diameter on which images were continually projected of the sun's surface, caught in real time by astronomical observatories connected to the NASA, and animated in real time by linear equations. The effect was impressive, because the enormous flares, turbulence and dazzling explosions that constantly shake the sun were seen with an unusual size and precision, while simultaneously muffled noises, cracklings and ominous explosions were heard, which made the experience even more credible. It was not the sun but it was as if it were and –apart from seeing it and hearing it so close– the multitude of spectators invited by the organisers of the Light in Winter Festival could use their iPhone, iPod touch or iPad to alter the animations and introduce different visualisations of the turbulent and incandescent solar surface.

This scale model of the sun was called *Solar Equation* and its inventor is Rafael Lozano-Hemmer, the creator of some of the most impressive interactive interventions in public spaces throughout the world in the last ten years. “If through the contemplation of *Solar Equation* pertinent questions about global warming, drought and ultraviolet radiation are asked” he says “it is also true that it is equally an attempt to celebrate the ephemeral, the mystery and the paradox”.

In Spain we know Lozano-Hemmer especially for the version of *Vectorial Elevation* which he carried out in 2003 in Vitoria for the inauguration of the new Artium Museum. And, more recently, for his first solo exhibition in this country, titled *Surveillance Materialised*,

held between May and June of this year in the Max Estrella Gallery in Madrid. The exhibition featured five installations which, apart from having been devised for closed spaces, shared the common purpose of “materialising computerised surveillance” in Lozano-Hemmer’s own words. That is “the desire to convert technological observation into a tangible form”, and to do it by means of “an architecture of automatic sounding”, able to “respond to the presence of the public through the use of tracking cameras, infrared sensors or fingerprint microscopes”, to mention only some of the devices used in the pieces by this artist of Mexican origin who also possesses a Spanish and Canadian passport. Not for nothing did he live here between 1979 and 1985, and he still has a home in Madrid. At various times he has also been on the jury of the Life x 0 competition, sponsored by the Telefónica Foundation, and dedicated to artists who work and investigate on the frontiers between art, computing, robotics and even nanotechnology. The Telefónica Foundation also supported the production of his project *Frequency and Volume*, an interactive installation which permits radio frequencies to be tuned using the spectator’s body. A computerized tracking system detects the 100 to 800 square metres of participants’ projected shadows. The shadows scan the waves with their presence and position, and their size controls the volume of the signal: when the shadow grows larger the volume increases and when it shrinks the volume goes down. The piece permits any frequency to be tuned from 150 kHz to 1.5 GHz, including FM, AM, short wave, mobile, CB, satellite and radio navigation. Up to 16 channels can be heard simultaneously and the sound environment depends on the movements of the spectators. Programming was by Conroy Badger.

This transformation of the body into a radio antenna does not worry Lozano-Hemmer, for he thinks that “humanism received a

well deserved funeral some time ago. I do not share the idea that technology is a simple tool because, in fact, it already forms part of us. It is our “second skin” as McLuhan said. And as Donna Haraway has demonstrated, the borders between animals, humans and technologies are now totally porous, and what remains to be made clear is in what terms we will refer to ourselves in our post-human reality. Will we see ourselves as ecosystems? Will we accept ourselves as cyborgs?”

But this hybrid condition is not seen solely in the machination of the human being, or in his machine transformation, as Gilles Deleuze would say. Also the machine becomes human. Or that, at least, is what Lozano-Hemmer thinks: “Today’s art works, not just digital but all of them, are conscious. They always were, but now we are conscious of their consciousness. Art works listen to us, they see us, they feel us, and hope we will entertain them, not them us. Works today analyse us, they want to understand us, they portray us. The works are in constant transformation: they *are not* but they *turn into*”.

A good example of this human transformation of the machine was offered in the Max Estrella show: *Reference Flow*, 2009. In this piece automated exit signs rotated pursuing the spectators, always showing the exit towards the left and marking different escape routes which had little or nothing to do with those offered by the architecture of the exhibition space. When several people walked around the signs, these tried to pursue them but they became confused, they were restless or they stopped directly.

Another important piece is *Based on Real Events*, where performance and photography are joined, strengthening their mutual possibilities. It is an intervention about surveillance cameras located in public spaces in Mexico City, some of them in emblematic places such as the monument El Ángel de la Independencia. Lozano-Hemmer placed his own camera beside the ones already there in order to see what the closed circuit camera saw, and he asked volunteers to climb the ladder to turn them off. The very instant before the dismantling of the cameras is that which is captured by the photos which, apart from that, suffer serious deformations due to the view finder of the wide angle lens. “This is about”, explains the artist, “the romantic fossilisation of an optical deformation. As a photograph it functions as a ‘portrait’, connecting the capture function of surveillance with pictorial traditions, like anamorphosis or perspective”.

As can be seen in this work and in others in the same exhibition, Lozano-Hemmer is far from moralising on the *Orwellian* condition of our age, emphatically signed by the surveillance cameras, every day more omnipresent. This is not because the more disturbing dimensions of all-embracing surveillance do not worry him. “Artists’ interest in criticising the predatory vision of surveillance cameras is not new –he explains. The works by Dan Graham, Bruce Nauman and Julia Scheer, to name just a few of the pioneers, were warnings of a type of art focused on closed circuit control. What is new is the level of computerisation of the new cameras that invade our public and private spaces. At the hand of the Homeland Security of the United States, a large number of computer vision techniques are being incorporated into surveillance circuits which, for example, try to identify suspicious characters or

classify them by their ethnic features. This intensification of security is exceedingly problematic because, in the words of Manuel de Landa, ‘it provides the computer with executive decision power’. What is also new is the level of memory that these systems have which, thanks to the lower cost of storage devices and the greater efficiency of the new compression *codec*, can now remember and reproduce actions from the distant past. Because of this a new type of art is emerging to tackle the new technologies of the panoptic and post-optic gaze. The Institute for Applied Autonomy, David Rokeby and the Bureau of Inverse Technology are examples of this new line of work”.

But –I insist– Lozano-Hemmer has abandoned accusation and has chosen to submit the current panoptic systems to strategies that favour ambiguity, irony, and repetition and which give rise to experiences of connection and interactivity. Or as he himself stresses: “to the creation of platforms for participation”.

The work *Cardinal Directions* from 2010 was shown for the first time in the Max Estrella Gallery. This is an extract from the poem *Altazor*, written by the Chilean poet Vicente Huidobro between 1919 and 1931, which is reproduced on a surveillance monitor which rotates automatically when it detects the public. The poem is “geolocalized”, that is, it is always aligned with the cardinal points, and in order to be read it is necessary to walk around the piece which acts as a sort of periscope.

Another piece that plays with control systems is *Pulse Index*, also from 2010, which records participants’ fingerprints and, at the same time, detects their heart rates. During its exhibition in the Madrid gallery the work had registered the vital signs of the last 733 participants, which disappeared as new recordings were added. “As in a sort of *memento mori*” explains the artist. It forms part of the series that Lozano-Hemmer began with *Pulse Room*, the main piece among those exhibited in the Mexican Pavilion of the Venice Biennial of 2007.

Finally, we must emphasize the playful and analytical character of *Company of Colours*, a work from 2009, articulated by a high-resolution interactive screen, with a computerized integrated tracking system that constructs the direct image of the public, representing it with a variety of significant colour palettes from the history of computers and videogames. Seen for the first time at the 50th Anniversary of the Guggenheim Museum of New, this work that “tries to reflect how the limited ranges of colours create representation styles, emphasizing the active character of surveillance in the construction of artificial realities” according to the artist.

I began this article with *Solar Equation*, the fascinating Melbourne project, which had as its immediate antecedent the carrying out in February of this year and within the framework of the Winter Olympic Games in Vancouver, a spectacular version of *Vectorial Elevation*: 20 extremely strong automated reflectors, each of 200,000 watts, composing luminous sculptures against the dark sky of the English Bay, following, in real time, the instructions of spectators from all over the world who accessed the web page which had been designed and opened expressly for the occasion. Also in June, Lozano-Hemmer had

intended to take part in the South African edition of the football World Cup with a piece formed by gigantic shadows, eloquently titled *Body Movies* which, however, has been postponed indefinitely for lack of a budget. To the question of why he embarks so enthusiastically on these megaprojects, he answers: “What interests me in them is proposing alternatives to the passive consumption of performances, like fireworks, *son ET lumpier*, concerts or massive parades. My idea is to find formulas for civic participation, the personalization of public space, the conversion of amplification technologies, customarily used for advertising ends, to generate eccentricity instead of consensus. In my public art projects, people self-represent themselves through technologies of control, there is never a univocal narrative that tries to present the exhaustive representation of anybody. There is no beginning and no end. A piece should be, in my opinion, a platform for participation where nobody tells you what to do or not to do”.

Projects of such magnitude and complexity, such as those already mentioned, require working with interdisciplinary equipment, with which Lozano-Hemmer began to familiarize himself when he harmonized his chemistry and physics studies in a university in Montreal, Canada, with his interest in the field of theatre for experimentation with new technologies.

“During my university chemistry course”, he says, “I worked in a molecular recognition laboratory that had a very old version of virtual reality. In spite of such primitive equipment I was fascinated by the technology and I learnt to programme a little. And what we did was to use some three-dimensional simulation technologies that were in the laboratory, for theatre scenographies and to make the virtual environments that were fashionable then. We tried to mix the virtual environment, take it out of the laboratory, of the individual interface and make it more collective and more connective. It was during that time that I got together with engineers, choreographers and musicians and almost all my works were in collaboration with other programmers. Even so, I defend the need for the artist to learn about his tools if possible, because it gives you a larger repertoire of what you can develop. I believe that work in electronic art is eminently collaborative, and it breaks the stereotype of the hacker. Everything is social, and with production formulas that always have to do with a dialogue”. Regarding the team with whom he is currently working Lozano-Hemmer points out: “Since 1989 I work with a collaborator called Will Bauer, who is an engineer-composer, and also Conroy Badger, a programmer-engineer who also lives in Canada. I have made the majority of my pieces with these two and, depending on the work, we hire other people. For example, for *33* we included linguists. For *Body Movies*, a project which has 1,200 portraits, we worked with five photographers. For the first version of *Vectorial Elevation*, in Mexico City, we included a team of Mexican programmers. The formation of the groups depends on the needs of each project. I have a studio with people working fulltime and if there are projects beyond our scope we begin to carry them out with more people”.

*Carlos Jiménez is an art critic and independent curator.



Frequency and Volume. Mexican Pavilion at the 52nd Venice Biennale, 2007. Courtesy of the artist.



Entramado, 2007. Proyección en plaza pública, Medialab Prado, Madrid. Cortesía del artista.

Pablo Valbuena

Piel de luz

JOSÉ MANUEL COSTA*

Un estrecho hilo de luz blanca trepa por el edificio, se va bifurcando siguiendo las uniones de la fachada... Un momento, ¿existían realmente esas uniones en el edificio? La línea se ensancha hasta convertirse en un gran plano blanco que luego cambia, muta, ocupa toda la fachada principal y parte de una lateral... La mancha blanca deja espacio a sombras, ventanas creadas sólo en este momento, masas de muro que parecen introducirse en el edificio o surgir de él, como una protuberancia poliédrica blanca y negra...

Esto es Pablo Valbuena, y el resultado de su trabajo relativamente fácil de describir: luz y arquitectura.

En realidad ambos, luz y arquitectura, siempre han caminado íntimamente unidos. Está en su naturaleza. Y cualquier cultura humana ha cuidado hasta límites penosos la orientación de edificios, monumentales o privados, para que reciban los rayos del sol justo en un solsticio. O para que se produzca un determinado efecto de luz, como en las iglesias y catedrales barrocas. Por no hablar de las necesidades de iluminación en la era industrial y luego la eléctrica y el mundo que aprendimos de Las Vegas gracias a Venturi, Izenour y Scott Brown. En realidad, la arquitectura esta condenada a la luz.

Por otra parte, la arquitectura, posee el carácter de lo casi inmutable, como situado en otra escala temporal. Un lienzo de pared desnudo lo seguirá siendo mientras no se abra en él un vano. O mientras no decaiga con el paso de los años. Pero estas son operaciones violentas o muy extendidas en el tiempo, de modo que asumimos la permanencia práctica del tabique, mucho más de una fachada, un patio, una escalera...

Pablo Valbuena, no puede sorprender, es arquitecto y se le nota a la hora de hacer arte. Su primera intervención en *Interactivos 2007*, una discreta esquina en el antiguo Medialab del Cuartel de Conde Duque, en Madrid, venía bajo el epígrafe de Realidad Aumentada, un término utilizado en Arte-Tecnología para designar «una visión directa o indirecta de un entorno físico del mundo real, cuyos elementos se combinan con elementos virtuales para la creación de una realidad mixta a tiempo real» (Wikipedia).

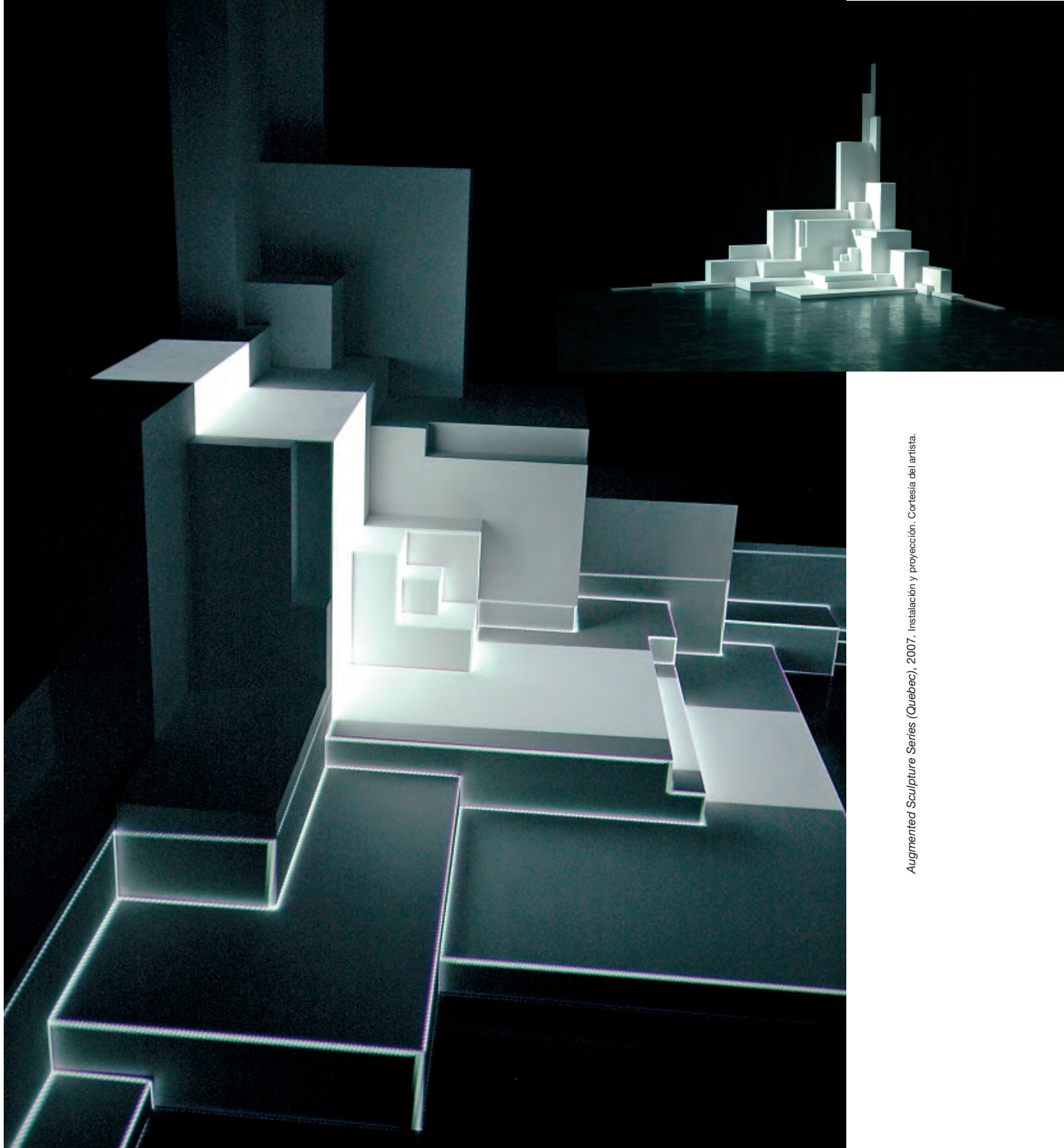
Se trataba de una construcción de paralelepípedos, como de un metro de altura, adosada a una de las esquinas de la sala. Sobre ella se iban proyectando formas lineales de luz blanca y de color que dibujaban los contornos, ocupaban unos planos, dejaban otros en oscuridad... Lo sólido y lo puramente virtual dejaban de entenderse como entidades separadas porque lo virtual era plenamente real en cada momento y lo real aparecía enmascarado y transformado.

Esta técnica tiene por nombre Projection Mapping y Youtube está lleno de ejemplos curiosos sobre su utilización, muchas veces de orden puramente ilusionista, algo perfectamente lícito pero sin mayor calado. Esto viene a cuento de que sería un error de lesa superficialidad (intelectual) quedarse únicamente con el aspecto espectacular de los trabajos de Valbuena, que lo tiene y bastante.

Sacando un ejemplo de la misma arquitectura: construir un edificio multicolor y lleno de *hitos* lo puede hacer cualquiera con conocimientos básicos, pero construir un edificio que valga la pena, trascienda la primera mirada y sirva de inspiración, está al alcance de muchos menos. Luces hay muchas pero *Augmented* adaptada para







Augmented Sculpture Series (Québec), 2007. Instalación y proyección. Cortesía del artista.

el Ars Electronica de Linz de ese mismo año, 2007, acabó llevándose una mención especial. Una valoración por encima de lo meramente tecnológico.

En realidad, las inquietudes de Pablo Valbuena van por lugares muy diferentes a los “luz y sonido” que conocemos desde los años 50.

Lo que persigue Valbuena es «tratar del espacio y el tiempo, con la idea del espacio no como algo diferente del tiempo, sino de forma conjunta. La idea de transformación del espacio, como algo no estático que va cambiando en el tiempo». Si toda ocupación, ya no visual sino incluso sonora, es un acto político la afirmación de Valbuena es implícitamente política, por cuanto propone una ruptura de la asociación espacio-temporal que marca determinados ritmos de nuestras vidas, desde el trabajo hasta el ocio. Un pasillo que tomamos por garantizado es un lugar donde sucede algo, claramente fuera de la programación social habitual. Y es posible plantearse preguntas.

Su instalación en Laboral de Gijón, llamada *Para-Sites*, tiene que ver con esto, con la utilización de espacios no obvios en la dinámica del lugar, en este caso un centro de arte muy contemporáneo.

Esta mutación del entorno habitual de las personas es de por sí interesante, y Valbuena es muy consciente de ello, pero hay un paso más, la creación de lo que él llama un «microclima espacio-temporal que se desarrolla en una esfera absolutamente subjetiva». Es evidente que este tipo de intervenciones contienen un ritmo que la mayor parte de las veces contrasta con el tiempo propio del espacio que se trate.

Esto se hace patente de manera muy clara cuando la intervención se realiza en un espacio público, allí donde la mayor parte de los observadores no son visitantes del arte sino simples transeúntes camino de sus cosas. En los últimos años se han dado muchas de estas ocasiones, desde su instalación semi-permanente en el Medialab-Prado a su imponente intervención sobre el ayuntamiento de La Haya, obra del gran Richard Meier. El edificio mutaba en un baño de luz geométrica ante los ojos de los espectadores, la mayor parte de ellos viandantes casuales del centro de la ciudad.

Valbuena ha prescindido del sonido en prácticamente todos sus trabajos desde el primerizo de *Interactivos 2007*. La explicación tiene algo de defensa: el miedo a que su trabajo se confunda con los “luz y sonido” mencionados antes. Se entiende, pero no convence. Al introducir el factor tiempo se están abriendo de par en par las puertas al sonido y, si bien puede elegirse el sonido ambiente y propio del lugar, nada impide en principio utilizar sonidos externos que también transformen ese ámbito de la realidad.

De hecho, en su búsqueda de una simplicidad casi ascética decidió también muy rápidamente utilizar sólo luz blanca. Esto, dice la misma obra, no es exactamente un espectáculo. Incluso aunque el resultado sea espectacular. ¿Neo-minimalismo cinético? Seguramente la inspiración es previa y tiene que ver con el Barroco que mencionaba al principio. Es curioso, a finales de los 80, cuando las Nuevas Prácticas eran todavía emergentes y cuando se estaba librando una dura batalla entre la vuelta al orden pictórico y el

neconceptualismo, en España hubo notables esfuerzos por una caracterización barroca de nuestra sociedad audio-visual. José Luis Brea o Francisco Jarauta, entre los teóricos, o Juan Muñoz y José Maldonado, entre los artistas, participaban en aquella discusión que tuvo unos frutos inmediatos algo limitados: en términos generales y excepto para figuras como Dan Graham o Jeff Koons, los tiros iban por otros lugares, mas directamente políticos, más documentales, más pretendidamente multiculturales.

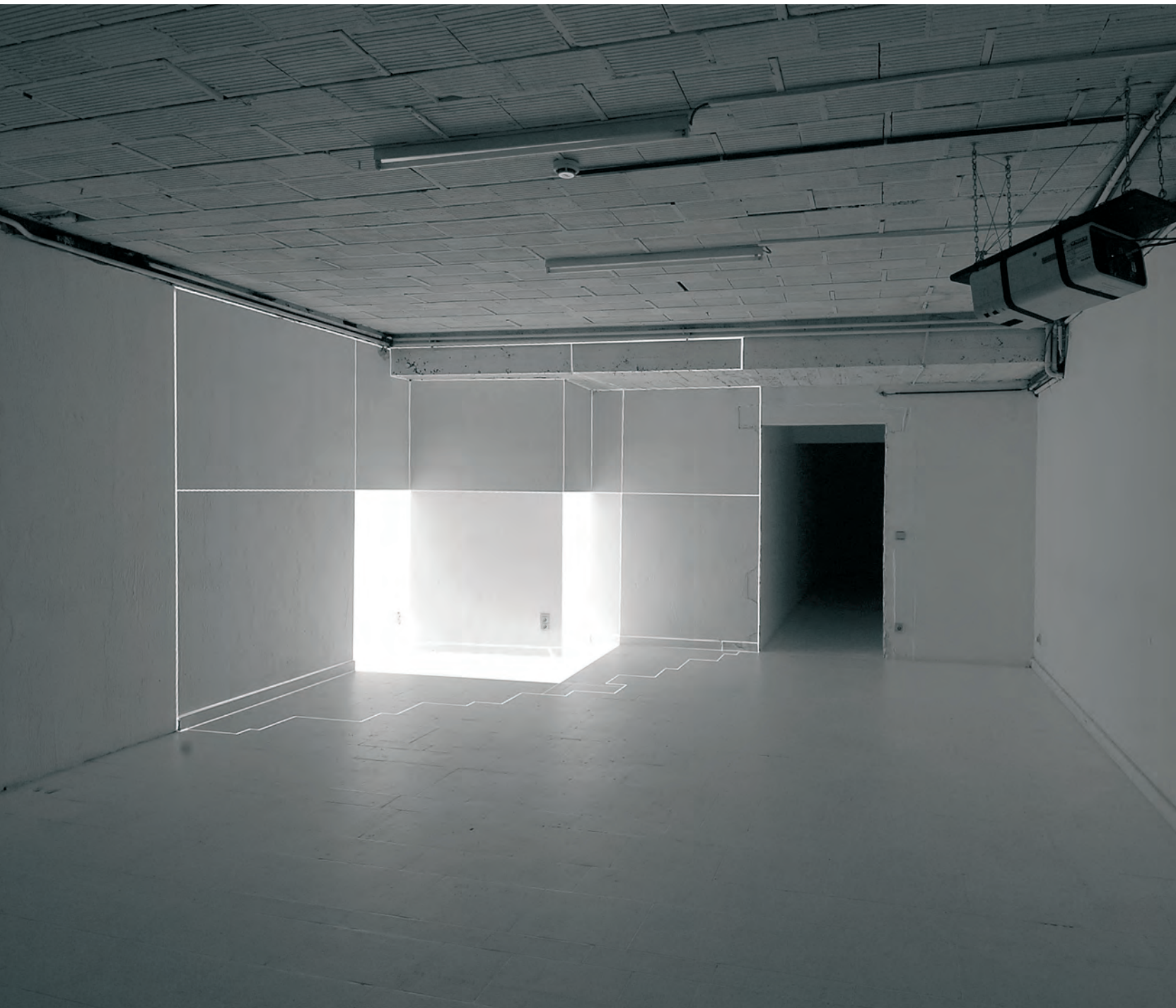
Pero la base de aquellas discusiones que consistía, resumida, en la visualización total de nuestra sociedad (y su acompañamiento sonoro) está presente de forma muy explícita en Valbuena. Su trabajo para *Abierto por Obras* en el Matadero de Madrid, se llamaba *Quadratura*, en referencia directa a los trampantojos barrocos. En este caso concreto, y debido a la arquitectura del lugar (una de tantas naves semirehabilitadas del Matadero), hay algo de mezquita cordobesa, que es como decir otro tipo de Barroco.

¿Cómo se compagina esto con el minimalismo y lo conceptual? La forma más sencilla de comprenderlo es apelando al ya mencionado Dan Graham y sus juegos de reflejos y transparencias. En un sentido semejante el trabajo de Pablo Valbuena es minimal y conceptual, y barroco.

Un tema que se plantea en el caso de Valbuena es el de la economía de su trabajo. Coincidiendo con las instalaciones en Matadero y Laboral, Valbuena expone una *Augmented Sculpture* en una sala pública algo menos ambiciosa, la Parpalló de Valencia. La reproducibilidad de este tipo de piezas conduce a otra reflexión: la economía de este tipo de actividad. Es posible comercializar algo como las *Augmented series*, no hay duda. La ideada para la Plaza de las Letras en Madrid se ha mostrado capaz de funcionar durante mucho tiempo y, en realidad, no ocupa tanto espacio. Pero no creo que prácticas como ésta puedan funcionar a medio-largo plazo.

Cuando se idean proyecciones de cientos de metros cuadrados, en condiciones a veces muy complicadas, el trabajo necesario para el diseño técnico y la producción apenas dejarían tiempo al artista para la creación. De donde se deduce que los artistas descansarán más y más en equipos de producción, que también se encargarán de papeleos, comunicación, etc. Por otra parte, resulta evidente que una instalación *site-specific*, tiene escasas posibilidades de venderse. Lo más normal es que los artistas cobren por el trabajo realizado, un poco como cuando esos arquitectos del Barroco y el Rococó diseñaban decoraciones cargadas –simbólica y decorativamente– para una celebración real o religiosa. Obras efímeras que se superponían como una piel sobre los vulgares edificios que venían a ocultar. Estos arquitectos, cobraban por el acto único y fugaz, no por un objeto con vocación de eternidad. Hoy en día, artistas como Pablo Valbuena no sólo están desarrollando nuevas prácticas artísticas, están internándose en una nueva concepción estructural de las artes.

* José Manuel Costa es crítico de arte y música.



Extension series (Ghent), 2009. Courtesy of the artist.

Pablo Valbuena

Skin of Light

JOSÉ MANUEL COSTA*

A narrow thread of light climbs up the building; it gradually breaks into two, following the angles of the façade ... Wait a minute, did these junctions on the building really exist? The thread of light widens until it becomes a large white plane which changes, mutates, takes over the entire façade and part of one of the sides of the building... The white stain leaves space for shadows, for windows created just then, for masses of wall which seem to enter the building, or emerge from it, like a black and white polyhedral protuberance ...

This is Pablo Valbuena, and the result of this relatively easy-to-describe work: light and architecture.

In fact, both of these, light and architecture, have always been closely connected. It is part of their nature. And all human cultures have concerned themselves, to painful degrees, with the orientation of buildings, whether they are monumental or private, so that they receive the sun rays in a solstice, or so that they produce a certain lighting effect, as can be seen in baroque churches and cathedrals. No to speak about the lighting needs of the industrial era and, then, the electric era, the world we learnt from Las Vegas, thanks to Venturi, Izenour and Scott Brown. Ultimately, architecture is condemned to light.

On the other hand, architecture possesses the nature of the almost immutable, as if it existed on a different temporal scale. A naked wall canvas will continue to be so until a space is opened up in it. Or until it decays with the passing years. However, these are violent or long-term actions, in such a way that we accept the practical

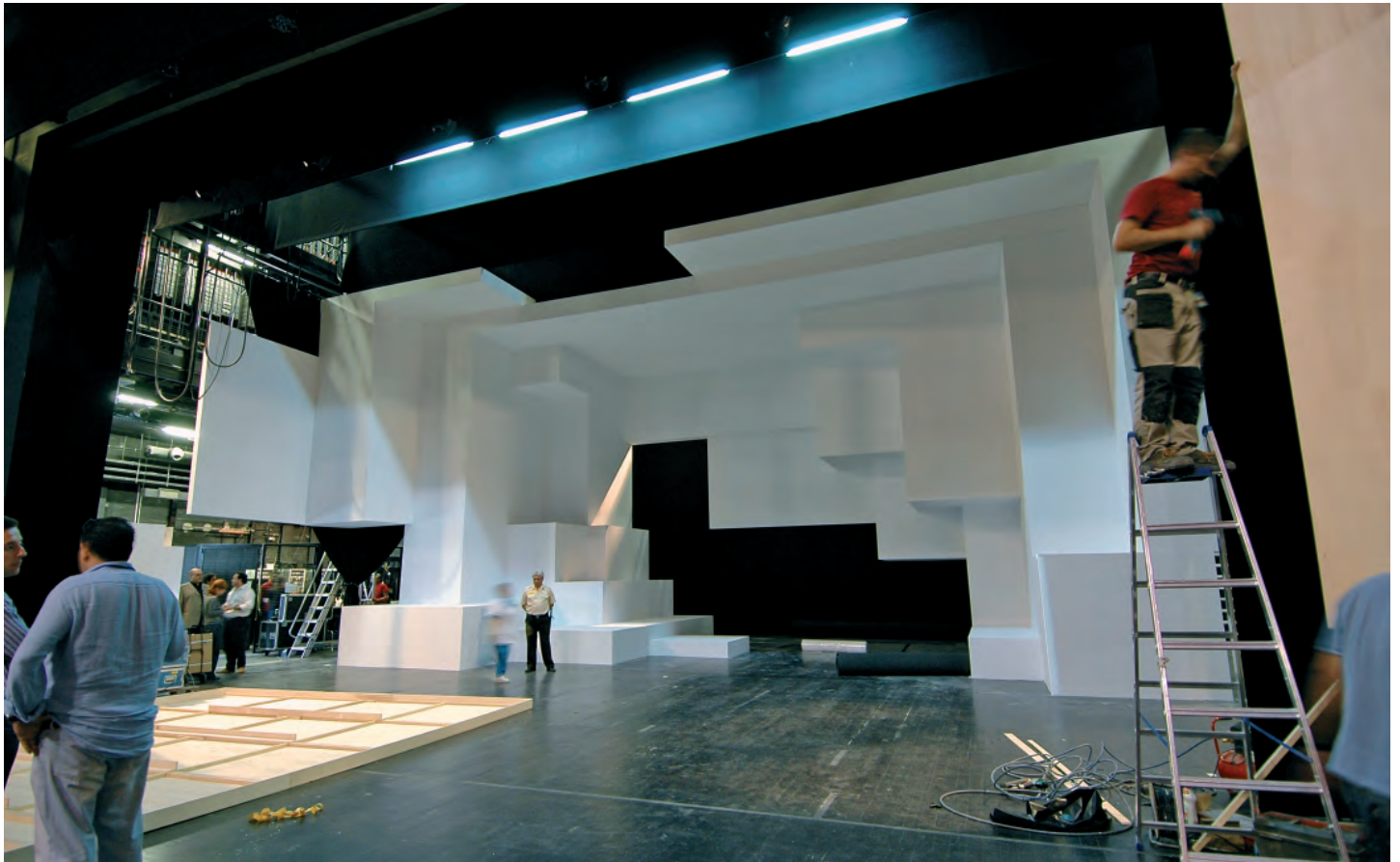
permanence of the wall, as if it were far greater than that of a façade, a patio, a staircase...

Pablo Valbuena, unsurprisingly, is an architect, and this shows in his artworks. His first intervention in *Interactivos 2007*, a discreet corner at the old Medialab of the Cuartel de Conde Duque, in Madrid, was presented under the title of “Augmented Reality”, a term used in the field of art and technology to designate “a direct or indirect view of the physical environment in the real world, whose elements are combined with virtual elements in order to create a real-time mixed reality” (Wikipedia).

That work was a construction of parallelepipeds, set at about one metre high, attached to one of the corners of the room, on it, a series of linear forms, made from white and coloured light, drew outlines, occupied planes, left others in darkness... The solid and the purely virtual ceased to be understood as separate entities, because the virtual was fully real at each instant, and the real was masked and transformed.

This technique is known as Projection Mapping, and YouTube is full of unusual examples of its use, which often is purely for illusionism purposes, something which, while perfectly acceptable, is of no great importance. This is relevant because it would be an act of (intellectual) superficiality to observe only the many spectacular facets of Valbuena’s works.

To offer an example from architecture itself: anyone with a basic knowledge of the field can construct a multicoloured building, full of



Scenario prototype, 2008. Courtesy of the artist.

milestones, but building something worthwhile, which transcends the first look and may serve as inspiration, is within the reach of very few. There are many lights, but *Augmented*, adapted for the Linz Ars Electronica of that same year was the one to receive a special mention, in recognition of its value beyond the merely technological.

In fact, the interests of Pablo Valbuena lie in very different places to the “light and sound” we have known since the 1950s.

What Valbuena pursues is to “deal with space and time, with the idea of treating space as something which is not different from space; to deal with them together. The idea is to transform the space, as something which is not static and which changes over time”. If all occupations, not only the visual but also the sound-related, are a political act, Valbuena’s statement is implicitly political, because he proposes a break from the spatial-temporal association which defines certain rhythms in our lives, from work to leisure. A corridor, which we take for granted as a place where something happens, is entirely

removed from the usual social programme. And it is possible to pose questions.

His installation at Laboral in Gijón, entitled *Para-Sites*, is linked to this, to the use of non-obvious spaces in the dynamics of the location, which in this case is a very contemporary art centre.

This mutation of people’s usual environment is interesting in its own right, and Valbuena is very aware of this, but there is something else: the creation of what he calls a “time-space micro-climate developed in an entirely subjective sphere”. It is obvious that this kind of intervention contains a rhythm which often contrasts with the time of the space in question.

This becomes very clear when the intervention is carried out in a public space, where most observers are not art visitors but mere passersby, running their errands. In the last few years there have been many such occasions, from the semi-permanent installation at the Medialab-Prado to the impressive intervention at the town hall of The



The Hague City Hall, 2008. Projection on façade, Den Haag, the Netherlands. Courtesy of the artist.

Hague, by the masterful Richard Meier. The building mutated as it was drenched in geometric light, before the eyes of the viewers, most of whom were passersby who happened to be in the city centre.

Valbuena has done without sound in most of his works, beginning with his early piece *Interactivos 2007*. The explanation for this sounds a bit like a defence: the fear that his work will be mistaken for the “light and sound” pieces mentioned above. This may be understood, but it is not entirely convincing. By introducing the time factor he opens the door to sound, and, although it is possible to choose the ambient sound of the location, nothing should stop him from using external sounds which may also transform this realm of reality.

In fact, in his search for an almost aesthetic simplicity he also decided to use only white light. This, claims the work itself, is not exactly a spectacle, even if the results are spectacular. Kinetic neo-minimalism? Surely he has taken inspiration from earlier trends, perhaps the Baroque mentioned at the beginning. It is interesting that, in the late 1980s, when New Practices were still emerging, and a difficult battle was being waged between a return to pictorial order and neo-conceptualism, Spain was seeing an effort to carry out a Baroque characterisation of our audiovisual society. José Luis Brea and Francisco Jarauta, among the theoreticians, and Juan Muñoz and José Maldonado, among the artists, took part in that debate, which yielded a number of somewhat limited fruits: in general terms and with the exception of figures such as Dan Graham or Jeff Koons, things were entirely different elsewhere, with more political, documentary and deliberately multicultural works being produced.

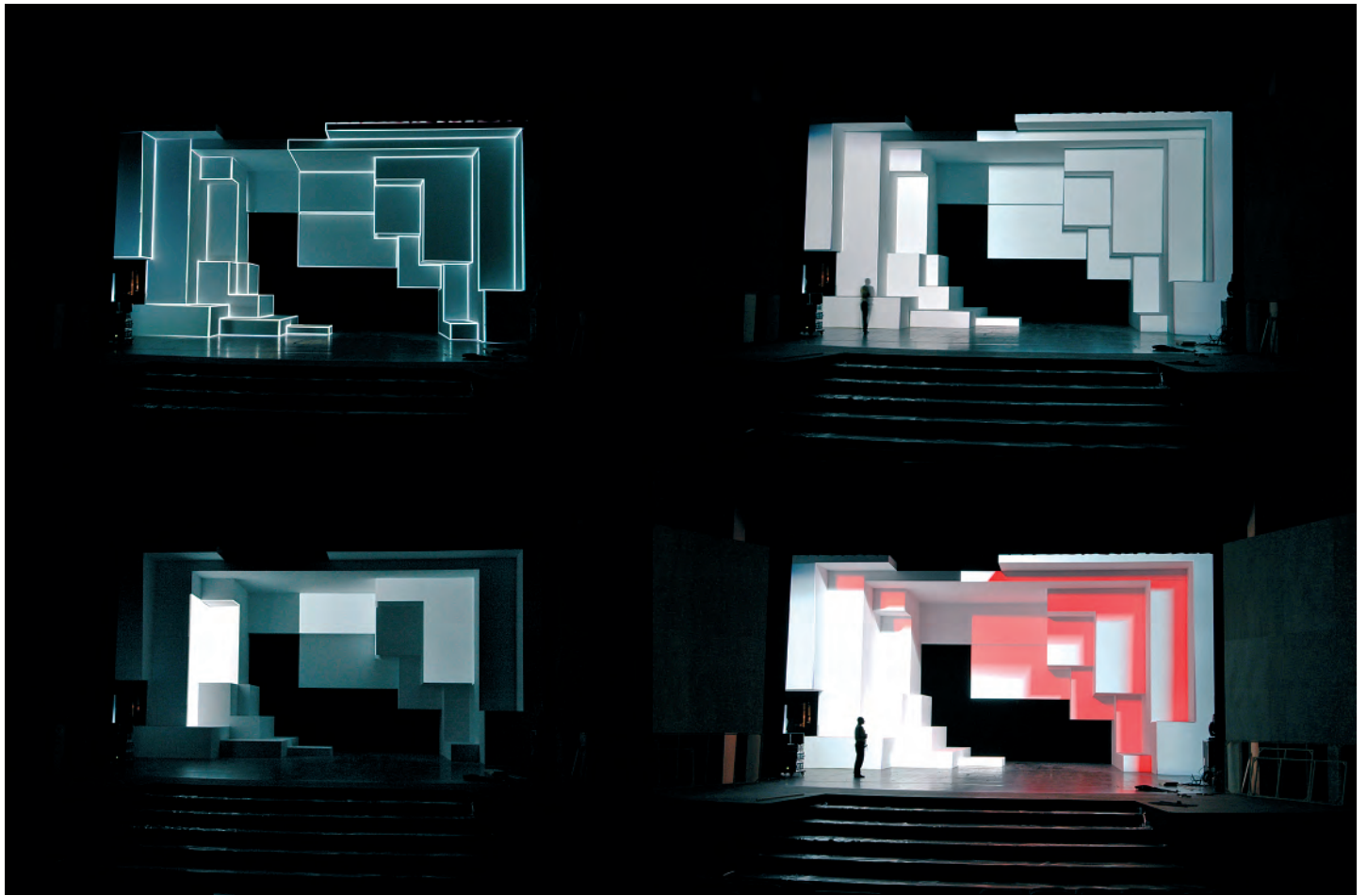
However, the foundations of those discussions, which consisted, briefly, of the total visualisation of our society (and its sound accompaniment) appear, in a very explicit way, in the work of Valbuena. His work for *Abierto por Obras* at the Matadero de Madrid, was entitled *Quadratura*, in what was a direct reference to Baroque trompe l’oeil. In this specific case, and because of the architecture of the setting (one of the many semi-renovated warehouses in the Matadero), there is something of the Mosque of Cordoba, which, essentially, is another kind of baroque.

How can this be combined with minimalism and the conceptual? The simplest way to understand this is to appeal to the abovementioned Dan Graham and his play of reflections and transparencies. In a similar way, the work of Pablo Valbuena is minimal, conceptual and baroque.

An issue which must be noted in the case of Valbuena is the economy of his work. Like his installations on show at the Matadero and Laboral, Valbuena displays one of his *Augmented Sculptures* in a somewhat modest yet ambitious public space, the Parpalló gallery, in Valencia. The reproducible nature of this kind of piece leads to another reflection: the economy of this kind of activity. It is possible to sell something like the *Augmented Series*, there is no doubt about it. The one designed for the Plaza de las Letras in Madrid has proven its ability to work for a long time, and, in fact, it does not take up so much space. However, I do not believe practices like this can work in the mid to long term.

When projections measuring hundreds of square metres are being planned, in what are often very difficult conditions, the technical design and production work would hardly leave the artist enough time to create the work. From this we can deduce that artists will rely more and more on production teams, which will also be in charge of paperwork, communications, etc. On the other hand, it is obvious that a site-specific installation is not very likely to be sold. The usual thing is for artists to be paid for their work, resembling the way in which the architects from the baroque and rococo periods designed ornaments full of symbolism and decorative power, to be used in royal or religious ceremonies. These ephemeral works were draped over the ordinary buildings which needed to be hidden. These architects were paid for a single and fleeting act, not for producing an object with the aspiration of being eternal. Nowadays, artists such as Pablo Valbuena are not only developing new art practices; they are delving into a new structural conception of the arts.

* José Manuel Costa is an art and music critic.



Scenario prototype, 2008. Courtesy of the artist.



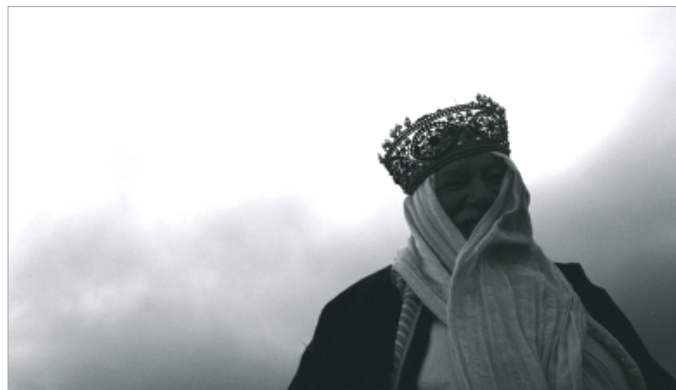
Apichatpong Weerasethakul

Recordando Nabua

ELENA DUQUE

Uncle Boonmee who can recall his past lives es la película con la que Apichatpong Weerasethakul ganó la Palma de Oro de la pasada edición de Cannes, pero es tan sólo la (gran) punta de iceberg de un proyecto mayor, cuyo elemento de cohesión es la memoria, real o imaginada. El punto de partida es un libro escrito por un monje budista, titulado igual que la película. La sana envidia de Weerasethakul ante la elefantiásica memoria de un hombre que recuerda sus vidas pasadas como persona, animal y vegetal, da lugar a un físico y cinematográfico viaje que trasciende los límites de la propia vida humana y de las formas narrativas, fruto de cómo imagina y vive el cineasta esas reencarnaciones que Boonmee dice ver pasar «como una película tras sus ojos cerrados».

En este proyecto desarrollado en la región tailandesa de Nabua, donde en los años 60 se produjo una fuerte represión armada por parte del gobierno, la visión cosmológica se deja caer por dos lados que remiten a la imposibilidad de Weerasethakul de plasmar los recuerdos propios alrededor del hecho. Por un lado, el misterioso acercamiento telúrico y orgánico de los cortos: el eléctrico *Phantoms of Nabua* y el cíclico *A letter to Uncle Boonmee*. Por otro lado, el que protagonizan los adolescentes de la zona, que no estuvieron allí y no oyeron nada al respecto (la memoria también se reprimió en Nabua), recogido en la instalación multipantalla *Primitive* presentada en el Haus der Kunst de Munich, que celebra las fuerzas de la naturaleza como poderes de destrucción, mutación y renacimiento. Recuerdos no vividos de un cineasta que respeta como pocos la imaginación de sus espectadores.



Albert Serra

3 DVD + libro. Edita: Intermedio. Madrid, 2010

E. D.

Lo que distingue a Albert Serra entre otros muchos directores españoles como para dedicarle un *pack* en DVD es, precisamente, ser Albert Serra. No sólo sus categóricas afirmaciones iconoclastas, hechas con voz tonante y sin un ápice de humildad, le convierten en este personaje singular, sino hacer unas películas que difícilmente tienen algo que ver con el resto de sus contemporáneos. Los temas de sus dos largometrajes *Honor de Caballería* (2006) y *El Cant dels Ocells* (2008) se podrían calificar de universales y, si se quiere, anacrónicos: el Quijote y la peregrinación de los Reyes Magos. Confiesa haber querido hacer películas que nada tuviesen que ver con los tiempos que corren, nada interesantes a su modo de ver. Utilizando figuras así, dice, se ahorra explicar la historia y puede concentrarse en lo que le interesa: crear imágenes potentes, compuestas de momentos intrascendentes, a veces cómicos o evocadores, figuras icónicas cuya visión siempre ha sido más bien solemne, y guiado por un instinto marcadamente visual. Quizás los referentes con los que mejor encaja estén en el cine de Passolini, del Garrel de los setenta, o del Buñuel de *Simón del Desierto*, pero en un ejercicio de mayor libertad, y con un desconcertante método de dirección de actores (casi siempre gente de su pueblo de Gerona, Banyoles). En el caso de la edición que hoy nos ocupa, el material se complementa con el documental *Waiting for Sancho* (2008), de Mark Peranson, (quien interpreta a San José en *El Cant dels Ocells*), *making of* de la película que, junto con el libro adjunto (*Plano a Plano*, por Albert Serra) puede ayudar a entender la idiosincrasia de este creador, encumbrado por algunos (es el caso de medios como *Cahiers du Cinema*) y tomado como un bromista por otros.

Jem Cohen “le flâneur”

«La verdadera imagen del pasado revolotea. Sólo es posible capturar el pasado como una imagen que aparece en el momento en que es reconocible y después no vuelve a verse jamás»

Walter Benjamin



ABRAHAM RIVERA*

Estados Unidos está sufriendo en sus edificios y en sus gentes el paso del tiempo de forma contundente. La crisis financiera y la visible decadencia nos revelan un país en vías de agotamiento: transformaciones históricas que alteran un paisaje urbano edificado durante siglos estrato por estrato, una clase trabajadora poco concienciada y cegada por la maquinaria de la imagen, actos de resistencia controlados y predecibles... Como consecuencia de todo ello, una producción emergente de cineastas americanos se ha visto obligada a dejar constancia de los hechos de una manera que pone además en cuestión los discursos propios del documental y la ficción. Son innumerables las obras cuyos autores desmontan la imagen pública de su propio país: Travis Wilkerson en *An Injury to One* (2002) explora con austeridad la relación de explotación que el poder estableció con un pueblo de trabajadores de Butte, Montana, a lo largo de décadas; en *Investigation of a Flame* (2001) la directora Lynne Sachs desbroza las consecuencias de una quema de archivos y su valor en el día de hoy; *O'er the Land* (2009) de Deborah Stratman es un ensayo atípico alrededor de la construcción de la identidad americana, y *Chain* (2004) de Jem Cohen hace visible el complejo entramado de compañías que pueblan la orografía del país. Todas observan, desde el compromiso, acciones del pasado para establecer un diálogo con el presente.

El cine de Cohen captura en el presente aquellas huellas que se encuentran a punto de desaparecer: colección de fragmentos, destellos visuales, paradojas arquitectónicas, alusiones ornitológicas, combinaciones audaces, visiones espectrales... Con ello hace visibles objetos y lugares de la vida urbana que no suelen ser objeto de representación. Como buen *flâneur*, Cohen recorre las calles, permanece en sus rincones, recoge sus restos y dialoga con aquellos que permanecen ocultos. Dana Linssen ha

denominado a esta forma de enfrentarse a la imagen “política de lo onírico”, un gesto que trasciende la lírica de la representación para introducir una hiperrealidad plagada de reflejos y símbolos del aburguesamiento de América. En *Lost Book Found* (1996), trozos de vidas anónimas y propias se intercalan con ausencias y paseos alrededor de la ciudad, listas y anotaciones que describen ficciones cercanas en el tiempo. Es necesario ver otras obras posteriores de Cohen para aplaudir la lucidez con la que todo lo que vendrá después es mostrado ya en esta breve película que homenajea abiertamente a Walter Benjamin. *Little Flags* (2000) y *NYC Weights and Measures* (2005) combinan el paisaje lunar con la entomología, el desfile tras la victoria de la guerra del Golfo y la bienvenida en las calles de Nueva York al astronauta John Glenn, se desfiguran en la Bolex del cineasta en un paisaje apocalíptico que es también ejemplo del ocaso del capitalismo tardío. *Chain* (2004) afirma todo lo dicho anteriormente sin remitirnos al pasado, diluyéndose su resistencia al presente en esta obra en la que los cuerpos y los objetos aparecen ausentes, faltos de la vida y la belleza de creaciones precedentes. La arquitectura de las grandes corporaciones, centros comerciales, aeropuertos, hoteles y demás evocan una ciudad deshabitada, donde ninguna forma de vida logra resistir las lógicas del capitalismo. Cohen consigue rodar ficciones en descomposición sobre los escombros del presente.

El festival *Punto de Vista*, celebrado del 5 al 15 de febrero de 2010, dedicó un amplio ciclo a Jem Cohen, además de editar *Signal Fires. El cine de Jem Cohen/The cinema of Jem Cohen* (Ed. Gobierno de Navarra. Dpto. de Cultura y Turismo - Institución Príncipe de Viana, 2009)

* Abraham Rivera, Madrid 1980. Licenciado en Teoría e Historia del Arte



Apichatpong Weerasethakul

Remembering Nabua

ELENA DUQUE

Uncle Boonmee who can recall his past lives is the film with which Apichatpong Weerasethakul won the Palme D'Or at the last Cannes film festival, but it is only the (great) tip of the iceberg or a larger project, whose cohesive element is memory, whether real or imagined. The starting point is a book written by a Buddhist monk, bearing the same title as the film. Weerasethakul's healthy jealousy of the elephantine memory of a man who remembers his past lives as a person, animal and vegetable, gives rise to a physical and filmic journey which transcends the limits of human life itself and narrative forms in an expression of the way in which this filmmaker imagine and experiences Boonmee's reincarnations, who says he sees "something like a film" behind his closed eyes. In this project, carried out in the Thai region of Nabua where, in the 1960s, intense armed repression was exercised on the part of the government, the cosmological view makes an appearance in two ways, hinting at Weerasethakul's inability to capture his own memories of those events. On the one hand, the mysterious telluric and organic approach of the short films: the electric *Phantoms of Nabua* and the cyclic *A letter to Uncle Boonmee*. On the other hand, the focus on the area's adolescents, who weren't there and didn't hear anything about it (memory was also repressed in Nabua), as seen in the multi-screen installation *Primitive*, presented at the Haus der Kunst in Munich, which celebrates the forces of nature as powers for destruction, mutation and renaissance. The unlive memories of a filmmaker who respects, like few others, the imagination of his viewers.



Albert Serra

3 DVDs + book. Published by: Intermedio. Madrid, 2010

E. D.

What makes Albert Serra stand out from many other Spanish directors, enough to warrant a DVD boxset to be devoted to his work, is precisely, being Albert Serra. Not only his categorical iconoclast affirmations, made loudly and without a hint of humility, turning him into this unusual character, but rather, it is due to his films, which bear no relation to those of his contemporaries. The themes of his two feature films, *Honor de Caballería* (2006) and *El Cant dels Ocells* (2008) could be described as universal and perhaps anachronic: Don Quixote and the Pilgrimage of the Three Wise Men. Serra tells us that he wanted to make films which had nothing to do with the time we live in, which, in his opinion, is not very interesting. By using these figures, he says, he avoids having to explain the story, and can concentrate on what interests him: to create powerful images, made from insignificant moments, sometimes comical or evocative, iconic figures formerly presented in a solemn way, guided by an undeniably visual instinct. Perhaps the examples in cinema which share the most with his work are to be found in the films of Passolini, in Garrel 1970s cinema, and in Buñuel's *Simón del Desierto*, but he makes use of greater freedom, as well as a puzzling actors' direction method (his actors are almost always people from his village in Gerona, Banyoles). In the case of the release described here, the material is complemented with the documentary *Waiting for Sancho* (2008), by Mark Peranson, (who plays Joseph in *El Cant dels Ocells*), and a *making of* documentary of the film, which, along with the attached book (*Plano a Plano*, by Albert Serra), can help us understand the idiosyncrasy of this filmmaker, extolled by some (as is the case of publications such as the Cahiers du Cinema) and seen as a joker by others.



Jem Cohen “le flâneur”

“The true image of the past flutters around. It is only possible to capture the past as an image which appears at the instant when it is recognizable, never to be seen again.”
Walter Benjamin

ABRAHAM RIVERA*

The United States is brutally suffering, in its buildings and peoples, the passing of time. The financial crisis and the country's visible decadence have caused it to enter a process of exhaustion: historical transformations which alter an urban landscape built over centuries, stratum by stratum, an unaware working class, blinded by the machinery of image, by controlled and predictable acts of resistance... As a result of all of this, an emerging generation of American filmmakers has been forced to present the facts in a way which also questions the very discourses of documentaries and fiction films. There are countless works whose authors aim to dismantle the public image of their own country: Travis Wilkerson, in *An Injury to One* (2002) offers an austere exploration of the exploitative relationship established between the government and a working town in Butte, Montana, over the decades; in *Investigation of a Flame* (2001), the director Lynne Sachs analyses the consequences of the burning of archives and its meaning today; *O'er the Land* (2009) by Deborah Stratman, is an atypical essay on the building of American identity and *Chain* (2004) by Jem Cohen, presents the complex network of corporations which populate the country's territory. They all observe, from a position of commitment, actions from the past, in order to establish a dialog with the present.

Cohen's films capture, in the present, the traces which are on the verge of disappearing: a collection of fragments, visual sparkles, architectural paradoxes, ornithological allusions, bold combinations, spectral visions... In this way, he lends visibility to objects and places in urban life which are not usually the object of representation. As a good *flâneur*, Cohen wanders the streets, stopping on their corners, capturing its remains and establishing a dialogue with those who remain hidden. Dana Linssen has defined

this approach to the image as “dreamlike politics”, a gesture which transcends the lyrical facet of representation in order to introduce a hyper-reality drenched in reflections and symbols of American embourgeoisement. In *Lost Book Found* (1996), slices of anonymous and known lives are interspersed with absences and walks around the city, lists and notes which describe fictions close together in time. It is necessary to see some of Cohen's subsequent works if we are to appreciate the lucidity with which everything that is to come can already be found in this brief film which openly pays homage to Walter Benjamin. *Little Flags* (2000) and *NYC Weights and Measures* (2005) combine the lunar landscape with entomology, the parade following the Gulf War victory, and astronaut John Glenn's welcome in the streets of New York, being transformed by the filmmaker's Bolex into an apocalyptic landscape which is also an example of the decline of late capitalism. *Chain* (2004) reaffirms all the above without taking us back to the past, diluting its resistance towards the present in a work where the bodies and objects appear absent, inanimate, lacking the beauty of earlier films. The architecture of large corporations, shopping centres, airports, hotels and so on evoke an uninhabited city where no lifeform is capable of resisting the logic of capitalism. Cohen succeeds in capturing decomposing fictions on the ruins of the present.

The festival *Punto de Vista*, held between the 5th and the 15th of February 2010, devoted an extensive cycle to Jem Cohen, as well as publishing *Signal Fires. El cine de Jem Cohen/The cinema of Jem Cohen* (Ed. Gobierno de Navarra. Dpto. de Cultura y Turismo -Institución Príncipe de Viana, 2009)

* Abraham Rivera, Madrid, 1980. Degree in Art History and Theory.



Dolphins Into the Future

Álbum: *The Music of Belief*
 Autor: Dolphins Into the Future
 Sello: Release the Bats

ABRAHAM RIVERA

Freud señalaba que lo *unheimlich* [misterioso] es una impresión próxima a la angustia, no ligada a una relación externa o desconocida sino a algo que es, o que ha sido, familiar y que se ha convertido en insólito e inquietante: «será este tipo de espanto que se apega a las cosas conocidas desde hace mucho tiempo, y desde siempre familiares».

Sucede que una parte importante de la producción de vanguardia más interesante que se está realizando en estos momentos dentro del plano musical se dedica a reformular y a volver sobre el sonido de la infancia y de la adolescencia, un proceso familiar y cercano aunque dislocado por lo extraño e inquietante del presente. Producciones que rescatan formatos como la cassette o el cd-r y que parten de la autoedición y del *lo-fi*: Oneohtrix Point Never, Innercity, Keith Fullerton Whitman & Geoff Mullen o No Fun Acid son formaciones que se agrupan en torno a esta idea.

Cetacean Music Cassettes es el sello del belga Lieven Martens, en el que da cabida a una reinterpretación del sonido *new age* y ambiental de décadas pasadas. Dolphins Into the Future es su proyecto más celebrado y *The Music of Belief* su obra más accesible hasta el momento. En ella hace uso de sonidos de la naturaleza, percusiones de madera y teclados a lo Tangerine Dream, para crear un sonido alucinado próximo al de un chill-out cósmico, donde Harry Partch y Toru Takemitsu se asocian para transmitir un estado de trance y meditación extraño pero confortable.

(Reedición de 500 copias realizadas originalmente en Cetacean Music Cassettes)



Jim Ferraro / James Ferraro

Álbum: *On Air / Feed Me*
 Autor: Jim Ferraro / James Ferraro
 Sello: Musclemworks / Musclemworks

A. R.

«Hypnagogic pop es música pop refractada a través de la memoria de la memoria. Extrae su fuerza de la cultura pop de los 80 en la que nacieron muchos de los representantes del género, y está siendo sólo ahora incorporada por la música underground como influencia espectral». Así comenzaba su genealogía en la revista WIRE el crítico David Keenan, padre del movimiento y principal propagador de su sonido por medio de Volcanic Tongue, gabinete de curiosidades vía *mailorder* de la música más extraña del planeta tierra.

El californiano James Ferraro ya había experimentado en torno a desviaciones del género a través de dos de sus formaciones anteriores: Skaters (en una vía más primitiva, reformulando a Roky Erickson en el interior de un jacuzzi) y Lamborghini Crystal (citando a los NY Dolls en el show de Howard Stern, circa 1985). En sus dos últimas obras elabora un proceso de recuperación memorialista donde se producen asociaciones en torno a gimnasios, playas, VHS... Desde el interior de una sala quirúrgica, desmembra las diferentes partes del cuerpo mediante sintetizadores y pedales de distorsión. Como si se tratase de una película de John Hughes imaginaria donde un par de estudiantes de química devuelven a la vida a Aby Warburg, quien decide continuar su *Atlas Mnemosyne* a partir de la década de los 80. Construcciones iconográficas a través de música para culturistas.

(Edición limitada de 150 copias en formato CD-R)

¿AVANZANDO HACIA EL PASADO?

JOSÉ MANUEL COSTA*

Hace ya dieciséis años, el mejor festival de música que ha dado España, el Sónar, se iniciaba prometiendo ofrecer “músicas avanzadas”, un concepto especialmente afortunado en unos momentos donde había mucho “avance”, en muchos terrenos, de muchas maneras. Claro, el Sónar caía justo cuando la explosión de una serie de tecnologías, no sólo digitales, permitían por primera vez que cualquiera pudiera realizar su propia música sin conocimientos normativos, sin ser un mago de la electricidad y la onduladora o sin necesidad de gastar sumas ingentes de dinero en el alquiler de estudios de grabación.

Todo ello se aplicaba al baile, al ambiente, a la música concreta, al *noise*, al pop, a la improvisación... Y todo ello era avanzado. El cambio de paradigma, por una vez real, significaba que escuchar por la mañana un *set* de *noise* de Bruce Gilbert, por la tarde los sampleos radiofónicos en vivo de Scanner o bailar por la noche con un casi conceptual Carl Craig, eran actividades equivalentes: todos ellos estaban dando pasos hacia terrenos aún poco explorados. Esto es cierto hasta el punto de que los estudios filosóficos y musicológicos alemanes y anglosajones de aquella época, no sólo se interesaban por las formas más herméticas de la música, como venía siendo costumbre en el pensamiento de vanguardia, sino por elementos estructurales del dance electrónico, hasta utilizar el *loop* como palanca para desmontar la estética kantiana.

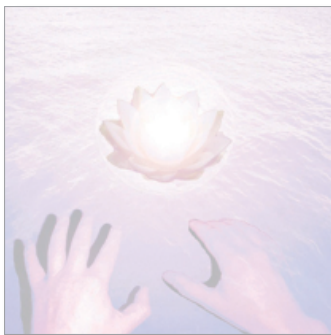
Invita al cachondeo que este año el Sónar haya avanzado hacia el pasado programando a unos zombis llamados Roxy Music, pero en realidad semejante contradicción es sólo la cristalización de evoluciones más profundas. El problema es que si un cambio de paradigma lo es de verdad, se extenderá muy rápidamente, desbordando de forma acelerada los límites de lo avanzado. Esto sucede si, además, la lógica capitalista impone que un festival como el Sónar se vea obligado a crecer si no quiere desaparecer. Entre la indefinición de lo que hoy es avanzado y las dinámicas económicas, podemos llegar a la exhumación de Roxy Music sin

que en realidad le extraña a nadie. Hablamos de mitología y números donde antes se hablaba de lo emergente y de ideología. Como si no hubiera pasado nada.

Podría argumentarse que la espectacularización total afecta igualmente a lo avanzado, y así es. La pregunta es si resulta posible encontrar resquicios por los que colar contenidos desacondicionadores. En la huida de la categorización integradora, pueden darse casos muy interesantes. Así, la progresiva disgregación nominal de un sonido ya de por sí *underground* como el *dubstep* en una miríada de nombres, hasta tal punto inextricable que para abarcar todas esas músicas se ha acabado adoptando un concepto genérico como *UK Bass*. A través de la hiper-definición llegamos a la sub-definición y esto amplía un poco el campo de juego.

Por otra parte, los rápidos ciclos sociológicos del pop llevan varias décadas indicando que junto a la diferenciación se produce también una obsolescencia acelerada de los movimientos. Estos permanecen ahí, en el limbo conservacionista de nuestra sociedad, pero dejan de ser motores de cambio, aunque en según que casos pueden servir como combustible añejo para la inspiración de artistas que trabajan veinte o treinta años después. En último lugar, no serán quienes ocupan los cimientos de nuestra sociedad quienes vayan a denunciar, si es que las ven, sus grietas. Serán otros quienes lo hagan, quienes vienen de la periferia, en edad, geografía o pensamiento. Esto mismo, todo lo anterior, podría haber sido escrito hace mucho tiempo con un buen motivo como el punk o el post-punk. La diferencia es que ahora ya no se trata de ocupar esos cimientos, de saltar generaciones de cambios semánticos, de modificar una definición por otra en el display de lo avanzado. Estamos ante un cambio mucho más radical, más tectónico. Donde incluso esa palabra, avanzad@, adquirirá sentidos y operará en terrenos que difícilmente imaginamos.

*José Manuel Costa es crítico de arte y música



Dolphins Into the Future

Album: *The Music of Belief*
 Artist: Dolphins Into the Future
 Label: Release the Bats

ABRAHAM RIVERA

Freud pointed out that *unheimlich* [mysterious] is a feeling close to anguish, unconnected to an external or unknown relationship, and linked, instead, to something which is, or has been, familiar, and which has become puzzling and disquieting: “it is the kind of fear resulting from things we have known for a very long time, which have always been familiar”.

As it happens, an important part of the most interesting avant-garde production in the music scene today is devoted to reformulating and returning to the sounds of our childhood and adolescence, a familiar and intimate process, although dislocated by the strange uncanny nature of the present. Some of the productions which are returning to formats such as the cassette or the CD-R, by means of self-editing and lo-fi include: Oneohtrix Point Never, Innercity, Keith Fullerton Whitman & Geoff Mullen and No Fun Acid.

Cetacean Music Cassettes is the label of the Belgian Lieven Martens, where he offers a reinterpretation of the New Age and ambient sound of past decades. Dolphins into the Future is its best-known project, and *The Music of Belief* its most accessible album to date. Here, we find sounds from nature, wood percussion instruments, and Tangerine Dream-style keyboards, in order to create a hallucinogenic sound resembling a cosmic chill out, where Harry Partch and Toru Takemitsu collaborate to convey a strange yet comfortable trance-like state of meditation.

(Reissue of 500 copies originally produced by Cetacean Music Cassettes)



Jim Ferraro / James Ferraro

Album: *On Air / Feed Me*
 Artist: Jim Ferraro / James Ferraro
 Label: Muscleworks / Muscleworks

A. R.

“Hypnagogic pop is pop music refracted through the memory of memory. It takes its power from 1980s pop culture, which gave rise to many of the exponents of the genre, and is only now being accepted by underground music as a spectral influence.” Thus began the genealogy published in the *WIRE* magazine by the critic David Keenan, the father of the movement and the main promoter of its sound, through Volcanic Tongue, a mail order cabinet of curiosities of the strangest music on Earth.

The Californian musician James Ferraro began experimenting with deviations of the genre in his two former bands: Skaters (in a more primitive facet, reformulating Roky Erickson in a jacuzzi) and Lamborghini Crystal (quoting The New York Dolls on the Howard Stern, circa 1985). On his last two albums he has carried out a process of memorialist recovery, based on associations linked to gyms, beaches, VHS tapes, etc. From an operating theatre, he removes the different parts of the body with synthesizers and distortion pedals, as if in an imaginary John Hughes film, where a couple of chemistry students bring Aby Warburg back to life, and she continues her *Atlas Mnemosyne* from the 1980s onwards. Iconographic constructions through music for bodybuilders.

(Limited edition of 150 copies on CR-R)

ADVANCING TOWARD THE PAST?

JOSÉ MANUEL COSTA*

Sixteen years ago, the best music festival in Spain, the Sónar, was launched, promising to offer “advanced music”, a particularly appropriate term at a time when there were a lot of “advanced” trends in many fields, in many ways. Of course, the Sónar arrived just when the explosion of a series of technologies, not all of which were digital, made it possible, for the first time, for anyone to produce his own music, without the need of training, a knowledge of electronics and wave mechanics, and without having to spend huge amounts of money on hiring a recording studio.

All of this applied to dance, to the environment, to concrete music, to *noise*, to pop, to improvisation... And it was all advanced. The changing paradigm, which for once was real, meant it was possible to listen to a set by Bruce Gilbert in the morning, to the live radio samples of Scanner in the afternoon, and then dance the night away to the sound of an almost conceptual Carl Craig: they were equivalent activities, and all of these artists were taking steps towards realms which were largely unexplored. This is true to the extent that German and British philosophy and musicology studies from the time were not only interested in the most hermetic forms of music, as had become customary for avant-garde thinking, but also focused on structural elements from electronic dance music, even using *loops* as a lever to dismantle Kantian aesthetics.

It is amusing to see that this year the Sónar had advanced toward the past, scheduling a performance by the zombies known as Roxy Music, but in fact this contradiction merely reflects deeper developments. The problem is that, if a change in paradigm is genuine, it will spread very rapidly, overwhelming the limits of the advanced. This also happens if capitalist logic forces a festival like the Sónar to either grow or face disappearing. Between the indefiniteness of what “advanced” means today and the current economic dynamics, it could be said that the exhumation of Roxy Music should not really surprise

anyone. We are speaking of mythology and numbers where before we spoke about emerging trends and ideology. As if nothing had happened.

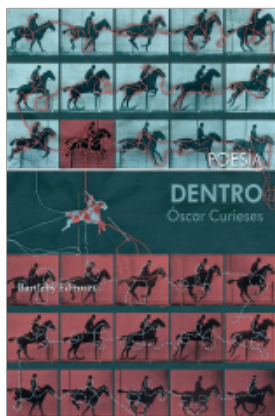
It could be argued that total spectacularisation affects the advanced just as much as it does everything else, and it would be true. The question is whether it is possible to find any cracks through which to squeeze unconditioning contents. The flight from integrating categorisation offers interesting examples. In this way, the progressive nominal disaggregation of a sound which is already underground, such as dubstep, into a multitude of names, has led to all of those trends being described by a generic term, *UK Bass*. By means of hyper-definition, we have reached sub-definition, and this widens the playing field.

On the other hand, the sociological cycles of pop have spent several decades indicating that, along with differentiation, an accelerated obsolescence of trends also takes place. These trends remain in the conservationist limbo of society, but cease to be engines for change, although in some cases they may serve as old-fashioned fuel to inspire artists working 20 or 30 years later. Ultimately, the foundations of our society will not be occupied by those who are going to criticise its cracks, if they see them. It will be others who do this, artists from the periphery, in terms of age, geography and thought. All of this could have been written a long time ago, with a good reason, such as punk or post-punk. The difference is that it is no longer a question of occupying those foundations, of leaping across generations of semantic changes, of modifying a definition in the display of what is advanced. We are facing a much more radical and tectonic change, where even the word *advanced* will acquire new meanings and will operate in realms which are hard to even imagine.

*José Manuel Costa is an art and music critic

Dentro

Autor: Óscar Curieses
 Editorial: Bartleby
 78 Páginas
 Madrid, 2010



ELENA MEDEL

Frente a la contraposición de cuerpo y alma, realidad y ficción, Óscar Curieses apuesta en *Dentro* por la necesidad del otro en cada elemento, entretejiendo una atmósfera entre la violencia y el onirismo. Un impulso que en el poema inaugural define como «luz-carne», y sobre el que más adelante leemos: «quien piensa una realidad separada de la ficción muestra su incompetencia para la vida; esa dicotomía resulta correlato del conflicto cuerpo-alma. ¿Es que acaso puede darse lo uno sin lo otro? La realidad y la ficción son cara y cruz de la misma moneda; se pagan simultáneamente, y se dan en comunicación. No son ni pueden ser escindidas. Cualquier percepción que excluya a la otra se hace incompleta». *Dentro* avanza en los logros del perturbador *Sonetos del útero* (Bartleby, 2007), ejemplo de riesgo y fiereza visual, y redefine la función del lenguaje en el poema («yace en lo más hondo del océano (...) Toda lengua es un anzuelo. Todo anzuelo una pregunta»), sabiendo que se comunica pero también que se siembra la duda, que ese estado entre el sueño y el despertar es el ámbito de la pregunta. Y voltea las imágenes, cuyo diccionario «no existe» —afirma Pasolini en una de las citas iniciales del poemario—, pero que en *Dentro* significan más allá de la visión: símbolos como los que trufan *Incestare, abortare*, quizá la más intensa de sus partes, y que actúan como hipervínculos de poema a poema, de lectura a experiencia. Con Bergman como inspiración confesa, Curieses fuerza la expresión, busca otros ámbitos. Y lo consigue.

Creamier

Autor: Varios autores
 Editorial: Phaidon
 300 Páginas
 Londres, 2010



ALICIA MURRÍA

Estamos ante una nueva entrega de la serie que abrió *Cream* (1998), y al que siguieron *Fresh Cream* (2000), *Cream 3* (2003) y *Ice Cream* (2007). Se trata de una especie de *hit parade*, o *Who is Who*, del arte internacional emergente, cuyo éxito ha generado una estela de publicaciones similares. Lo que ha venido singularizando a la *saga cremosa* es, indudablemente, lo arriesgado de sus diseños (no siempre de manejo cómodo), que los convierte en objetos vistosos y apetecibles (también caros, aunque ahora menos) más allá, incluso, de su contenido. Éste es también el caso de *Creamier*, cuyo descriptivo subtítulo es *Contemporary Art in the Culture: 10 curators, 100 Contemporary Artists and 10 Sources*, y que responde al esquema de sus predecesores: buenas fotografías a gran tamaño acompañadas de breves pastillas de texto, donde se habla del artista emergente en cuestión y se informa de sus exposiciones más destacadas. La buena distribución de esta editorial, sus grandes tiradas y su excelente marketing logra que formar parte de estos listados, sea como seleccionado o como seleccionador, suponga algo parecido a subir un peldaño en notoriedad internacional. Lo dicho no supone cuestionar estos repertorios, hay un trabajo bien hecho por parte de profesionales serios que, junto a nombres futuribles (los menos), señalan a artistas de peso indiscutible, caso de Mario García Torres, Nathalie Djurberg o Tomas Saraceno. Congratula la presencia, entre los comisarios, de Chus Martínez, y de Ibon Aranberri y Patricia Esquivias entre los artistas.

Control sin límites



Título: La ciudad cautiva
 Autor: José Miguel G. Cortés
 Editorial: Akal
 224 páginas
 Madrid, 2010

IÑAKI ESTELLA*

Desde que Foucault escribiera su artículo sobre la famosa edificación carcelaria e inteligente de Bentham la idea de que el poder se dispersa a través de una disciplina social inadvertida, en la que los sujetos asumen el papel de las instancias del orden, se ha convertido en una de las principales herramientas con las que analizar la cultura contemporánea. Si a esto unimos el creciente temor a ser víctimas del “irracional” terrorismo internacional, y la consecuente reacción en forma de sistemas de vigilancia y otros medios de disuasión delictiva, podemos comprender fácilmente que la imagen resultante sea reflejo de un equilibrio social en aparente quietud pero siempre alerta para apagar cualquier atisbo de desorden o de asalto a la norma que se pueda estar a punto de cometer. De forma generalizada, una de las víctimas más inmediatas de este planteamiento ha sido la concepción del final de la esfera pública, idea que revela la herencia liberal de lo público, o la creencia de que las libertades son mermadas mediante un sistema en el que el control abole el libre albedrío del individuo.

Estos han sido motivos que de una forma especialmente protagonista han tenido firme desarrollo en la práctica artística desde, al menos, los años sesenta; en el contexto español, José Miguel G. Cortés ha sido uno de los intelectuales que más interés ha puesto en estos temas gracias a libros y exposiciones. El libro recientemente editado por la colección de arte de Akal titulado *La ciudad cautiva. Control y vigilancia en el espacio urbano*, si bien ha atenuado el interesantísimo planteamiento *queer* que impuso en otros libros (p.e. *Políticas del espacio*, IAAC, 2006), se concentra en una ordenación de ejemplos de las últimas décadas que han tratado el asunto del control social y de su vínculo con el espacio urbano y arquitectónico. En sus diversos capítulos se despliegan

una serie de productos culturales que organizados envidiamente compaginan la obra teórica y la literaria, el postminimalismo o el postconceptual y el cine más taquillero, la viñeta periodística y el videoclip más rancio, sabiendo componer la poliédrica atmósfera cultural que ha encontrado en estos temas su ámbito de reflexión. El orden narrativo que imprime a esta sucesión de productos culturales no debe ser menospreciado atendiendo, entre otros, a la creación de la ideología de la seguridad, a los suspensos que en esta se pueden encontrar, los guettos o las grandes fortificaciones de la felicidad (urbanizaciones, ciudades cuyo carácter utópico se torna en cárcel del ocio) entre otros. A través de sus páginas se refleja claramente cómo las obras y ejemplos son dotados de una elocuencia discursiva que se integra de forma natural en el transcurso de la narración y ordenación que Cortés propone.

Aún así, reconociendo que el trabajo que se desprende de este libro no está al alcance de muchos, la sensación que uno tiene una vez concluida la lectura es de un desasosiego un tanto expresionista en el que, frente al encumbramiento del deseo de orden como máximo logro a conseguir por las fuerzas del bienestar, queda poco más que una actitud de denuncia siempre atenuada por los intereses propios de la cultura contemporánea. Después de la desigual centralidad que ha recibido el tema del control social en el análisis cultural contemporáneo quizás sea hora de averiguar los modos mediante los cuales esta situación se pueda subvertir más que asumir pasmosamente la vulnerabilidad del individuo o la imposibilidad de lo colectivo.

* Iñaki Estella es profesor y crítico de arte

Dentro [Inside]

Author: Óscar Curieses
 Publishing House: Bartleby
 78 Pages
 Madrid, 2010



ELENA MEDEL

In the face of the contrast between body and soul, between reality and fiction, Óscar Curieses, in his work *Dentro*, focuses on each element's need for the other, weaving an atmosphere between violence and the oneiric. An impulse which in the inaugural poem is defined as "light-flesh", and on which we later read: "whoever thinks reality is separate from fiction reveals his incompetence for life; this dichotomy reflects the body-soul conflict. Can one exist without the other? Reality and fiction are the two sides of the same coin; they are paid simultaneously and communicate with one another. They cannot and should not be divided. Any perception which excludes one from the other becomes incomplete". *Dentro* starts off where the disturbing *Sonetos del útero* [Uterus Sonnets] (Bartleby, 2007) left off. It is an example of visual boldness and ferocity, and redefines the role of language in the poem ("it lies in the deepest ocean (...) All tongues are a hook. All hooks are a question"), in the knowledge that it communicates meaning yet also arouses doubt, that that state between sleep and wakefulness is the land of questions. And he turns images around, images for which a dictionary "does not exist" –as Pasolini points out in one of the early quotations in the poetry book–, but which in *Dentro* go beyond vision: symbols such as those which are to be found in *Incestare, abortare*, perhaps the most intense of the sections, which function as hyperlinks from poem to poem, from experience to experience. With Bergman as his self-confessed inspiration, Curieses forces expression, seeking other realms. And he succeeds.

Creamier

Author: Various Authors
 Publishing House: Phaidon
 300 Pages
 London, 2010



ALICIA MURRÍA

We are before a new instalment of the series which began with *Cream* (1998), followed by *Fresh Cream* (2000), *Cream 3* (2003) and *Ice Cream* (2007). It is a sort of hit parade or *Who's Who* of emerging contemporary artists, whose success has given rise to a number of similar publications. The characteristic which has made the *creamy saga* stand out is, without a doubt, the boldness of its designs (which are not always easy to handle), making them bright and desirable objects (which are also expensive, although not quite as much anymore), beyond their content. This is also the case of *Creamier*, whose descriptive subtitle is *Contemporary Art in Culture: 10 curators, 100 Contemporary Artists and 10 Sources*, which follows the same format as its predecessors: good, large-scale photographs accompanied by brief text boxes in which the emerging artist in question is described and his most important exhibition are listed. The publishers' judicious distribution, large print runs and excellent marketing have made it an international status symbol to be included among these lists. This does not mean we are questioning these repertoires, which display good work by professionals who, along with (a few) speculative names, mention undeniably important artists, such as Mario García Torres, Nathalie Djurberg and Tomas Saraceno. It is satisfying to see, among the curators, the presence of Chus Martínez, and Ibon Aranberri and Patricia Esquivias among the artists.

Unlimited Control



Title: La ciudad cautiva
 Author: José Miguel G. Cortés
 Publishing House: Akal
 224 Pages
 Madrid, 2010

IÑAKI ESTELLA*

Ever since Foucault wrote his article on the famously well-thought-out prison building of Bentham, the idea that power is dispersed through unnoticed social discipline whether the subjects assume the role of the authorities, it has become one of the main tools with which to analyse contemporary culture. If to this we add the growing fear of becoming victims of “irrational” international terrorism, and the subsequent reaction in the form of surveillance systems and other forms of crime dissuasion, it is easy to understand that the resulting image reflects a social balance which is apparently unmoving, yet always on the alert, in order to snuff any form of disorder or attack on the norm which may be on the verge of taking place. In a general way, one of the most immediate victims of this approach has been the notion of the end of the public sphere, an idea which reveals the liberal heritage of what is public, and the belief that freedoms are undermined by a system in which control removes the free will of individuals.

These issues have played an important part in artistic practice since, at least, the 1960s; in the Spanish context, José Miguel G. Cortés has been one of the intellectuals who have paid most attention to them, through books and exhibitions. His book, recently published by the Akal art collection, entitled *La ciudad cautiva. Control y vigilancia en el espacio urbano*, although it does not quite match the extremely interesting queer approach presented in other books (e.g. *Políticas del espacio*, IAAC, 2006), focuses on a list of examples from the last few decades which have dealt with the issue of social control and its links with the urban and architectural space. Its various chapters offer a series of cultural products which have

been cunningly organised and which combine theoretical and literary work, post-minimalism, the post-conceptual, art and blockbuster cinema, newspaper vignettes and old-fashioned music videos, wisely articulating the multi-faceted cultural atmosphere which has found its field of reflection in these issues. The narrative order which underlies this series of cultural products must not be underestimated, as it explores, among other elements, the creation of the ideology of safety, the failures it may experience, the ghettos and large fortifications of happiness (gated communities, cities whose Utopian character is transformed into a prison of leisure). The pages of this book clearly reflect the way in which the works and examples have been provided with a discursive eloquence which easily inserts itself into the narrative and lay-out proposed by Cortés.

However, acknowledged that the work found in this book is not within everyone’s reach, one’s feeling when finishing reading it is that of a somewhat expressionist anxiety, where, in the face of the exaltation of the desire for order as the highest priority of the forces of welfare, there is little more than a protest, always softened by the interests of contemporary culture. Given the unequal centrality enjoyed by the issue of social control in contemporary cultural analysis, it may be time to delve into the ways in which this situation might be subverted, rather than blindly accepting the vulnerability of the individual and the unfeasibility of the collective.

* Iñaki Estella is a professor and art critic.

GORDON MATTA-CLARK: Desfazer O Espaço [Undoing Space]

RIO DE JANEIRO
PAÇO IMPERIAL



Conical Intersect, 1975.

Courtesy: Espólio of Gordon Matta-Clark, custody of the Canadian Centre for Architecture, Montreal.

To Perforate the Structure

FERNANDA NOGUEIRA and MIGUEL A. LÓPEZ

If there is something truly striking about the work of the American artist Gordon Matta-Clark –who died before his time, in 1978–, presented at the first retrospective exhibition to take place in South America, it is precisely the transgressive and highly critical perception of the possibilities of the body in relation to architecture. The selection of works, by the curators Tatiana Cuevas and Gabriela Rangel, fits perfectly with the space of the Paço Imperial in Rio de Janeiro, after its stint at the MNBA in Santiago de Chile and the MAM in São Paulo, and before finishing its journey at the Museo de Arte de Lima. Whether

with the reconstruction of *Garbage Wall* (1970/2010), a wall which has been rebuilt with locally-consumed industrial waste, or through video and photographic archives of interventions such as *Splitting* (1974) and *Conical Intersect* (1975), or the side presentation of notes, actions and projects (some of which were never realised), the complexity of his work brings to the fore a debate on the functionalist dimension of public works, activating new possibilities from which to think about the relationship between architecture and the emergence of new subjectivities and ways of doing politics in the transition from the 1960s to the 1970s.

The appropriate distribution of the pieces in the building's top storey, the exhibition's main space, makes it possible to focus our attention on the pieces with more intensity than in his last display in São Paulo. It is interesting to observe certain local dialogues established with some of the works on show: for example, the letter-manifesto against the São Paulo Biennial in 1971, which called for an international boycott in protest against the episodes of repression and censure, the result of the violent Brazilian military dictatorship. This gesture is strengthened in the *Contrabienal*, an information and protest publication written by the MICLE (Movimiento por la Independencia de la Cultura Latinoamericana) [Latin-American Cultural Independence Movement].

One of the most relevant works in the exhibition is the series of photographs of the intervention carried out by Matta-Clark in 1971, at the MNBA in Santiago de Chile, which are on show for the first time, and which originally attracted few interlocutors. Other well-selected pieces are the documentation of one of his last actions at the Berlin Wall, in 1976; his collective investigations and projects on the concept of "anarchitecture", setting modern architecture against the urban policies of social habitation and impoverished areas in the city; and even his work inside the Food restaurant in the early 1970s, which makes it possible to access not only the processual experimentation character of his entire work, but also the exploration on other forms of civil self-management and sociability –which is undoubtedly reminiscent of his gesture of offering oxygen to passers-by in New York City.

The exhibition opens the way to a project for architectural production and reflection, which attempts to break down the concrete limits of the discourses of citizen organisation by the State, openly undermining the public rhetoric on social wellbeing. In what is a contradiction, the exhibition is excessively well set-up for an aesthetics project which chose to speak from the perspective of rupture, entropy and the heterogeneous; however, the power of the pieces alone is enough to constantly confuse the viewer. This should allow us to question even the role of art in the opening of new interpretations about the ways of distributing urban space and housing policies in the cities where the exhibition will be on show. It is an involuntary yet certainly urgent provocation to think about and pay close attention to the urban policies regarding the eradication of the *favelas* in Rio de Janeiro announced by the city's government in preparation for the Olympic Games of 2016, for example.

GORDON MATTA-CLARK: Desfazer O Espaço [Deshacer el espacio]

RIO DE JANEIRO
PAÇO IMPERIAL

Perforar la estructura

FERNANDA NOGUEIRA y MIGUEL A. LÓPEZ

Si hay algo realmente impactante en los trabajos del artista estadounidense Gordon Matta-Clark –fallecido tempranamente en 1978– presentados en la primera retrospectiva de su trabajo en América del Sur, es precisamente la imaginación transgresora y altamente crítica de las posibilidades del cuerpo en relación con la arquitectura. La selección de obras realizada por las curadoras Tatiana Cuevas y Gabriela Rangel se ajusta perfectamente al espacio del Paço Imperial en Río de Janeiro, habiendo ya pasado por el MNBA de Santiago de Chile y por el MAM de São Paulo, y que concluirá en breve su recorrido en el Museo de Arte de Lima. Ya sea con la reconstrucción de *Garbage Wall* (1970/2010), una pared rehecha a partir de residuos industriales de consumo local, o a través de registros en video y fotografías de intervenciones como *Splitting* (1974) o *Conical Intersect* (1975), o la amplia presentación de notas, acciones y proyectos (algunos no realizados), la complejidad de su obra actualiza una discusión aún vigente sobre la dimensión funcionalista de lo público, desplegando nuevas posibilidades desde las cuales pensar la relación entre la arquitectura y la emergencia de nuevas subjetividades y formas de hacer política en la transición de los años 60 a los 70.

La adecuada distribución de los trabajos en el piso superior, y principal de la exposición, permite dedicar una mejor atención a las piezas que en su última presentación en São Paulo. Resultan de interés ciertos diálogos locales de piezas exhibidas: así por ejemplo la carta-manifiesto contra la Bienal de São Paulo en 1971 que incentiva un boicot internacional por los episodios de represión y censura producto de la violenta dictadura militar brasileña. Un gesto que se consolida luego en la *Contrabienal*, una publicación de divulgación y protesta editada por el MICLE (Movimiento por la Independencia de la Cultura Latinoamericana).

Una de las inclusiones más relevantes en la exposición es la serie de fotos de la intervención que Matta-Clark realizó el año 1971 en el MNBA de Santiago de Chile, no exhibidas hasta ahora, y que contó entonces con escasos interlocutores. Otras piezas muy acertadas han sido el registro de una de sus últimas acciones en el Muro de Berlín en 1976; sus investigaciones y proyectos colectivos sobre el concepto “anarquitectura”, poniendo en fricción la arquitectura moderna con las políticas urbanas de habitación social y zonas degradadas de la ciudad; e incluso su trabajo en el interior del restaurante Food a inicios de los años 70, que permite acceder no sólo al carácter de experimentación



Office Baroque, 1977. Cortesía: Espólio de Gordon Matta-Clark y David Zwirner Gallery.

procesual de toda su obra, sino a la exploración de otras formas de autogestión civil y sociabilidad –lo que recuerda sin duda su gesto de ofrecer oxígeno a los transeúntes de la ciudad de Nueva York.

La exposición permite acceder a un proyecto de producción y reflexión arquitectónica que intenta romper las fronteras concretas de los discursos de organización ciudadana bajo el discurso del Estado, agujereando abiertamente los discursos públicos del bienestar social. Contradictoriamente, la exhibición luce demasiado bien montada para un proyecto estético que decidió hablar desde la ruptura, lo caótico y lo heterogéneo; sin embargo, la potencia de las piezas logran descolocar al espectador continuamente. Algo que debería permitir preguntarnos incluso por el papel del arte para abrir nuevas vías desde las cuales pensar los modos de distribución del espacio urbano y las políticas de vivienda en las ciudades por las que se desplaza la propia exhibición. Involuntaria provocación –pero ciertamente urgente– para pensar y seguir de cerca las políticas urbanas en torno a la erradicación de las favelas en Río de Janeiro que anuncia el gobierno de la ciudad para los Juegos Olímpicos de 2016, por ejemplo.

Dynasty

PARIS
PALAIS DE TOKYO AND
MUSEE D'ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS



JORGE PEDRO NÚÑEZ *Todo lo que mam me dio*, 2009. Courtesy of the artist and the Galerie Crèvecoeur, Paris.

MANUEL SEGADE

Under the title of the old television soap opera *Dynasty*, Marc-Olivier Wahler and Fabrice Hergott have curated a joint exhibition at the institutions they direct: the Palais de Tokyo and the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. On the basis of these twin spaces, both of which were used as pavilions in the 1937 World Fair, they asked 40 artists in their late 20s and early 30s to produce a piece for each of the spaces, as if it was a game of resonances. In response to generational fashion shows, following *Younger than Jesus* at the New Museum in New York last year, the exhibitions include a wide view of the French scene, with artists passing through and others linked to the country's colonial past. Despite the fascinating nature of the idea, the result has been varied: not all artists have followed the original, and both exhibitions can be interpreted as a collective show with certain shared textualities, on the basis of a sampling of the unabashed tastes of young people who are open to almost anything, using new narrative

transmission means. The most interesting facet of the project is that, through this generational display, practices which are facing their first public test in an institutional exhibition format are gaining visibility.

It is worth pointing out the tendency to irony with regards to monumental sculpture in the works by Vincent Ganivet, precarious cement flying buttresses held with brackets and entitled *Catenarias*, or the pieces by Yuhsin U. Chang, made from the dust of air conditioning filters. Video experimentation is combined with the bizarre nature of dreamlike performances against the backdrop of the French Basque Country, presented by Bertrand Dezoteux. The two videos by Mohamed Borrouissa introduce an unusual view of today's Paris: one documents the illegal tobacco stalls in the Barbés underground station; while the other represents a dialogue with a man in prison, filmed with a mobile phone. The decision to show them on a large screen emphasises their marginal situation with the full political power of the proposal. Fabien Giraud and Raphaël Siboni, for their part, project onto two identical walls, on each of the buildings, two videos of sunsets filmed in the desert, with a high resolution camera without a lens. They are barely lit, and give rise to a sort of empty scenographic box which marks the end of the two shows.

The most obvious example of generational methodology can be found in the informational organisation models, such as the Warburg-style cognitive maps by Alexandre Singh, in his series *Assembly Instructions*, where he links, through iconology, the assembly instructions used by IKEA with the Renaissance tradition of equestrian sculpture, in an improbable narrative. The archival sculptures by Jorge Pedro Núñez are well-ordered collections of a range of cultural objects, with the appearance of over-dimensioned models.

One of the most enigmatic proposals is that by Gaëlle Boucand. On the one hand, it boasts fascinating geometric shapes which reminds us of avant-garde trends, but whose surface is completely covered with butterfly wings. The title tells us that they have been treated in such a way that they have become indestructible. On the other hand, the exhibition at the MAM is punctuated by fragments of her video *Partis pour Croatan*, where she portrays a group of adolescents enjoying an endless rave.

The relational residue is found in the work of Allain Della Negra and Kaori Kinoshita, who will invite to *The Coming Race* a man who has lived on light for four years, or a shaman who will cause a storm in Paris, both of which are good examples of our faith in the imaginary, in a continuous present of a narrative which is built beyond the limits of conceptual strategy.

Dynasty [Dinastía]

PARÍS
PALAIS DE TOKYO Y
MUSÉE D'ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS

MANUEL SEGADE

Bajo el título del viejo culebrón televisivo *Dinastía*, Marc-Olivier Wahler y Fabrice Hergott comisarán una exposición conjunta entre las instituciones que dirigen: el Palais de Tokyo y el Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. A partir de estos dos espacios gemelos, pabellones ambos de la Exposición de 1937, han propuesto a 40 artistas que rondan los 30 años a realizar una pieza para cada una de las sedes, como un juego de resonancias. Respuesta a las exposiciones generacionales de moda, tras *Younger than Jesus* en el New Museum de Nueva York el año pasado, incorpora un sentido amplio de la escena francesa con artistas de paso y otros provenientes de su pasado colonial. A pesar de lo fascinante de la idea, la respuesta es dispar: no siempre se atiende a la propuesta lanzada y ambas exposiciones se leen como una colectiva con ciertas textualidades comunes a partir del muestreo del gusto desacomplejado de unos jóvenes permeables a casi todo y con estrategias de transmisión narrativa de nuevo cuño. Lo más interesante es que, a través de esta creación de marca generacional, adquieren visibilidad prácticas que pasan su primer test público en este formato expositivo de marketing institucional.

Destaca la tendencia a la ironía respecto a la escultura monumental en las obras de Vincent Ganivet, precarios arbotantes de cemento sujetos con abrazaderas de maleta y a los que titula *Catenarias*, o las de Yuhsin U. Chang, realizadas con el polvo de los filtros de aire acondicionado. La experimentación en vídeo se cruza con la bizarría en las performances oníricas, con telón de fondo en el País Vasco Francés, que presenta Bertrand Dezoteux. Los dos vídeos de Mohamed Borrouissa introducen en una visión poco común del París actual: uno documenta la venta ilegal de tabaco en la estación de metro de Barbés; el otro representa un diálogo con un hombre en prisión filmado con el teléfono móvil; la decisión de mostrarlos proyectados en gran formato acentúa su marginalidad con toda la potencia política de su propuesta. Fabien Giraud y Raphaël Siboni proyectan en dos muros gemelos, y en cada uno de los edificios, dos vídeos de puestas de sol filmadas con una cámara de alta resolución sin lente. Ambos son apenas luz y crean una especie de caja escenográfica vacía que sirve de cierre a cada una de las muestras.

La metodología generacional por antonomasia son los modelos de organización informacional, como los mapas cognitivos, a lo Warburg, de Alexandre Singh en su serie *Assembly Instructions* donde relaciona, a través de la iconología, las instrucciones de montaje de Ikea con la tradición renacentista de la escultura ecuestre en una narrativa improbable. Las esculturas archivísticas de Jorge Pedro Núñez son



VINCENT MAUGER *Château Millésime*, 2010. Cortesía del artista.

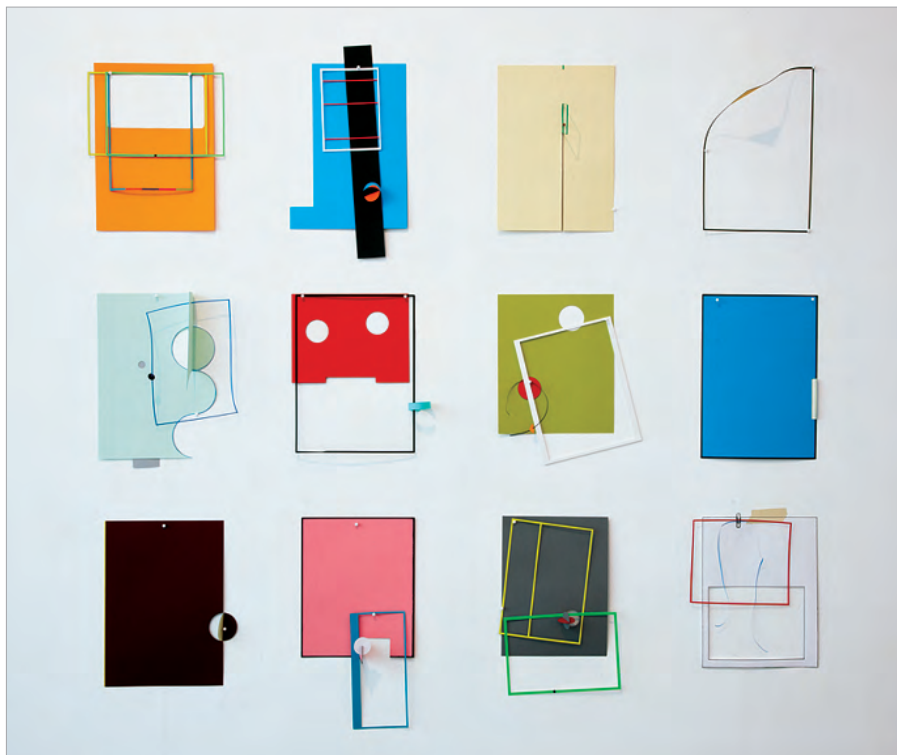
acumulaciones bien ordenadas de objetos culturales diversos, con la apariencia de maquetas sobredimensionadas.

Una de las propuestas más enigmáticas es la de Gaëlle Boucand. Por una parte, muestra unos fascinantes volúmenes geométricos que remiten a las vanguardias, pero cuya superficie está completamente cubierta con alas de mariposa; en su título informa de que han sido tratadas para ser indestructibles. Y por otra, la exposición del MAM está puntuada por fragmentos de su vídeo *Partis pour Croatan*, donde retrata a un grupo de adolescentes que disfrutaban de una *rave* sin fin.

El residuo relacional lo incorporan Allain Della Negra y Kaori Kinoshita, que invitarán para *The Coming Race* a un hombre que se alimenta con luz desde hace 4 años, o a un chamán que invocará una tormenta sobre París, buenos ejemplos de la confianza en el imaginario, en un presente continuo del relato que se compone más allá de los límites de la estrategia conceptual.

MATEO LÓPEZ: Made To Measure

LONDON
GASWORKS



Drawing for "The perfect drawing", 2010. Courtesy: Gasworks. Photo: Matthew Booth.

KIKI MAZZUCHELLI

Comprising 29 works, most of which produced during Mateo López's residency at Gasworks, *Made to Measure* is, as the title suggests, largely a collection of newly commissioned pieces. Taking the exhibition space as a starting point, López appropriates the conventions of architectural drawings and other Cartesian systems of representation in order to create works which seem guided by purely rational principles but are in fact permeated by imprecision, illusion and a certain emotional character; qualities which undermine the sense of purpose of these systems.

In *Behaviour Pattern* (2010), for instance, the artist recreates an architect's old-fashioned drawing template ruler using coloured paper. However, in the place of architectural elements this ruler includes designs for everyday life concepts such as love, sexuality, religion,

amongst others. Here a precision tool becomes a delicate, fragile and useless object. In a similar fashion, *Music for Sunset* (2010) consists of a musical score showing only black dots representing the note "G" - or "sol" in Spanish; meaning "sun" - in different positions in relation to the horizontal lines of the sheet, like several frames in a stop-motion animation depicting a series of moments that precede dusk.

López is also interested in architecture as the expression of utopian ideas in Latin America during the second half of the 20th century, and on how modernist ideals were imported from Europe and cannibalised into bastardised forms that suited local needs and realities across the southern continent. In *Social Housing* (2010) he constructed a series of tetradecahedron, a geometric form which, just like bricks, can be freely assembled together to create buildings. These colourful units are like models for an impossibly utopian architecture: at the same time organic and mathematical. *Ciudad Solar* (2010) is an imaginary newspaper featuring a fictional architectural project, with the title somehow alluding to pre-Columbian civilizations and their penchant for geometry and worship of the sun as a divine element. The lines and style of modern architecture are invoked in *Building* (2010), where found wooden boxes have been transformed into objects that appear like architectural models for social housing.

The exhibition includes a few pieces which are similar to some of López's earlier works. These are skilfully constructed replicas of ordinary objects made in paper, deceitful reproductions of delicate and insignificant things such as a burnt match or pencil shavings which make explicit the artist's interest in complicating the relationship between represented and actual objects and spaces. In some works this relationship reaches a complete balance: he adds simple working mechanisms to objects made of paper, such as a fully working wristwatch or a gramophone that plays a paper record, maintaining their original function.

But some of the more interesting pieces in the exhibition seem to point towards a new direction in López's work. *Drawings for "The Perfect Drawing"* is a series of collages made from leftover coloured papers from other works. Stylistically, the result is very abstract, with "accidental" geometric shapes forming drawings that recall the work constructivist-influenced modern Brazilian artists such as Willy de Castro or early Oiticica. This is of course, a post-utopian take on this legacy, and this is beautifully made explicit by the unimportant and disposable quality of the materials employed, which convey a certain precariousness and a sense of impermanence.

MATEO LÓPEZ:

Made To Measure [Hecho a Medida]

LONDRES
GASWORKS

KIKI MAZZUCHELLI

Formada por veintinueve obras, producidas en su mayoría durante la residencia de Mateo López en Gasworks, *Made to Measure* es, tal como sugiere su título, una colección cuyas piezas son, en general, fruto de encargos. Tomando el espacio expositivo como punto de arranque, López realiza una apropiación de los dibujos arquitectónicos y otros sistemas cartesianos de representación, con el fin de crear obras que parecen estar guiadas por principios puramente racionales, pero que, de hecho, llevan una fuerte carga de imprecisión e ilusión, además de cierto carácter emotivo; características que socavan la intencionalidad de estos sistemas.

En *Behaviour Pattern* (2010), por ejemplo, el artista recrea una vieja plantilla de arquitecto mediante papel de colores. Sin embargo, en lugar de los elementos arquitectónicos, esta plantilla incluye diseños para los conceptos de la vida diaria, como el amor, la sexualidad, la religión, etc. Aquí, una herramienta de precisión se transforma en un objeto delicado, frágil e inútil. De forma parecida *Music for Sunset* (2010) toma el aspecto de una partitura en la que sólo podemos ver los puntos negros que representan la nota musical Sol – en varias posiciones con respecto a las líneas horizontales en la hoja, como si fuesen varios fotogramas en una animación *stop-motion* que dibuja los momentos que preceden el atardecer.

López también siente interés por la arquitectura como expresión de las ideas más utópicas de Latinoamérica durante la segunda mitad del siglo XX, además del modo en que los ideales modernistas fueron importados de Europa, y canibalizados hasta transformarse en formas corruptas que satisfacían las necesidades y realidades locales, a lo largo y ancho del continente sureño. En *Social Housing* (2010) construyó una serie de tetradecaedros, una forma geométrica que, al igual que los ladrillos, pueden ensamblarse para crear edificios. Estos módulos de gran colorido son una especie de modelos para una arquitectura utópica: orgánica y matemática a la vez. *Ciudad Solar* (2010) es un periódico imaginario en el que vemos un proyecto arquitectónico ficticio, con un título que nos remite a las civilizaciones pre-colombinas, y su gusto por la geometría y el culto al sol como elemento divino. Las líneas y el estilo de la arquitectura moderna aparecen en *Building* (2010), donde una serie de cajas de madera

recicladas se ven transformadas en objetos que se asemejan a modelos arquitectónicos destinados a viviendas sociales.

La exposición incluye varias piezas que nos recuerdan a obras anteriores del artista: réplicas de papel, fabricadas con gran minuciosidad, de objetos cotidianos, engañosas reproducciones de cosas delicadas e insignificantes, como una cerilla quemada o las virutas de un lápiz, que revelan su interés por problematizar la relación entre los objetos y espacios reales y los representados. En algunas obras, esta relación alcanza un equilibrio perfecto: el artista añade



Contortionist, Made to measure, 2010. Cortesía: Gasworks. Foto: Matthew Booth.

mecanismos sencillos a objetos realizados en papel, como un reloj de pulsera que funciona a la perfección, o un gramófono que reproduce un disco también de papel, preservando su función original.

Sin embargo, algunas de las piezas más interesantes de la exposición parecen apuntar hacia una nueva dirección en la obra de López. *Drawings for "The Perfect Drawing"* es una serie de collages realizados con papeles de colores que sobraron de otros trabajos. Estilísticamente, el resultado es muy abstracto, con formas geométricas "accidentales" que forman dibujos que nos remiten a la obra de artistas brasileños modernos de inspiración constructivista, como Willys de Castro o el primer Oiticica. Sin duda, ésta es una interpretación post-utópica de su legado, expresada con gran belleza, gracias a la naturaleza insignificante y desechable de los materiales utilizados, que transmiten una cierta fragilidad, además de una sensación de impermanencia.

DARA BIRNBAUM: The Dark Matter of Media Light

PORTO

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE SERRALVES



General view of exhibition. Courtesy: Serralves Contemporary Art.

Hacking Television

FILIPA OLIVEIRA

Between 1973 and 74 Dara Birnbaum (New York, 1946) lived in Florence, Italy. There, at a gallery called Centro Diffusione Grafica, she was introduced to video art and the work of artists such as Joan Jonas, Vito Acconci, Dan Graham (these last two who would become great supporters of Dara's work) and found a format filled with exciting possibilities. After four decades of a career in making experimental and influential videos, Dara Birnbaum has now a major retrospective that started at SMAK in Gent and that travelled to the Serralves Museum in Oporto.

Dara Birnbaum, whose work consists primarily of video art and installations, became a pioneer in appropriation of popular TV imagery in a subversive strategy, introducing the discourse of television in to the art context. "I had seen artists take images from popular culture and transform them into other mediums, but I wanted to use the medium

on itself (...) to reoccupy it" the artist stated in an interview. Through her work, Birnbaum has probed and subverted tv's viewing patterns, archetypal narratives structures of sitcoms, quizzes or soap operas in order to reflect the underlying ideological and aesthetic strategies.

There have not been many exhibitions where the work of this artist can thoroughly be examined. The exhibition "The Dark Matter of Media Light" aims to fill that void, not only paying tribute to her pivotal role in the history of video art but also reevaluating other lesser known dimensions of her work, such as the importance of sound.

Her early works, up until 1983, branded as "Ready-mades for the 20th century", of which the best known example is *Technology/Transformation: Wonder Woman* (1978-79), employ a deconstruction strategy, particularly of content and language of television, in order to manipulate a medium which is in itself highly manipulative.

Wonder Woman was a prime-time show in American television during the late 70's. The main character was a secretary that transformed into a super-hero. Birnbaum's video was one of the first to appropriate images directly from TV, which she then manipulated and returned to the audience. She came to be considered one of the first hackers. In the video, the artist isolates a scene where the real woman transforms herself into wonder woman (so that she may save society from the bad (immoral) crooks). A burst of blinding light and a turn of the body should be enough for the transformation to occur, but she is entrapped in the moment of magical transformation. The isolation and repetition allow for the narrative to be broken in order to draw attention to the veiled stereotypical gestures (power, submission, male and female), which exposed television's hidden agendas. This work has become an icon in the feminist art discourse. Although in the beginning Birnbaum's attitude was not overtly feminist, in retrospect the artist has avowed her practice as one that reflects on the image and representation of women by popular culture.

Post-1983, with the appearance of the first digital editing rooms and the broad access to digital imagery, the practice of Birnbaum turned into video's metaphorical and lyrical potential. The three-part video work and installation based on the myth of Faust *Damnation of Faust: Evocation* (1983), *Will-O'-The-Wisp* (1985) and *Charming Landscape* (1987) constitute a key example of this approach. In these works, Birnbaum investigated the myth of femininity through personal and social experiences.

In the 1990s her work focused on a more political attitude tackling issues such as the kidnapping and murder of Hans Martin Schleyer by the Baaden Meinhof, *Hostage* (1993/94); the student protests in Tiananmen Square, *Tiananmen Square: Break-in Transmission* (1990) or the start of the first Golf War, *Transmission Tower: Sentinel* (1992) a commission for Documenta IX.

Reflecting on, what Guy Debord denominated as the "Society of the Spectacle", the work of Dara Birnbaum still to this day poses relevant questions about the complex and dominant role media have on society and also about our relationship not only to television but to mass media in general, how they influence and manipulate the way we view ourselves and perceive the world around us.

DARA BIRNBAUM:

La materia oscura de la luz mediática

Oporto
MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEA DE SERRALVES

Hackear la Televisión

FILIPA OLIVEIRA

Entre 1973 y 1974, Dara Birnbaum (Nueva York, 1946) vivió en Florencia (Italia). Allí, en una galería llamada Centro Diffusione Grafica, conoció el video-arte y la obra de artistas como Joan Jonas, Vito Acconci y Dan Graham (estos dos últimos se convertirían en grandes defensores de la obra de Dara) y encontró un formato repleto de emocionantes posibilidades. Tras una trayectoria de cuatro décadas, en la que ha creado numerosos e influyentes videos experimentales, Dara Birnbaum es el foco de una importante retrospectiva que comenzó en el SMAK de Gent, antes de viajar al Museo Serralves de Oporto.

Dara Birnbaum, cuya obra está mayoritariamente formada por piezas de video e instalaciones, ha sido pionera en la apropiación de la imaginaria televisiva, por medio de una estrategia de subversión: introducir el discurso de la televisión en el contexto del arte. «Vi cómo otros artistas tomaban imágenes de la cultura popular y las transformaban, integrándolas en otros medios, pero yo quería utilizar el propio medio (...) con el fin de reocuparlo», declaró en una entrevista. A través de su obra, Birnbaum ha analizado y subvertido los patrones de audiencia, las estructuras arquetípicas de las series, los concursos y las telenovelas, con el propósito de reflejar las estrategias ideológicas y estéticas que subyacen el medio televisivo.

No es frecuente toparse con una exposición que permita analizar a fondo la obra de esta artista. La muestra *The Dark Matter of Media Light* [La materia oscura de la luz mediática] se propuso no sólo llenar este vacío sino también celebrar el papel primordial que Birnbaum ha jugado en la historia del video-arte, además de reevaluar otras dimensiones menos conocidas de su obra, como la importancia del sonido.

Sus primeras obras, realizadas hasta 1983 y denominadas *Ready-mades para el siglo veinte*, cuyo ejemplo más conocido es *Technology/Transformation: Wonder Woman* [Tecnología/Transformación: Mujer Maravilla] (1978-79), utilizan una estrategia de deconstrucción, sobre todo en lo referente al contenido y el lenguaje de la televisión, con el fin de manipular un medio que en sí mismo ya es extremadamente manipulador.

Wonder Woman fue una serie muy popular en la televisión americana de los años 70, cuyo personaje principal era una secretaria que se transformaba en super-heroína. El vídeo de Birnbaum fue uno de los primeros en tomar directamente imágenes televisivas para manipularlas y devolvérselas al público. Más tarde, fue considerada



Vista de la exposición. Cortesía: Serralves Contemporary Art.

como una de las primeras *hackers*. En el vídeo, la artista aísla una escena en la que la mujer real se convierte en *wonder woman* (con el fin de salvar a la sociedad de los malvados e inmorales bandidos). Una explosión de luz cegadora y un giro del cuerpo suele ser suficiente para llevar a cabo la transformación, pero la mujer se ve atrapada en el momento de mágica transformación. El aislamiento y repetición de la imagen permiten fracturar la narrativa con el fin de resaltar los gestos estereotípicos que esconde (poder, sumisión, lo masculino y femenino), revelando los verdaderos propósitos de la televisión. Aunque al principio la actitud de Birnbaum no era excesivamente feminista, si miramos atrás vemos cómo la artista ha llevado su trabajo a un territorio donde reflexionar sobre la imagen y la representación de las mujeres en la cultural popular.

Después de 1983, con la aparición de las primeras salas de edición digital y el amplio acceso a la imaginaria digital, la práctica artística de Birnbaum se centró en el poder metafórico y poético del vídeo. La videoinstalación en tres capítulos, basada en el mito de Fausto y titulada *Damnation of Faust: Evocation* [La Perdición de Fausto: Evocación] (1983), *Will-O'-The-Wisp* [Quimera] (1985) y *Charming Landscape* [Paisaje Encantador] (1987), constituye un ejemplo clave de esta forma de abordar el arte. En estas obras, Birnbaum investigó el mito de la feminidad a través de experiencias personales y sociales.

En los 90, adoptó una actitud más política, con temáticas como el secuestro y asesinato de Hans Martin Schleyer por la Baader Meinhof, en *Hostage* [Secuestrado] (1993-94); las protestas estudiantiles de la Plaza de Tiananmen, en *Tiananmen Square: Break-in Transmission* [Plaza de Tiananmen: Transmisión de Entrada] (1990) o el comienzo de la primera Guerra del Golfo, en *Transmission Tower: Sentinel* [Torre de Transmisión: Centinela] (1992), encargada por Documenta IX.

Si tenemos en cuenta lo que Guy Debord denominó como «sociedad del espectáculo», la obra de Dara Birnbaum continua planteando cuestiones de relevancia sobre el complejo y dominante papel que juegan los medios en la sociedad, además de nuestra relación no sólo con la televisión, sino también con los *mass media* en general, y el modo en que influyen y manipulan nuestro modo de ver el mundo que nos rodea y a nosotros mismos.

6th Berlin Biennale for Contemporary Art

BERLIN

KW INSTITUTE FOR CONTEMPORARY ART



RENZO MARTENS *Still of Episode III, 2009*. Courtesy Galerie Fons Welters, Wilkinson Gallery and the artist.

Colonizing Resistance

ALANNA LOCKWARD

In a performance at the Hebbel Theatre, in September 2009, Penny Arcade paid homage to the legendary underground filmmaker, Jack Smith. In one of many memorable moments, she reminded the audience how gentrification, the American Way, works by quoting an overheard conversation between two recent expats: “Oh... yes, it is wonderful, this city is just amazing, so many friends are moving in...”. Watch-out for all these yuppie Americans moving to Berlin, she warned us, they will do the same thing they started in the West Village in the sixties that has culminated in this decade in the gentrification of the Lower East Side (Loisaida for Caribbean-New Yorkers).

The issue of artistic and bohemian urban movements and gentrification in the US is old news. Gentrification à la Berlin Biennale, however, is still making headlines in a city where community decision-making is fighting for survival in a moderately politicized environment. Not surprisingly, as part of its self-declared historical importance, the webpage of Kunst Werke, which conceived and hosts the Biennale, states that the organization: “[...]symbolizes, perhaps more than any other institution, the city’s development into a center of contemporary

art in the decade after the fall of the Wall”. That the resulting ‘development’ of the surrounding neighborhood as a status-symbol of wealth and chic in Berlin, with high-end real estate prices, seems to be a logical and economically admirable aftermath.

What strikes as odd in this openly staged gentrification campaign of the Berlin Biennale, which has ‘moved’ the main exhibition from its original headquarters in Mitte, to Kreuzberg (a district characterized for being the poorest in all of Germany, best known as a stronghold of Turkish-German population, for its anti-fascist and anti-capitalist demonstrations, and for hosting a vibrant artistic community) is its blatant, in-your-face, almost naïve nature. At the press conference, after the thorough presentation of each curatorial component, the director of Kunst Werke, Gabrielle Horn, opened the space for questions and after exactly 10 seconds claimed that since nobody had raised a hand yet, the conference was over. The faux-pas created a rumor in the large audience which culminated in a couple of critical interventions. The conference took place at the main hall of the Cultural Centre of Anatolian Alevis. The hosts were sitting on the stage underneath a mural with three iconic portraits of historic male leaders representative

of this community. The contrast between these settings and the discourses exposed was (almost) offensive, at least to anyone with a moderate notion of post-colonial perspectives with regards to the appropriation, or in this case, colonization of knowledge-production and resistance. In other words, to quote a self-explanatory line from Renzo Martens video-art (Episode 3, 2009): “...there is a market out there”. This sentence was pronounced by a photojournalist interviewed by Martens, trying to justify the obscene addiction of newsmakers for a view of the African continent where only tragedy and disaster prevail. This extremely controversial work aims at bringing awareness to the European heritage of colonialism in the African continent, by means of exposing its current and perfidious incarnations in “Aid for Africa”, “Cooperation Projects”, “United Nations intervention” and so on. As if exploiting the context of the Biennial discursive location for its own capacity for denial and appropriation of resistance, holding a mirror in the form of moving image up to the (shocked and appalled) audience, the artist places himself in the position of the colonizer of poverty with a message (or attitude). If only this twist of fate could become part of the self-complacent, pseudo-critical repertoire of many of the works presented in this exhibition, looking at them might not be merely yet another exercise for Biennial visiting skeptics.

VI Bienal de Arte Contemporáneo de Berlín

BERLÍN

KW INSTITUTE FOR CONTEMPORARY ART

Colonizar la resistencia

ALANNA LOCKWARD

En su performance en el Teatro Hebbel, en septiembre de 2009, Penny Arcade rindió homenaje al legendario realizador *underground* Jack Smith. En uno de los muchos momentos memorables del acontecimiento, la artista recordó al público cómo funciona el aburguesamiento, el *American Way*, repitiendo una conversación entre dos expatriados recientes: «Oh... sí, es fantástico, esta ciudad es increíble, y muchos amigos están viniéndose a vivir aquí...». Cuidado con todos estos yuppies americanos que están llegando a Berlín, advirtió la artista, ya que van a hacer lo mismo que en el West Village de Nueva York en los sesenta, y que ha culminado, ya en la primera década del siglo XXI, en el aburguesamiento del Lower East Side (conocido como *Loisaida* por los neoyorquinos de origen caribeño).

La cuestión de los movimientos urbanos artísticos y bohemios y del aburguesamiento que ha tenido lugar en EE.UU. no es noticia. El aburguesamiento de la Bienal de Berlín, por otro lado, sigue dando de qué hablar en una ciudad en la que la toma de decisiones por parte de la ciudadanía lucha por sobrevivir en un entorno politizado. No es sorprendente, por tanto, que, dada su auto-proclamada importancia histórica, la web del Kunst Werke, que se encarga de diseñar y acoger la Bienal, declare que la organización: «(...) simboliza, quizá en mayor medida que cualquier otra institución, la transformación de la ciudad en uno de los focos del arte contemporáneo, en la década posterior a la caída del muro de Berlín». El hecho de que esta transformación conllevara el “desarrollo” del vecindario en un símbolo de riqueza y de lo *chic* en Berlín, con la consiguiente subida de los precios inmobiliarios, se nos muestra como una consecuencia lógica y económicamente admirable.

La faceta que más perplejidad causa en esta campaña, abiertamente escenificada, a favor del aburguesamiento de la Bienal, que ha “trasladado” la exposición desde su sede de Mitte a Kreuzberg (un distrito que se caracteriza por ser el más pobre de toda Alemania, y que es conocido como el último reducto de la comunidad turco-alemana, además de por sus manifestaciones anticapitalistas y su enérgica comunidad de artistas) es su carácter descarado y casi ingenioso. Durante la conferencia de prensa, tras la presentación detallada de cada elemento curatorial, la directora del Kunst Werke, Gabrielle Horn, abrió el periodo de preguntas y, cuando habían pasado exac-

tamente 10 segundos sin que nadie alzase la mano, decidió terminar la conferencia. Esta metedura de pata dio mucho que hablar entre el numeroso público que la presencié y acabó por causar un par de intervenciones críticas. La conferencia tuvo lugar en la sala principal del Centro Cultural de Anatolian Alevi. Los anfitriones estaban sentados en el escenario, bajo un mural que mostraba tres retratos icónicos de líderes (todos hombres), representantes de la comunidad. El contraste entre el contexto y el discurso fue tal que resultó casi ofensivo, al me-



RENZO MARTENS *Still de Episode III*, 2009. Cortesía: Galerie Fons Welters, Wilkinson Gallery y el artista.

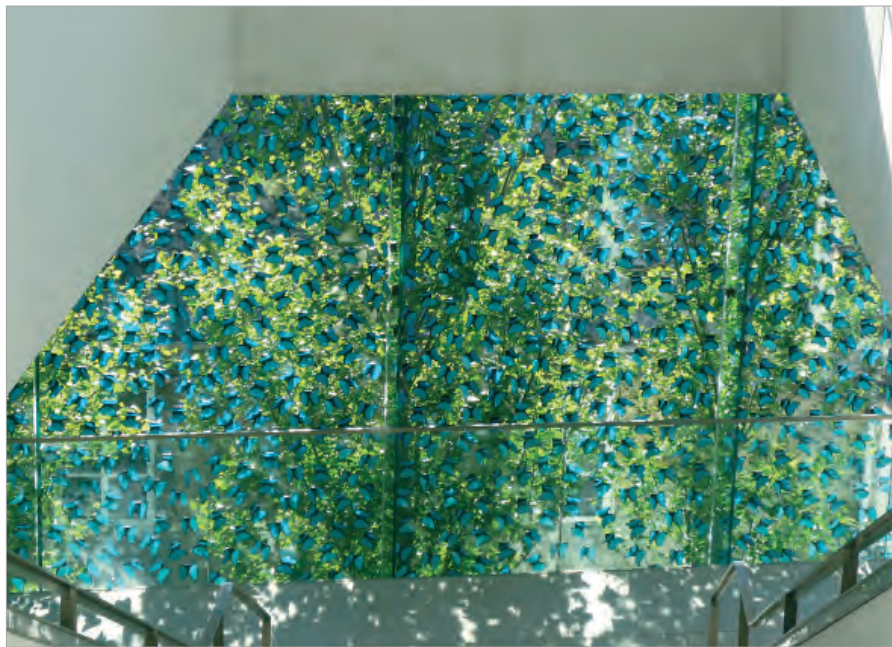
nos para cualquiera con una noción básica de las perspectivas post-coloniales en cuanto a la apropiación o, en este caso, la colonización de la producción de conocimiento y la resistencia. En otras palabras, y citando una frase procedente del videoarte de Renzo Martens (*Episode III*, 2009): «(...) hay un mercado allí fuera». La frase fue pronunciada por un fotoperiodista al que Martens entrevistó, con el fin de intentar justificar la obscena adicción de los medios al continente africano, dominado por las tragedias y los desastres. Esta controvertida obra aspira a concienciar al público respecto al legado colonial europeo en el continente africano, mostrando sus encarnaciones más actuales y pérfidas, a través de “Ayuda para África”, “Proyectos de cooperación”, “Intervención de las Naciones Unidas”, etc. Como si explotase el contexto de la ubicación discursiva de la Bienal para sus propios fines de negación y apropiación de la resistencia, utilizando la imagen en movimiento como un espejo con el que reflejar al (horrorizado) público, el artista adopta el papel de colonizador de la pobreza con mensaje (o actitud). Si este giro de acontecimientos se integrase en el repertorio autocomplaciente y pseudo-crítico de tantas de las obras presentadas en la muestra, es posible que el recorrido por la Bienal se convierta en algo más que un simple ejercicio para los visitantes más escépticos.

XXXI Bienal de Pontevedra: Utrópicos.

PONTEVEDRA
DIFERENTES ESPACIOS

CARLOS JIMÉNEZ.

El Caribe es quizá el lugar del mundo donde los tópicos resultan más tópicos e incongruentes. Las playas, el mar de siete colores, el ron, las mulatas y mulatos cimbreantes, la música, componen un



SOLEDAD SEVILLA *Lo que el tiempo vuela*, 1998. Cortesía: Bienal de Pontevedra.

paisaje imaginario que es tanto nuestra propia versión del paraíso terrenal como el deslumbrante espejismo que nos distrae de las realidades de una región mucho más poliédrica de lo que suponen sus estereotipadas imágenes. Afortunadamente el mundo del arte es capaz de producir acontecimientos como *Utrópicos*, la actual edición de la Bienal de Pontevedra, que, comisariada por Santiago B. Olmo, aparta los tópicos caribeños y abre paso a la rica diversidad de la producción artística y cultural de los países centroamericanos y del Caribe. «El modelo de bienal, como espacio de curiosidad para un turismo especializado, está en crisis» afirma Olmo. Y a esta crisis él ha respondido con un formato que plantea, con éxito, una doble articulación: la de las obras expuestas con sus respectivos contextos,

y la de la producción artística y cultural centroamericana y caribeña con la de Galicia.

La primera articulación se logra con las obras elegidas, entre las cuales predominan las que interrogan las propias condiciones sociales y políticas en las que estas se producen. Esas obras se distribuyen por los principales capítulos expositivos de la Bienal: *El aguacero*, *la siesta*, *el cañaveral*, *el tabaco*; *Fricciones* y *Migraciones: mirando al Sur*, e inciden en cuestiones ya clásicas, como el culto católico a las imágenes, las retóricas nacionalistas decimonónicas, la economía de las plantaciones, el legado africano o el racismo que, en vano, ha pretendido exorcizarlo. Esas obras también inciden en

problemas más actuales como son el fracaso de los sucesivos proyectos de modernización y la crisis de las utopías revolucionarias, las guerras civiles, las intervenciones extranjeras y sus secuelas: la generalización del narcotráfico y de una violencia urbana endémica, y la inquietante irrupción en escena de las maras salvadoreñas, incubadas y gestadas en las cárceles norteamericanas. Estos últimos fenómenos han dado lugar a manifestaciones estéticas que podríamos calificar de *pop* para diferenciarlas claramente de las que tienen su origen en tradiciones ancestrales. Las *pop*, por el contrario, resultan de los esfuerzos de las masas populares desarraigadas por apropiarse de la cultura mediática americana, distorsionando sus códigos e imágenes.

La economía de la plantación es evocada con singular contundencia por el artista martiniqués David Damoiseau, el cubano Ricardo G. Elías y la inglesa Carolina Caycedo. Los dos primeros recurren a la fotografía, el primero para documentar el clásico funcionamiento de una central azucarera en las Antillas (*Cane and sugar*) y el segundo para mostrar el melancólico desmantelamiento de una parte importante de la industria azucarera cubana, decidida por su gobierno en 2002 (*Oro seco*).

Carolyna Caicedo prefiere, en cambio, traer a cuento la tradición revolucionaria antillana, mediante una instalación de 10 machetes puestos sobre plintos de madera, cada uno de los cuales lleva impreso el nombre de algunos de los movimientos revolucionarios que han conmocionado históricamente la región (*En caso de emergencia/ In case of emergency*).

Alguien dejó escrito que no hay revolución sin desencanto revolucionario y la verdad es que hacen parte igualmente de la historia de la región el desencanto y la crítica de las utopías revolucionarias forjadas en su seno. Es ahí donde se ha centrado la obra del artista nicaragüense Ernesto Salmerón, de quien se muestra documentación gráfica y visual de su proyecto *Auras de guerra*, concebido y realizado,

según él mismo ha declarado, con el propósito de poner en evidencia que «Nicaragua vive una utopía prostituida con fines políticos individuales, Nicaragua es un *reality show* político muy bien montado y mi trabajo es desmantelarlo, usando las mismas estrategias mediáticas de los ideólogos que crearon esa Revolución». Los artistas cubanos Meira Marrero, José A. Toirac y Carlos Garaicoa no van tan lejos en sus críticas a la revolución en su país pero, aún así, han realizado obras que adoptan distancia respecto a la misma. Los primeros exponen *Shoot. Homenaje a Chris Burden*, una videoinstalación articulada por un documental cinematográfico de época, donde se ve la dignidad con la que un oficial del ejército del dictador Batista se enfrenta al pelotón de fusilamiento revolucionario y da él mismo la orden de fuego. Como la daba el propio Burden en el vídeo al que esta pareja artística rinde homenaje. Una de las piezas de Garaicoa resulta aún más elíptica, pues las imágenes silenciosas de unos hombres enmarcados por un paisaje arruinado del centro de La Habana, captadas por la cámara de vídeo, le permiten evocar la experiencia traumática que representó para toda una generación de cubanos la participación de Cuba en la guerra de Angola.

Pero la violencia en Centroamérica ya no es revolucionaria sino, sobre todo, urbana, salvaje, mafiosa y pandillera. Así nos la presenta la artista salvadoreña Mayra Barraza con sus dos obras: *100 días en la República de la Muerte* y *Lapidario*, ambas compuestas directamente a partir de las noticias que la prensa de El Salvador ofrece sobre los asesinatos allí cometidos diariamente. La contrapartida de esa violencia son las cárceles y penales que en toda la región están abarrotados, generando una realidad igual o más conflictiva que la que se da fuera de sus muros y a la que se han acercado, con una inteligencia y una sutileza verdaderamente remarcables, el poeta Jhafis Quintero y los artistas José Díaz y María Montero, los tres de Costa Rica. Ellos son los autores de *In Dubia Tempora (Momentos críticos)*, un libro-objeto que contiene 40 imágenes de elementos para uso diverso fabricados y utilizados por los presos de las cárceles de su país. En la Bienal se exponen 14 de estas espléndidas fotografías.

Quien dice violencia urbana en Centroamérica dice, simultáneamente, maras, la representación más ominosa, y también más mediática, de dicha violencia. Y que se distingue no sólo por sus crímenes, o por el control implacable de las actividades delictivas en los territorios que controlan, sino también por sus tatuajes llenos de nombres, títulos y blasones. Afortunadamente la creatividad en el campo de la heráldica no es patrimonio exclusivo de estos delincuentes, gracias a artistas como Joscelyn Gardner de Barbados, que entre otras obras enseña una parte de la serie *Retratos creoles II*, donde el clásico

genero del retrato es interpretado de tal manera que transforma a las mujeres retratadas en auténticos emblemas.

La segunda articulación, que mencioné al principio de este comentario, es la que se da entre el Caribe y Centroamérica, cuyo fundamento histórico es el exilio y, con mayor impacto aún, la emigración gallega a dicha región del mundo. *Utrópicos* explora estas conexiones de diversas maneras, entre las que sobresale *Ida y vuelta*, que se muestra en el Museo Provincial y reúne obras de artistas gallegos de la vanguardia histórica, como Castelao o Granell, con las de artistas pertenecientes a esa misma vanguardia pero del otro lado del Atlántico, como el cubano Wifredo Lam. También se han



CARME NOGUEIRA *Dispositivo de sala, archivo de performances*, 2010. Cortesía: Bienal de Pontevedra.

reunido obras de artistas gallegos actuales, como las de Francisco Leiro con las del uruguayo Carlos Capelán o el cubano José Bedia. Este tipo de reuniones y contrastes se producen también en el programa de intervenciones en Vilagarcía de Arosa, la zona portuaria más importante de la provincia de Pontevedra, donde el costarricense Federico Herrero comparte espacios con artistas gallegos de ahora, como Olmo Blanco, Kiko Pérez o Nano.

La bienal incluye *Tras-misiones* y proyectos como *Centro de documentación* y *Archiv-acción*, dedicados a la información de la actividad artística caribeña y centroamericana tanto individual como de equipos y colectivos, y comprende, además, la proyección de ciclos de cine y videocreación centroamericana y caribeña.

31st Pontevedra Biennale: Utopics

PONTEVEDRA
VARIOUS SPACES



PRISCILLA MONGE with the collaboration of **ENRIQUE VELASCO** *Si nadie habla, entonces las piedras hablarán*, 2010. Courtesy: Bienal de Pontevedra.

CARLOS JIMÉNEZ.

The Caribbean is perhaps the place in the world where stereotypes are most topical and incongruous. The beaches, the seven-coloured seas, rum, swaying mulattos and music construct an imaginary landscape which is both our own version of earthy paradise and a blinding mirage which distracts us from the realities of a region which is much more multi-faceted than its stereotypical images would lead us to imagine. Fortunately, the art world is capable of producing events such as *Utrópicos*, the current edition of the Pontevedra Biennale, curated by Santiago B. Olmo, which moves beyond Caribbean clichés and opens the door to the rich diversity of Central American and Caribbean cultural and artistic production. “The biennale model, as a curiosity space for specialised tourism, is in a state of crisis”, claims Olmo. He has responded to this crisis with a format which successfully poses a twofold structure: that of the works on show, with their respective contexts, and that of the relationship between Central American and Caribbean artistic and cultural production and that of Galicia.

The first articulation is achieved with the selected works, among

which predominate those which question the social and political conditions in which they have emerged. These works are distributed through the main exhibition chapters of the Biennale: *The Downpour*, *The Siesta*, *The Sugar-Cane Plantation*, *Tobacco*; *Frictions* and *Migrations: Looking South*, and focus on classic issues: the Catholic cult of images, 19th century nationalist rhetoric, the economics of plantations, the African legacy, and the racism which has, in vain, tried to exorcise it. These works also centre on more recent problems, such as the failure of the various projects for modernisation, the crisis of revolutionary utopias, civil wars, foreign interventions and their consequences: the widespread problem of drug trafficking and endemic urban violence, and the disquieting irruption on the scene of Salvadorian *maras*, which emerged and grew in North American prisons. These last few phenomena have given rise to aesthetic demonstrations which could be described as pop, in order to differentiate them from those which originate from ancestral traditions. Pop ones, on the other hand, are the result of the work of working-class masses that have lost their roots and wish to appropriate American media culture, distorting its codes and images.

The economy of the plantation is evoked with unusual forcefulness by the Martinique artist David Damoisson, the Cuban Ricardo G. Elías and the English Carolina Caycedo. The first two resort

to photography, in the case of the former, to document the classic operation of a sugar factory in the Antilles (*Cane and sugar*), and, in the case of the latter, to reveal the melancholy dismantling of an important part of the Cuban sugar industry, ordered by the government in 2002 (*Oro seco*).

Carolyna Caicedo, on the other hand, prefers dealing with the revolutionary tradition in the Antilles, through an installation of 10 machetes on wooden plinths, each of which is engraved with the name of some of the revolutionary movements which have historically compromised the region (*In case of emergency*).

Someone wrote that there cannot be a revolution without revolutionary disenchantment and the truth is that the history of the region is shared by disenchantment and the criticism of the revolutionary utopias it generated. This is the focus of the work by the Nicaraguan artist Ernesto Salmerón, who takes part in the biennale through graphic and visual documentation of his project *Auras de guerra*, conceived and carried out, according to him, with the aim of revealing the fact that “Nicaragua is experiencing a prostituted utopia with individual political

aims. Nicaragua is a perfectly produced political reality show and my job is to dismantle it, using the same media strategies of the ideologues that created this revolution". The Cuban artists Meira Marrero, José A. Toirac and Carlos Garaicoa do not go quite so far with their criticism of the revolution in their country, but they have still produced works which distance themselves from it. The first two, with the exhibition *Shoot.Homenaje a Chris Burden*, a video installation articulated around an old film documentary which shows the dignity with which an official in Dictator Batista's army faces a revolutionary firing squad, and gives the order to fire, just like Burden did in the video to which these artistic duo pay homage. One of the pieces by Garaicoa is even more elliptic, because the silent images of men framed by a landscape of ruins in the centre of Havana, captured by his video camera, allows him to evoke the traumatic experience for Cubans that was the participation of Cuba in the Angola War.

However, the violence in Central America is no longer revolutionary but urban, wild, mafia- and gang-centred. This is the way it is shown by the Salvadorian artist Mayra Barraza in her two works: *100 días en la República de la Muerte* and *Lapidario*, both of which have been produced on the basis of news items published by Salvadorian newspapers about the murders which take place on a daily basis in the country. The other side of this violence is found in the crowded prisons and penitentiaries in the region, giving rise to an equally problematic situation to that which takes place outside their walls, and which has been examined, with truly remarkable subtlety and intelligence, by the poet Jhafis Quintero and the artists José Díaz and María Montero, all of whom come from Costa Rica. They have authored *In Dubia Tempora (Momentos críticos)*, a book-object which contains 40 images of elements for a range of uses, manufactured and used by the inmates in the jails in their country. The biennale is displaying 14 of these splendid photographs.

When we speak about urban violence in Central America, we cannot avoid mentioning the *maras*, the most ominous and sensationalist examples of this violence. They are known not only for their crimes, and for the implacable control they exert over the areas where they carry out their criminal activity, but also for their tattoos, full of names, titles and coats of arms. Fortunately, creativity in the field of heraldry is not limited to the use these criminals make of it, thanks to the work by artists such as Joscelyn Gardner, from Barbados, some of whose works show a part of the series *Retratos creoles II*, where the classic portrait genre is interpreted in such a way that it transforms the women shown into true emblems.

The second articulation is that which takes places between the Caribbean and Central America, whose historic foundation is exile,

and, with even greater impact, the Galician emigration to this part of the world. *Utropicos* explores these connections in several ways, among which it is worth mentioning *Ida y vuelta*, which is on show at the Museo Provincial and includes works by Galician artists from the artistic avant garde, such as Castelao and Granell, as well as



Laboratorio Mediación. Courtesy: Bienal de Pontevedra.

those by artists working in the same fields, but on the other side of the Atlantic Ocean, such as the Cuban Wifredo Lam. It also includes works by Galician artists working today, such as Francisco Leiro, as well as by Uruguayan artists, such as Carlos Capelán, or the Cuban José Bedia. This kind of combination and contrast can also be found in the programme of interventions in Vilagarcía de Arosa, the most important port area in the province of Pontevedra, where the Cost Rican Federico Herrero shares a space with new Galician artists, such as Olmo Blanco, Kiko Pérez and Nano.

The biennale includes *Tras- misiones* and projects such as the *Centro de documentación* and *Archiv-acción*, devoted to offering information regarding Caribbean and Central American artistic activities, both by individuals and collectives, and which also includes the screening of film and video-creation cycles by Central American and Caribbean filmmakers.

TXUSPO POYO: U.N(INVERSE)

VITORIA-GASTEIZ
MUSEO ARTIUM



Frame of *U.N(INVERSE)*, 2010. 3D Animation. Courtesy: Museo Artium.

Time and Power: the “Palace” of the United Nations

EMANUELA SALADINI

There are those who say that art is the ability to tell a good story with few means. Txuspo Poyo inverts these proportions seemingly wanting to plunge us into a nightmare. This nightmare reflects, among other things, the relationship between power and spectacle. Foucault's pendulum, therefore, sets the circular and eternal movement of human madness, and the “Palace” of the United Nations in New York is transformed into a metaphor: only the extreme closeness between fiction and reality defines the specific madness of our time. The powerful, Poyo seems to be telling us, live in an infinite time which frees them from any moral sense. They are immortal, as Borges imagined, and their acts are not determined by any kind of moral judgement. In an infinite time, they can carry out a ferocious act as if it were a

generous gesture. Ultimately, all power uses images and symbols to support its impunity.

The installation features four videos, four acts, which represent the tragedy of power through the most complex technology. 3D videos, with a precious and dramatic language, reconstruct the building of the United Nations in order to protest against the fallacies of our society: that a handful of people can defend the rights of all, that all nations are equal, justice, peace, etc.

However, it is not necessary for Tinkerbell to become jealous of Wendy in order to betray Peter Pan. All of these immortals, the powerful, will awaken from the dream, old and forgotten. Tinkerbell appears in Poyo's third video, in what is an ironic reference to another colossus of imagery: Walt Disney. However, we discover that the character has become the “Honorific Green Ambassador to the United Nations”, to encourage children and their parents to take care of the environment. As early as 1993, the artist created a video using a Fisher Price video camera. In the video, he interviewed several artists, asking them about Disney cartoons. A character from this factory, the creator of a happy, yet also cruel, world, is perfect to convey the Tokyo agreements.

Despite this, each society creates its world of lies. We live to believe in something and only the dimensions of the idiocy of our dreams can vary.

In Poyo's videos, we can see the glass of the UN building break into a million pieces and becoming a wonderful kaleidoscope; ballot papers, prohibitions and embargos fly out the windows; official cars slide across the street like toys, on a road which reflects the clouds in the sky and the pollution of the chimneys. A pair of hands slowly descends, wrapping themselves around the video. Durer's *Melancholia* suddenly covers the entire monolith of the UN (melancholy, by the way, is the illness of the powerful). All of these symbols and metaphors construct a sad spectacle of power. However, Txuspo Poyo seems to be a Peter Pan who uses the game of art to protest against the world of adults. The two huge 3D screens, the resounding music, the model of the UN building, the pendulum, etc., all construct another fictitious world, which is as fascinating as the one being protested.

Art has always been manipulated by power, and power likes staging things. Because of this, it is sometimes preferable to use few words and few means in order to tell a story. We do not have time for fiction. The great stories live in an unreal time, the interrupted time of our memory. It is worth wondering: for how long will Txuspo Poyo's project remain in our memory? How much time will pass before the UN “Palace” becomes a ruin?

TXUSPO POYO: U.N(INVERSE)

VITORIA-GASTEIZ
MUSEO ARTIUM

Tiempo y poder: el “Palacio” de las Naciones Unidas

EMANUELA SALADINI

Hay quien dice que el arte es la capacidad de contar una buena historia con pocos medios. Txuspo Poyo invierte estas proporciones porque parece necesitar sumergirnos en una pesadilla. Esta pesadilla refleja, entre otras cosas, la relación entre el poder y el espectáculo. Un péndulo de Foucault, entonces, marca el movimiento circular y eterno de la locura humana, y el “Palacio” de las Naciones Unidas en Nueva York se transforma en una metáfora: sólo la extrema cercanía entre realidad y ficción marca la particular locura de nuestra contemporaneidad. Los poderosos, parece contarnos Poyo, se mueven en un tiempo infinito que los libra de cualquier moral. Son inmortales, como imaginaba Borges, y sus actos no están sujetos a ningún juicio moral. En un tiempo infinito pueden realizar un acto feroz como una acción generosa. Finalmente, todo poder utiliza las imágenes y los símbolos para apoyar su impunidad.

La instalación del artista presenta cuatro videos, cuatro actos, que representan la tragedia del poder a través de la tecnología más compleja. Los videos en 3D, con un lenguaje preciosista y dramático, reconstruyen y destruyen el edificio de las Naciones Unidas para denunciar las falacias de nuestra sociedad: unos pocos pueden defender los derechos de todos, la igualdad de todas las naciones, la justicia, la paz, etc...

Sin embargo, no es necesario que llegue Campanilla con sus celos contra Wendy para traicionar al pobre Peter Pan. Todos estos inmortales, los poderosos, se despertarán del sueño ya viejos y olvidados. Campanilla aparece en el tercer video de Poyo y es una irónica citación contra otro coloso del imaginario: Walt Disney. Sin embargo descubrimos que el personaje se ha transformado en “Embajadora Verde Honorífica de Naciones Unidas” para impulsar a los niños y a los padres a cuidar del medio ambiente. En 1993, el artista ya había creado un video con una cámara para niños Fisher Price. En el video entrevistaba a distintos artistas sobre los *cartoons* de Disney. Un personaje de esta factoría, creadora de un mundo feliz y al mismo tiempo cruel, es perfecto para defender los acuerdos de Tokio.

No obstante, cada sociedad crea su mundo de mentiras. Vivimos para creer en algo y sólo las

dimensiones de la idiotéz de nuestros sueños pueden variar. En los videos de Poyo podemos ver los cristales del edificio de las Naciones Unidas hacerse añicos y transformarse en un maravilloso calidoscopio; las papeletas de los votos, las prohibiciones, los embargos que vuelan por las ventanas; los coches oficiales que se deslizan por el asfalto como juguetes, pisando un suelo donde se reflejan las nubes del cielo o la contaminación de las chimeneas. Unos mantos bajan lentamente hasta recubrir todo el edificio. *La Melancolía* de Dürero de repente recubre el gran monolito de la ONU (la melancolía es, por cierto, la enfermedad de los poderosos). Todos estos símbolos y metáforas construyen el triste espectáculo del poder. Sin embargo, Txuspo Poyo parece un Peter Pan que utiliza el juego del arte para denunciar el mundo de los adultos. Las dos enormes pantallas en 3D, la música impactante, la maqueta del edificio de las Naciones Unidas, el péndulo, etc., construyen otro mundo ficticio tan fascinante como el que se quiere denunciar.

El arte siempre ha sido manipulado por el poder y al poder le gusta la escenografía. Por eso a veces es preferible utilizar pocas palabras y pocos medios para contar una historia. No tenemos tiempo para ficciones. Las grandes historias viven en un tiempo irreal, el tiempo, interrumpido de nuestra memoria. Cabe preguntarse: ¿Cuánto permanecerá el proyecto de Txuspo Poyo en nuestra memoria? ¿Cuánto tardará el Palacio de las Naciones Unidas en transformarse en ruina?



Frame de *U.N(INVERSE)*, 2010. Animación 3D. Cortesía: Museo Artium.

The Landscape as an Idea: Projects and Projections 1960-1980

SAN SEBASTIÁN
KOLDO MITXELENA KULTURUNEA



ROBERT SMITHSON *Spiral Jetty*, 1970. Courtesy: EAI, New York /Intermix.

Notes on An Active Landscape

ITXASO MENDILUZE

The 21st century not only offers us the endless possibilities of an increasingly omnipresent technology, in both life and art. It also gives us a planet which has less and less space for everything it contains, to the extent that there is less of what we have known as nature or earth. A while ago, in the 1960s, most things were quite similar to the way they are now, but there was one element which broke onto the scene, and which is on show at the exhibition described here. We are speaking about an entire generation of artists, who faced up to what happened around them, adopting a stance and believing in their ability to fight on many fronts.

It is not surprising that the early works of these artists were influenced by the idea that nature could be tamed in order to be used

as a creative element. The exhibition is made of the work of artists such as Joseph Beuys, Jane Crawford y Robert Fiore, Walter De Maria, Agnes Denes, Jan Dibbets, Barry Flanagan, Hammish Fulton, Helen and Newton Harrison and Robert Smithson, whose piece *Spiral Jetty* has been mentioned and edited in a great many contexts, and is perhaps the most meaningful examples of this art. An art which takes nature and the environment not only as a starting point for the execution of artworks, but also as a tool for art itself.

While one of the areas examined by this trend is that of nature, another is that of art, as, through its direct execution in the natural space, it challenges established practices, which are none other than those on show at galleries and museums. Through this staging, each executed piece becomes something plausible, which will gradually be transformed, along with the natural remains which comprise and contextualise it. This mutation is simply a protest against environmental, social and artistic values. Something which cannot be shown in a museum, which cannot be moved, which cannot be duplicated, generates controversy regarding the art market and its purpose. The “way” of displaying these works is none other than documentation itself, which is mainly what is shown in the current exhibition.

The display's curator, Berta Sichel, defines the show, and the works which make it up, as conceptual. The pieces, despite not being spectacular, make us think. The curator also points out that “now that we are going through a period of disasters, such as the oil spill in the Gulf of Mexico, the earthquakes, tsunamis, etc., they are shown on television, as if they were just another news item, without the critical aspirations displayed by the members of this movement”. The sixteen artists who make up the exhibition present works in a range of formats, such as drawing, collage, photography and a range of documentation materials. It is surprising, for example, to find in this display pieces by Ana Mendieta, who is perhaps an unusual artist among land art classics, as well as the films made by Gerry Schum for German television, following the same philosophy, which revolutionised the means through which art could reach viewers. Ultimately, this show constitutes a document which shows part of a history and a very specific attitude, which, given the time in which we are living, is as relevant as it was back then, and perhaps more radical than ever on a conceptual basis.

El paisaje como idea: Proyectos y proyecciones 1960-1980

SAN SEBASTIÁN
KOLDO MITXELENA KULTURUNEA

Notas sobre un paisaje activo

ITXASO MENDILUZE

El siglo XXI no sólo nos pone al alcance de nuestras manos todas las posibilidades inagotables de una tecnología cada vez más presente en nuestras vidas y por consiguiente en el arte. También nos muestra un planeta en el que cada vez hay menos cabida para todo lo que lo conforma, y no sólo eso, sino que cada vez queda menos de todo aquello que hemos conocido como naturaleza o tierra. Tiempo atrás, en la década de los sesenta del pasado siglo nada era muy diferente a lo actual, aunque sí que hay algo que surgió con gran fuerza y que se muestra precisamente en la exposición que nos atañe. Hablamos de toda una generación de artistas que se enfrenta a lo que les rodea, que asume una posición y una capacidad de actuar ante diferentes frentes.

No resulta sorprendente que las primeras obras de dichos artistas estuvieran influenciadas por la idea de que la naturaleza podía ser domada para que actuara como su elemento creativo. Conforman la exposición artistas como Joseph Beuys, Jane Crawford y Robert Fiore, Walter De Maria, Agnes Denes, Jan Dibbets, Barry Flanagan, Hammish Fulton, Helen and Newton Harrison o Robert Smithson cuya pieza *Spiral Jetty* ha sido mencionada y editada en muy diversos contextos y es quizás una de las más significativas de éste arte. Un arte que toma la naturaleza y el entorno natural no sólo como punto de partida para la ejecución de sus obras, sino también como instrumento propio.

Si uno de los frentes que aborda esta corriente es el de la naturaleza, otro de ellos es el del arte, ya que a través de su ejecución directa en el entorno natural se enfrenta a las prácticas establecidas que no son otras que las que se presentan en las galerías o museos. A través de ésta puesta en escena, cada pieza ejecutada se convierte en algo plausible que se irá transformando junto al resto natural que lo conforma y lo enmarca. Su propia mutación, no será sino una crítica más hacia los valores ecológicos, sociales y artísticos. Algo que no se

puede ver en un museo, que no se puede trasladar, que es imposible de duplicar, genera una controversia en lo que es el mercado del arte y su sentido. La “forma” de exponer éstas piezas no es otra que la propia documentación, que es en su gran mayoría lo que se muestra también en la exposición actual.

Comisariada por Berta Sichel, ella misma define la muestra como conceptual, al igual que las obras que la conforman. Obras que a pesar de no ser piezas espectaculares nos obligan a pensar. Señala



ANA MENDIETA *Untitled (from Silueta)*, 1972. Cortesía: The Ella Fontanals-Cisneros Collection.

además que «ahora que estamos viviendo un período de desastres como lo que ha sucedido en el Golfo de México, pero también los terremotos, los tsunamis, etc., salen en la televisión tratados como una noticia más, sin la aspiración crítica que sí tenían los integrantes de este movimiento». Los dieciséis artistas que conforman la exposición presentan diversos formatos como el dibujo, el collage, la fotografía y los diferentes materiales de documentación. Sorprende por ejemplo encontrar en la exposición piezas de Ana Mendieta, que quizás se trata de una artista que no ha sido habitual en los clásicos del land art, o la serie de películas que Gerry Schum realizó para la televisión alemana bajo esta misma filosofía y que revolucionaron el medio en el que el arte llegaba al espectador. En definitiva, se trata de un documento que nos muestra parte de una historia y una actitud muy concreta que en los días que vivimos se presenta tan actual como lo fue entonces y quizás más radical que nunca en cuanto a concepto.

IVÁN NAVARRO: No Man's Land

BURGOS

CENTRO DE ARTE CAJA DE BURGOS (CAB)



General view of the exhibition. Courtesy: CAB.

We Don't Recognise Borders

SUSANA SERRANO

The idea of art as a place for Utopia, where there are no limits when it comes to imagining and creating other worlds, is reflected like an infinite number of mirrors in the works of Iván Navarro. For this exhibition, the CAB has brought together some of the pieces produced in the last five years, which share their subject matter, arranged around the title *Tierra de nadie* [No Man's Land] in order to offer a wide-ranging view of the work of this artist, as well as promoting him in our country, after his dazzling appearance in Venice.

His characteristic neon pieces hypnotically lead us into an artistic discourse drenched with social content. Music accentuates the magnetism of the pieces, with songs by Facundo Cabral and The Beatles, which function as a guiding thread through the show, moving between light and shadow, the day-to-day interlocked with metaphors.

It is only when we pause at the videos that the objects take on a

meaning beyond mystery, making up a series of performative actions carried out, generally, in the public space. It is there that stories take place, where randomness and the city come together, with the former extracting from the latter the necessary energy to illuminate and animate a number of seemingly useless ideas-objects. Passing through a range of artistic disciplines, which appear to depend on the needs and circumstances of the work, we find themes such as the wastefulness of capitalist society, the meaningless fetishism of art and the lack of roots of the individual in contemporary society.

Representations are almost always suspicious. It is because of this that the Chilean artist is well aware of the need to remain alert, in order to avoid falling into closed and totalising meanings. In a way, he succeeds in lending visibility to the contradictions of the art system, which sometimes expresses critical and demanding criticism of a slumbering society which is entertained by the "flashes" of vacuous art. *Resistance* is a good example of this kind of reflection, which, in a simple and lyrical way, manages to create an image which conveys all of these issues.

Like Alice in Wonderland, we are trapped in the huge cube that is *Die Again (Monument for Toni Smith)* a sculptural space in which reality and fiction come together to offer more questions than answers. Perhaps games and surprises are the best possible answer. We are fascinated by the power of these walls and their impossible windows, where one's own reflection and the interminable tunnels pose an invitation to embark on an interior journey. Identity appears here as a veiled and recurring theme in the work of this artist, where *El hombre de ninguna parte* [Nowhere Man], who in this case is a little girl, is free and creative.

In *Linterna: No soy de aquí, no soy de allá* [Torch: I Am Not from Here, I Am Not from There] he also examines the issue of identity, but this time it is linked to the context of immigration. Although we know that the artist lives in New York, the video shows us an anonymous worker in a large metropolis, whom we inevitably identify as an immigrant. In this way, he speaks about the emotional side of one of the most important issues in international politics, which is often ignored, and which, nonetheless, explains many of the conflicts we experience today. Navarro associates the feelings of migrant people, i.e. that they cannot identify with a specific place, with the existential condition of any artist, who, in order to explore and take things further, must experience the same feeling.

With *Homeless Lamp, The Juice Sucker*, the artist takes, by means of the shopping trolley, the image of a homeless man, another "landless man" of cities, and, again, examines the issue of rootlessness, this time with an underlying sense of protest. Ultimately, at the heart of the work of Iván Navarro lies the idea that being a revolutionary is a mental state, an attitude, which can be adopted by anyone, in any situation.

IVÁN NAVARRO: Tierra de nadie

BURGOS

CENTRO DE ARTE CAJA DE BURGOS (CAB)

No reconocemos fronteras

SUSANA SERRANO

La idea del arte como lugar de utopías, donde no se reconocen límites a la hora de imaginar y crear otros mundos, aparece reflejada en las obras de Iván Navarro como infinitos espejos. El CAB ha reunido para esta exposición algunos de sus trabajos realizados en los últimos cinco años alrededor de una temática común englobada bajo el título *Tierra de nadie*, para ofrecer una amplia mirada y dar a conocer la obra de este artista en nuestro país tras su deslumbrante paso por Venecia.

Sus características piezas de neón nos llevan hipnóticamente a adentrarnos en un discurso artístico cargado de contenido social. La música acentúa el magnetismo, con canciones de Facundo Cabral o los Beatles, siendo un buen hilo conductor de la muestra, que deambula entre lo luminoso y las sombras, la cotidianidad entrelazada de metáforas.

Sólo tras detenernos en los vídeos, los objetos cobran un sentido más allá del misterio, formando parte de acciones performativas llevadas a cabo generalmente en el espacio público. Es allí donde suceden las historias, donde confluyen el azar y la ciudad, de la que extraen energía para iluminar y dar vida a unas ideas-objeto aparentemente inútiles. Pasando por diversas disciplinas artísticas, que aparecen según las necesidades y circunstancias de la obra, se entrecruzan temas como el derroche de la sociedad capitalista, el sinsentido del fetichismo del arte o el desarraigo del individuo en la sociedad contemporánea.

Las representaciones son, casi siempre, sospechosas. Es por ello que este artista chileno sabe bien como mantenerse alerta para no caer en significados cerrados y totalizadores. De alguna manera, consigue hacer visible las contradicciones del sistema del arte, el cual ofrece a veces actitudes críticas y reivindicativas a una sociedad adormecida y a la que entretiene con los “destellos” de un arte vacío. *Resistance* es un buen ejemplo de este tipo de reflexiones que de manera sencilla y poética consigue crear una imagen que nos habla de todas estas problemáticas.

Como una Alicia en el país de las maravillas quedamos atrapados en el gran cubo de *Die Again (Monumento para Toni Smith)* un espacio escultórico en el que realidad y ficción se mezclan para dejarnos más preguntas que respuestas. Quizá el juego y la sorpresa sean la mejor respuesta posible. Quedamos fascinados por la contundencia de unas

paredes atravesadas con ventanas imposibles, en las que tu propio reflejo y los interminables túneles son una invitación a caer en un viaje interior. La identidad aparece aquí como tema velado y recurrente en la producción del artista donde *El hombre de ninguna parte*, en este caso niña, es libre y creador.

En *Linterna: No soy de aquí, no soy de allá* también toma el tema de la identidad pero esta vez vinculado con el contexto de la inmigración. Aunque sabemos que es Nueva York, lugar de residencia



Vista de la exposición. Cortesía: CAB.

del artista, el vídeo nos muestra a un trabajador anónimo de alguna gran metrópoli que inevitablemente identificamos como un inmigrante. Así nos habla sobre la parte emocional de uno de los asuntos más importantes de la política internacional, habitualmente dejada a un lado y que sin embargo explica muchas de las situaciones de conflicto vividas en nuestros días. Navarro asocia esta sensación que tienen las personas migrantes, de no poder identificarse con un lugar concreto, con la condición existencial de cualquier artista en la que para explorar e ir más allá experimentan la misma sensación.

Con *Homeless Lamp, The Juice Sucker* toma, a través del carrito de la compra, la imagen del *homeless*, otro “Juan sin tierra” de las ciudades, y vuelve a tratar el tema del desarraigo, pero esta vez con tintes de protesta. Y es que una constante de la obra de Iván Navarro es la idea de que ser revolucionario es un estado mental, una actitud de vida, que puede ser llevada a cabo por cualquier persona desde cualquier frente.

Form, Sign and Reality.

Spanish Sculpture 1900-1935

ALZUZA
FUNDACIÓN MUSEO JORGE OTEIZA



JULIO GONZÁLEZ *Cabeza llamada el embudo*, 1932-1933. Courtesy: Fundación Museo Oteiza.

MIREIA A. PUIGVENTÓS

The appreciation of the universal vocation of the work of Jorge Oteiza and the way it was rooted in the aesthetics principles of his time, turn this exhibition into a carefully drawn poetic journey, which examines the revolutionary transformation of Spanish sculpture during the first decades of the 20th century, leading up to the irruption on the scene of the Basque artist, in the early 1930s.

Thanks to a wide and distinguished selection of works, it is possible to observe the theoretical foundations which defined the artistic practices of those essential years. At the time, in the European context, the secular tradition had been assigning to art the role of showing reality and expressing the moral ideals of society. However, during the short period of time between the first decade of the 20th century and the beginning of the Second World War, a radical overcoming of the figurative tradition took place. The new vision of the world ceased to be aesthetic and eternal, to become fragmented and

unstable. The three concepts which articulate the exhibition discourse, *Form, sign and reality*, refer to the identity of modern sculpture, between 1900 and 1935. The first of the three expresses the “formalist desire to break away from nineteenth-century principles”, and began with Auguste Rodin’s Impressionism. Subsequent generations would seek in wood- and stone-carving a direct relationship with the material used, which was seen as something organic and living. This approach also stimulated the breaking up of visual planes with which Picasso would define Cubist sculpture in 1909. The idea of the block began to be questioned, and sculpture came to be entirely seen as a construct made from new or discarded materials. Although some of these lessons were assimilated by the Dadaists and the Russian Constructivists, other more conventional artists made molten bronze sculptures, adopting the formal approach of synthetic Cubism. This is the case of Pablo Gargallo, who produced countless sculptures with cut sheet metal. Soldered iron sculptures, like those made by Julio González, along with the work of Picasso, led to the complete overcoming of the idea of the block, anticipating the constructive concepts of the Uruguayan Joaquín Torres García.

The exhibition, therefore, begins with the artists who worked under the seduction of the postulates of Rodin and Gauguin, such as Paco Durrio and Nemesio Mogrobejo. Additionally, we should not forget the sculptural classicism of Mateo Inurria, of the Catalan artist Josep Clarà, and, in Madrid, of Julio Antonio, Daniel González, Enric Casanovas and Manolo Hugué. On the other hand, following the end of the First World War, a new development of sculpture took place, which can be summarised with the other

two key concepts presented in this show: *sign* and *reality*. The sign was interpreted within the realm of the symbolic, and delved into the nature of the human psyche, a term portrayed by Surrealist visual art from 1931 onwards, and which gave rise to the configuration of a new artistic vocabulary. When dealing with the practice of assembly and a new poetic assessment of the found object, it is necessary to mention the work of Antoni García Lamolla, Eudald Serra and the artist from the Canary Islands Oscar Domínguez.

The last concept which defines the show is linked to an emotional representation of reality. Sculpture internalised the lived experience through essentially anthropomorphic forms, the symptoms of an interior turmoil. All of this led to a special connection with the natural world. The journey culminates with the surrealist sculptures of Alberto Sánchez and his profound links to the rural landscape, the starting point of two young Basque artists, Nicolás de Lekuona and Jorge Oteiza.

Forma, signo y realidad.

Escultura española 1900-1935

ALZUZA
FUNDACIÓN MUSEO JORGE OTEIZA

MIREIA A. PUIGVENTÓS

La puesta en valor de la vocación universal en la obra de Jorge Oteiza y su enraizamiento con los principios estéticos de su tiempo, hacen de esta exposición un viaje poético cuidadosamente trazado, que revisa la revolucionaria transformación de la escultura española durante las primeras décadas del siglo XX hasta desembocar en la irrupción de la obra del artista vasco a principios de los años treinta.

Gracias a una amplia y distinguida selección de obras, es posible advertir cuáles eran los fundamentos teóricos que definían la práctica artística de aquellos años esenciales. Por entonces, dentro del contexto europeo la tradición secular venía otorgando al arte la función de mostrar la realidad y de expresar los ideales morales de la sociedad. Sin embargo durante el reducido lapso de tiempo que transcurre entre la primera década del s. XX y el comienzo de la Segunda Guerra Mundial se produjo una radical superación de la tradición figurativa. La nueva visión del mundo dejó de ser estática y eterna para convertirse en fragmentadora e inestable. Los tres conceptos que articulan el discurso expositivo, *Forma, signo y realidad*, vienen a concretar la identidad de la escultura moderna de 1900 a 1935. El primero de ellos, manifiesta «la voluntad formalista de romper con los principios decimonónicos» a partir del impresionismo de Auguste Rodin. Tras él, las generaciones posteriores buscarían en la talla de la madera y de la piedra una relación directa con el material entendido como algo vivo y orgánico. Un pensamiento que estimuló también la disgregación de planos visuales con el que Picasso determinaría la escultura cubista en 1909. La idea de bloque comenzó a ser cuestionada y la escultura fue concebida enteramente como una construcción de materiales nuevos o de deshecho. Mientras que algunas de dichas lecciones fueron asimiladas por los dadaístas y los constructivistas rusos, otros artistas más convencionales hicieron esculturas fundidas en bronce

adoptando las recetas formales del cubismo sintético. Tal es el caso de Pablo Gargallo, que elaboró multitud de esculturas con chapa metálica recortada. La escultura en hierro soldado que realizó Julio González superó definitivamente, junto con la de Picasso, la idea del bloque adelantando los conceptos constructivos del uruguayo Joaquín Torres García.

La exposición, por tanto, se inicia con los autores que trabajaron seducidos por los postulados de Rodin y Gauguin como Paco Durrio



Vista parcial de la exposición. Cortesía: Fundación Museo Oteiza.

y Nemesio Mogrobojo. Sin olvidar el clasicismo escultórico de Mateo Inurria, del catalán Josep Clarà y representado en Madrid por Julio Antonio, Daniel González, Enric Casanovas, o Manolo Hugué. Por su parte, tras el fin de la Primera Guerra europea se produjo un desarrollo de la escultura que se resume en los otros dos conceptos clave de la exposición: *signo y realidad*. El signo se concibe dentro del mundo de lo simbólico e indaga en la naturaleza de la psique humana, un término que retrata la plástica surrealista desde 1931 y que admitió la configuración de un nuevo vocabulario artístico. Próximos a la práctica del ensamblaje y de una nueva valoración poética del objeto encontrado, es preciso mencionar el trabajo de Antoni García Lamolla, Eudald Serra o el pintor canario Oscar Domínguez.

El último concepto que define la muestra, obedece a una representación emotiva de la realidad. La escultura interiorizó la experiencia vivida mediante formas esencialmente antropomorfas, síntoma de una agitación interior. Todo ello fue desembocando en una conexión especial con el medio natural. El recorrido culmina en la escultura surrealista de Alberto Sánchez y su profundo vínculo con el paisaje rural, punto de partida para dos jóvenes artistas vascos, Nicolás de Lekuona y Jorge Oteiza.

: Overflowing by VAL DEL OMAR

GRANADA
CENTRO JOSÉ GUERRERO

MADRID
MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA (MNCARS)



General view of the exhibition. Courtesy: Centro José Guerrero. Photo: Julio Grosso.

A Visionary (Film) Going Against the Tide

SEMA D'ACOSTA

If one looks carefully at the works produced by José Val del Omar (Granada, 1904 - Madrid, 1982) in the second half of the 20th century, then he must undoubtedly be regarded as one of the most important figures in Spanish contemporary expression. His film work, as well as being visionary and unusual, cannot be compared with any other known work. The filmmaker from Granada confronted the act of filming with absolute freedom, concerned, above all, with achieving a total audiovisual performance that would transcend the narrative and foster the synaesthetic. In his open, experimental and lyrical language, the sensations that are produced take precedence over the story that is told, a dominant poetics that converts his films into a superposition of continuous impressions rather than closed linear stories. It is

paradigmatic that he concluded all his films with the expression “without end”, a play of words which instead of pointing to its finishing encouraged a new viewing.

The exhibition now on show at the Centro José Guerrero of Granada and which can be seen in the Reina Sofía in September, is a complete revision of his career. From his beginnings as an active collaborator in *Misiones Pedagógicas* during the Second Republic (the most surprising photographs are those that register the reaction of the audience), to pieces and documents after his death. The recovery of the complete body of his work was a complex task and was not limited to the strictly artistic, for, owing to his restless personality, he participated in several spheres, performing a multitude of different tasks. Val del Omar possesses therefore an ambitious, fragmentary and unfinished work whose greatest interest lies in a bold effort to transgress and innovate, to find his own path that, starting from a profound knowledge of technique, led to absolute aesthetic expressions. The show is not just made up of films, but also of devices, for he registered innumerable patents and invented many mechanisms, countless gadgets that ended up in his laboratory PLAT (*Picto Lumínica Audio Táctil*), a singular space which has also been recreated on the second floor of the museum and where some examples in Super-8 and 35 mm, are on display as well as sequences of slides and diakines.

The exhibition itinerary concludes with the *Tríptico Elemental de España* and is rounded off with an exceptional colophon: the presentation in the crypt of the Palace of Charles V in the Alhambra, a monument which has played a leading role in many Val del Omar scenes, of a selection of films shot in Granada. These three shorts (*Aguaespejo granadino*, *Fuego en Castilla* and *Acarriño galaico*) form an individual portrait of Spanish idiosyncrasy, a disturbing polyptych which in a subjective and personal way represents the image of a mystic, passionate and enigmatic country. Water, fire and the earth here serve as metaphors to symbolize the Andalusí spirit, the Castilian religiousness and the telluric strength of Galicia. The first two tapes were edited by the filmmaker applying his techniques of tactile vision, diaphony and apanoramic overflowing (*Fuego en Castilla* was awarded a prize at the 1961 Cannes Festival for its lighting effects); the third was released in the 1990s by Javier Codesal following a strict restoration plan.

The changing rhythms, the spectacular deformations, the chromatic variations, the juxtaposition of elements and the moving nature of some figures (especially the carvings in the old Museo Nacional de Escultura of Valladolid), define a type of cinema that, according to the words of Eugeni Bonet, make up a visual altarpiece somewhere between reality and mystery, between the state of wakefulness and sleepwalking.

: desbordamiento de VAL DEL OMAR

GRANADA
CENTRO JOSÉ GUERRERO

MADRID
MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA (MNCARS)

Un visionario (del cine) contracorriente

SEMA D'ACOSTA

Si se observan con detenimiento los trabajos realizados por José Val del Omar (Granada, 1904 - Madrid, 1982) en la segunda mitad del siglo XX, su figura debe ser considerada sin duda una de las referencias de la expresión contemporánea española. Su obra cinematográfica, además de ser visionaria e insólita, no tiene parangón con ninguna otra conocida. El granadino se enfrentaba al hecho fílmico con libertad absoluta, preocupado sobre todo por conseguir un espectáculo audiovisual total que trascendiera lo narrativo y potenciase lo sinestésico. En su lenguaje lírico, abierto y experimental, priman las sensaciones que se producen por encima del relato que se cuenta, una dominante poética que convierte sus películas en una superposición de impresiones continuadas antes que en cerradas historias lineales. Es paradigmático que concluyese todos sus filmes con la expresión “sin fin”, un juego de palabras que en vez de remarcar su terminación, incita a un nuevo visionado.

La exposición que ahora presenta el Centro José Guerrero de Granada y que en septiembre podrá verse en el Reina Sofía, es un completo repaso a su trayectoria. Desde sus inicios como activo colaborador en las *Misiones Pedagógicas* durante la Segunda República (las fotos más sorprendentes son las que registran las reacciones del público), hasta piezas y documentación posteriores a su muerte. La recuperación del corpus completo de su quehacer es una tarea complicada y no se ciñe a lo estrictamente artístico, ya que debido a su personalidad inquieta participó en distintos contextos haciendo multitud de tareas diferentes. Val del Omar posee así una obra ambiciosa, fragmentaria e inconclusa cuyo mayor interés radica en un denodado esfuerzo por transgredir e innovar, por encontrar un camino propio que, partiendo de un conocimiento profundo de la técnica, llegase a manifestaciones estéticas absolutas. En la muestra no sólo hay proyecciones sino también aparatos, ya que fueron innumerables las patentes que registró

y los mecanismos que inventó, infinidad de artilugios que acabaron confluyendo en su laboratorio PLAT (Picto Lumínica Audio Táctil), un espacio singular que también se recrea en la segunda planta del museo y donde se exhiben algunas muestras en Super 8 o 35 mm, además de secuencias de diapositivas y diakinias.

El recorrido expositivo concluye con el *Tríptico Elemental de España* y se remata con un colofón excepcional: la presentación en la cripta del Palacio de Carlos V de la Alhambra, monumento protagonista de muchas escenas valdelomarianas, de una selección de películas rodadas en Granada. Estos tres cortometrajes (*Aguaespejo granadino*, *Fuego en Castilla* y *Acarriño galaico*) forman un retrato sui géneris de la idiosincrasia española, un políptico inquietante que de manera subjetiva y personalísima representa la imagen de un país místico, apasionado y enigmático. El agua, el fuego y la tierra sirven aquí de metáfora para simbolizar el espíritu andalusí, la religiosidad castellana y la fuerza telúrica de Galicia. Las dos primeras cintas fueron montadas por el autor aplicando sus técnicas de visión táctil, diafonía y desbordamiento apanorámico (*Fuego en Castilla* fue galardonada en el Festival de Cannes de 1961 por sus efectos de iluminación); la tercera, fue editada en los años noventa por Javier Codesal siguiendo un riguroso plan de restauración

Los ritmos cambiantes, las deformaciones especulares, las variaciones cromáticas, la yuxtaposición de elementos o el patetismo de algunas figuras (sobre todo las tallas del antiguo Museo Nacional de Escultura de Valladolid), definen un tipo de cine que, según palabras de Eugeni Bonet, conforman un retablo visual entre la realidad y el misterio, entre el estado de vigilia y el sonambulismo.



Vista de la exposición. Cortesía: Centro José Guerrero. Foto: Julio Grosso.

CARRIE MAE WEEMS: Social Studies

SEVILLE
CENTRO ANDALUZ DE ARTE CONTEMPORÁNEO (CAAC)



The Assassination of Medgar, Malcolm, Martin from the series *Constructing history*, 2008. Courtesy: CAAC.

ALICIA MURRÍA

Although it is usually left for the end, following a persuasive argument, we shall say it right now: make sure you don't miss this magnificent exhibition. There are many reasons for this. First of all, despite the relevance of Carrie Mae Weems, her work has only been on show in a minimal and fragmented way outside the U.S. The second reason is that this display encompasses many of the series which she has produced over the last three decades. And, lastly, the definitive reason: she is an artist boasting an original language who also displays a great

deal of rebelliousness and energy. To this we must add another factor which characterises her work: the way in which she is capable of approaching dramatic and terrible stories from the perspective of irony and humour, reaching a higher level of intensity and intelligence.

Born in 1953, in Portland, Oregon, to an African-American family, Carrie Mae Weems belongs to a generation which experienced and/or defined the struggles for the civil rights for the black community, as well as the demands of the feminist movement, both of which play a central role in her work; in the same way that it reveals the influence on her training by post-colonial studies and their reinterpretation of geopolitical, economic and social processes.

Through 250 pieces, which include photographs, installations and videos, she explores the mechanisms for the construction and narration of history, questioning the role and responsibility of the artist as an intellectual, analysing the symbols of power represented by the architecture of different countries, delving into the mechanisms which perpetuate hegemonic discourses, the codes inscribed in images, languages and the day-to-day, and observing the mechanisms which forge culture, class and gender identity, among others. Her work is full of questions, but she does not aim to impose any answers, nor does she produce pamphlets. Instead, she positions the viewer at the heart of these questions, in order to involve him in both their formulation and possible alternatives, so that, ultimately, he may play an active role in the interpretation of the processes which define the way in which we accept historical facts and their narrative. Most noticeably, her work is committed to lending visibility to the African-American community and the role it has played in defining the identity of the U.S.

However, it is surprising to see the way in which the complexity of her discourse has often been achieved through minimal interventions on the images, which, although very slight, radically alter their original meaning. This can be observed in the way in which she dyes photographs red, or adds a brief text which multiplies their meaning, causing the surface to reverberate with new sounds. She does something similar with her portraits of little black girls, which she bathes in blue, yellow and pink, and which she ironically and economically titles *Coloured*. In many cases, the artist herself *introduces herself* into the images, as in the series where her outline can be seen in front of certain buildings, the emblems of power, in an exercise of disruption. On occasion, she appropriates stereotypes and clichés in order to blow them up from within through a brief and humorous intervention. She also recreates key episodes from North American history, where she replaces white people with black people. The day-to-day, the landscape of intimacy and the world of emotions are the central themes of some of her photographic series, videos, and installations, where, by adopting an introspective or autobiographical appearance, she succeeds in bringing to the fore the statement that the personal is political.

It is worth mentioning the meticulous catalogue published by the CAAC, which includes interesting texts by Elvira Dyangani –the show's curator–, Greg Tate and Annie Combes.

CARRIE MAE WEEMS:

Estudios sociales

SEVILLA

CENTRO ANDALUZ DE ARTE CONTEMPORÁNEO (CAAC)

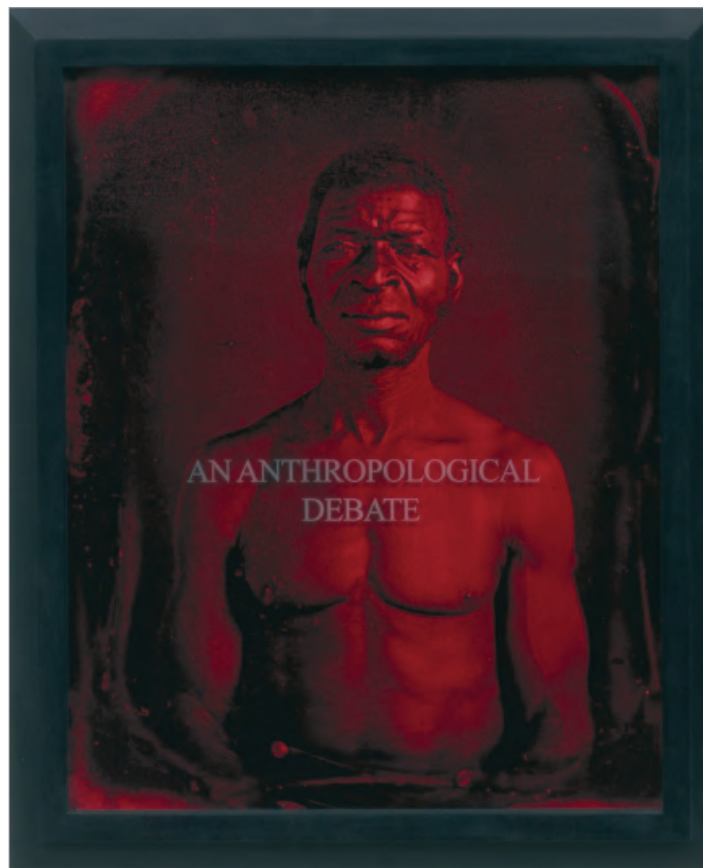
ALICIA MURRÍA

Aunque usualmente se dice al final, y tras un ejercicio argumentativo, lo diremos al comienzo: no se pierdan esta magnífica exposición. Las razones que se pueden dar son muchas. En primer lugar que, siendo Carrie Mae Weems una artista relevante, sólo se ha podido ver obra suya de forma escasa y fragmentaria fuera de EE.UU. El segundo motivo es que esta exposición abarca gran parte de las series que ha producido a lo largo de las tres últimas décadas. Y, argumento definitivo, que se trata de una artista con un lenguaje original que, además, rebosa insumisión y energía. Añadamos otro factor que singulariza su trabajo: la manera en que es capaz de abordar historias dramáticas y terribles desde la ironía o el humor, consiguiendo así un plus de intensidad, de inteligencia.

Nacida en 1953, en Portland (Oregón), en el seno de una familia afroamericana, Carrie Mae Weems pertenece a la generación que vivió y/o protagonizó las luchas por los derechos civiles de la comunidad negra y las reivindicaciones del movimiento feminista, dos aspectos que aparecen de manera central en su trabajo; del mismo modo que aparece la impronta que en su formación ejercieron los estudios poscoloniales y su relectura de los procesos geopolíticos, económicos y sociales.

A través de 250 piezas, que incluyen fotografías, instalaciones y vídeos, explora los mecanismos de construcción y narración de la historia, interroga sobre el papel del artista como intelectual y sobre su responsabilidad, analiza la simbología de poder representada en la arquitectura de diferentes países, indaga en los mecanismos de perpetuación de los discursos hegemónicos, en los códigos inscritos en el seno de la imagen, del lenguaje y de la vida cotidiana, o se detiene en los mecanismos que forjan la identidad cultural, de clase, de género... Su obra aparece cargada de cuestionamientos pero no intenta imponer unas respuestas, no lanza panfletos sino que sitúa al espectador en el centro de esos interrogantes para que se implique tanto en su formulación como en sus posibles alternativas, para que asuma, en definitiva, un papel activo en la interpretación de los procesos que dictan cómo debemos asumir los hechos históricos y su narración. De forma especial, su obra está empeñada en dar visibilidad a la comunidad afroamericana y al papel que ha desempeñado en la conformación de la identidad estadounidense.

Sin embargo, sorprende cómo la complejidad de su discurso está conseguida, no en todos los casos pero sí en muchos, mediante intervenciones mínimas sobre las imágenes, giros que, siendo muy leves, trastocan radicalmente su sentido original. Como cuando rescata



From here I saw what happened and I cried [An Anthropological debate], 1995. Cortesía: CAAC

antiguas fotografías que tiñe de rojo o a las que añade un breve texto que multiplica su sentido, consiguiendo que la superficie reverbere con nuevos sonidos. Algo parecido a lo que logra en sus retratos de niñas negras que baña de azul, amarillo o rosa y que, de manera tan económica como irónica, titula *Coloured*. En muchos casos la propia artista *se introduce* en las imágenes, como en la serie donde su figura se recorta ante determinados edificios, emblemas del poder, en un ejercicio disruptivo. En ocasiones se apropia de estereotipos y tópicos para, a través de una pequeña inflexión humorística, dinamitarlos desde dentro, o cuando recrea episodios clave de la historia norteamericana sustituyendo a blancos por negros. Lo cotidiano, el territorio de la intimidad y los sentimientos protagonizan algunas de sus series fotográficas, vídeos e instalaciones que, adoptando una apariencia introspectiva o autobiográfica, ponen en primer plano la afirmación de que lo personal es político.

Merece atención el cuidado catálogo que ha editado el CAAC con interesantes textos de Elvira Dyangani –comisaria de la exposición–, Greg Tate y Annie Combes.

AfterPost. Beyond Photography

SEVILLE
ESPACIO INICIARTE

CARLOS GARCÍA DE CASTRO

What is the role played by photography in such an aesthetics-focused society as ours? To what extent does technology transform the essence of photography –and art –? Where are the boundaries of the medium?

AfterPost. Beyond Photography does not offer absolute answers to these questions, but it does present an interesting proposal with regards to the dissolution of the traditional photography medium and its hybridisation with other cultural forms, generating a wider field which has come to be known as post-photography. In this sense, it would be worth contextualising the exhibition curated by Sema D'Acosta for the Espacio Iniciarte, along the lines of shows such as *Impuros*, by Rafael Doctor, which attempted to push photography to its formal limits, or *Photography After Photography: Memory and Representation in the Digital Age*, a reflection on the impact of new technologies on photography; both exhibitions took place in the 1990s, and are updated by *Afterpost* both within and from the Andalusian context.

In this way, the show is structured around an eclectic selection of artists whose central nucleus is made up of a large group of Andalusian artists, including Cristina Lucas, Luís Gordillo, Juan Francisco Isidro, Rogelio López Cuenca and Manolo Bautista, to name just a few; this group helps establish a dialogue between the local, the national, represented by artists such as Eugenio Ampudia, Sergio Prego and Aitor Ortiz and the international, visible in artists of the stature of Helena Almeida, John Baldessari and Sherrie Levine, among others.

The dissolution –or the end, if this is preferable – of traditional

photography is revealed in an allegorical way from the start of the show, with the work *Fuego Frío II* (2003-04) by Eugenio Ampudia, where we see a bookshelf, full of photography books, as it burns in a symbolic way. Photography dies and is replaced by post-photography.

In his book *La Era Postmedia*, José Luís Brea, when proposing a feasible genealogy for new artistic practices, speaks about the development of a post-photographic realm which relies on technical means as post-production devices capable of exponentially increasing the power of collage or photo-composition. An example of this is the work by Manolo Bautista *Snooker Hotshots* (2007), a fun video which has been digitally manipulated, where we see an unusual snooker game, with events not following the natural order of the game, revealing the fictional nature of any contemporary image. This piece has been placed outside, in a bar nearby, so that it emerges as an unexpected presence aimed at a random audience.

The idea of collage and manipulation also underlies the work of Gordillo *Extensa biografía larga (proceso y derivaciones)*, from 2010, a series of photographed paintings which, thanks to mechanical reproduction, are transformed. This concept of change and evolution is shared, in a more conceptual way, by the photographs of Juan Francisco Isidro, who unfortunately has passed away, produced in the late 1980s, where he fused texts and images, forming diptychs based on the creation of binary rhythms, which establish a successful dialogue with John Baldessari's *Blasted Allegories*, on display immediately next to them. Another important feature of post-photography is its questioning of the image's status as something which can be reproduced, an issue examined, through an appropriationist strategy, by Sherrie Levine in *Interieurs Parisiens: Alter Atget* (1997).

Perhaps the most meaningful difficulty posed by *AfterPost* is that of bringing together very different artworks, generating a tension which is close to an ideal pluralism, where the works' discourses are subordinated to the reflection on the medium.



DIONISIO GONZÁLEZ *Comercial Santo Amaro*, 1997. Courtesy: Espacio Iniciarte.

AfterPost. Más allá de la fotografía

SEVILLA
ESPACIO INICIARTE

CARLOS GARCÍA DE CASTRO

¿Qué papel juega la fotografía en una sociedad estetizada como la actual? ¿Hasta qué punto la tecnología ha transformado la esencia de la fotografía –y del arte–? ¿Dónde están los límites del medio?

AfterPost. Más allá de la fotografía no ofrece respuestas absolutas a esta serie de interrogantes, pero sí coloca sobre la mesa una sugerente propuesta en torno a la disolución del medio fotográfico tradicional y su hibridación con otras formas culturales, generando un campo más amplio que se ha dado en llamar postfotografía. En este sentido cabría contextualizar la exposición comisariada por Sema D'Acosta para el Espacio IniciarTE, en la línea de muestras como *Impuros*, de Rafael Doctor, que planteaba llevar la fotografía a sus últimos límites formales o *Photography After Photography: Memory and Representation in the Digital Age*, una reflexión sobre el impacto de las nuevas tecnologías en la fotografía; ambas exposiciones son de los años noventa y de las cuales *Afterpost* supone una actualización dentro y desde el contexto andaluz.

De esta forma, la muestra se articula a través de una ecléctica selección de artistas cuyo nudo central lo compone un nutrido grupo de andaluces, entre los que podemos ver a Cristina Lucas, Luís Gordillo, Juan Francisco Isidro, Rogelio López Cuenca o Manolo Bautista, por citar sólo algunos; nudo central que sirve para entablar un diálogo entre lo local, lo nacional, representado por artistas como Eugenio Ampudia, Sergio Prego o Aitor Ortiz, y lo internacional visible en figuras de la talla de Helena Almeida, John Baldessari o Sherrie Levine, entre otros.

La disolución –el fin, si se prefiere– de la fotografía tradicional es mostrada de forma alegórica desde el inicio de la muestra por la obra *Fuego Frío II* (2003-2004) de Eugenio Ampudia, en la que vemos una estantería que, repleta de libros sobre fotografía, arde de manera simbólica. La fotografía muere para dar paso a la postfotografía.

En su libro *La Era Postmedia*, José Luis Brea a la hora de proponer una genealogía verosímil para las nuevas prácticas artísticas, habla del desarrollo de un campo postfotográfico en el que es esencial la presencia del medio técnico como dispositivo de postproducción que multiplica exponencialmente el potencial del collage o la fotocomposición. Ejemplo de ello es la obra de Manolo

Bautista *Snooker Hotshots* (2007), un divertido vídeo manipulado digitalmente que nos muestra una singular partida de billar, en la que los acontecimientos no siguen exactamente el orden natural de los hechos y que pone en evidencia la ficcionalidad de toda imagen contemporánea. Esta pieza se ha colocado en el exterior, en un bar vecino, a modo de presencia inesperada dirigida a un público casual.

La idea del collage y la manipulación también se encuentra presente en la obra de Gordillo *Extensa biografía larga (proceso y derivaciones)* de 2010, pinturas fotografiadas, que a través de la reproducción mecánica de sí mismas van transformándose a lo largo de una serie. Concepto de cambio y evolución compartido de forma más conceptual por las fotografías de Juan Francisco Isidro, por desgracia ya fallecido, realizadas a finales de los ochenta y que fusionan textos e imágenes formando dípticos basados en la creación de ritmos binarios,



VIK MUNIZ *Bread line during the Louisville flood, Kentucky, 1937, after Margaret Bourke-White, 2008.* Cortesía: Espacio IniciarTE.

que dialogan bien con las *Blasted Allegories* de John Baldessari, situadas justo al lado. Otro rasgo importante de la postfotografía es el cuestionamiento de la condición de reproductibilidad de la imagen, tema tratado, desde una estrategia apropiacionista, por Sherrie Levine en *Interieurs Parisiens: Alter Atget* (1997).

Quizás la dificultad más significativa que presenta *AfterPost*, sea la de hacer convivir trabajos de muy diferente naturaleza, generando una tensión tendente a un pluralismo ideal, donde los discursos de las obras quedan supeditados a la reflexión sobre el medio.

Dominó Caníbal.

BRUCE HIGH QUALITY FOUNDATION

MURCIA
SALA VERÓNICAS



Sunless, 2010. Courtesy: PAC Murcia.

DAVID MORIENTE

The second edition of the PAC Murcia, in its full-year exhibition project, has entered its third phase with the presentation, at the Sala Verónicas of *Sunless* (2010), by the New York Bruce High Quality Foundation (BHQF) (to avoid using the word “collective”, which, according to them, is not correct), whose name is taken from a fictitious “social sculptor”. The structure of *Dominó Caníbal*, organized by Cuauhtémoc Medina, has as its main objective the inter-relationship with the space housing the works, and a –delayed– dialogue between the artists chosen, through the concatenation of the interventions; the idea is to maintain a firm vitality in the space, through the acts of transcendence and metamorphosis of the works, and as a starting point for the next exhibition assault. The concept of the project offers the reflections on originality and influences which we often find in artistic discipline, but the approach of the BHQF has an air of improvisation, reflected in the Chris Marker-Walter Benjamin-Paris-Murcia connection, which does not follow the “cannibalisation” rules of the proposal of the PAC.

The installation is made up of four well-defined elements: two

virtual ones, the projection and the jasmine scent; and two tangible ones, a fragment of asphalt laid lengthwise on the floor, in front of the film, and a cat which, it seems, wanders around the space.

The Sala Verónicas, like many spaces of its kind, is difficult to intervene, given its scenographic configuration, as proven by its internal balconies. The piece has, therefore, *the appearance* of a canonical work within the standards to which we have become accustomed in

contemporary art: careful lighting, an environment with historical significance, video, the physical accessory and a pleasant and hypnotic music. However, when we try to put the pieces back together, the puzzle does not quite work. The hypothetical connection between the German thinker and the French filmmaker falls apart in the first images: remaking *Sans soleil* (1982) is not such a simple task as one might think, and the attempt to remember Benjamin turns into an act of parody. As for Marker, the foundation maintains the feline element: “the cat, certainly, is very handsome”, they say. Memory, that entechech which is so difficult to qualify, quantify, describe and deploy, is diluted in BHQF’s video. Taking on the appearance of a home-movie, it delves into the intricacies of the recent past –to the extent that

we find images from barely a few weeks ago, such as the attempted attack against Times Square–. With the aim of emulating Marker, in *Sunless*, travel maps (by road and by plane) are interspersed with non-sequitur transitions and appropriations taken from film and television, particularly the pornography shown by local channels after midnight. However, all of this, in a sort of *rock star artist* game, leads to a –however well intentioned– instrumentalisation of parody.

The counter-artistic proposition is wasted by the rupture between a careful staging and rough finishings. BHQF suffer an illness very much of this time: news overload and misinterpreted eclecticism. Working well with the social sculpture, objective randomness, the construction of memory and mathematical irony is not easy. Although BHQF have shown themselves to be lucid in the past, we do not find here the strong arguments of a work such as *Beyond Pastoral* (2007) or the curatorship of the exhibition *Brucennial* (2008). However, perhaps everything is already planned for in their discourse, and we have underestimated the simulacrum of *Sunless*, which is closer to *Baroque ingenuity* than contemporary multiplicity.

Dominó Caníbal.

BRUCE HIGH QUALITY FOUNDATION

MURCIA
SALA VERÓNICAS

DAVID MORIENTE

La segunda edición del PAC Murcia, en su proyecto expositivo de año completo, ha entrado en su tercera fase con la presentación en Verónicas de *Sunless* (2010) de la fundación (no utilizar la palabra “colectivo” que, según ellos, no es correcta) neoyorquina Bruce High Quality Foundation (BHQF), cuyo nombre se ha tomado de un ficticio “escultor social”. El entramado de *Dominó Caníbal*, organizado por Cuauhtémoc Medina, tiene como objetivo primordial la interrelación con el lugar que alberga las obras y un diálogo –aplazado– entre los artistas elegidos a través del efecto de concatenación de las intervenciones; se intenta mantener una vitalidad firme del espacio mediante los actos de trascendencia y metamorfosis de las obras y como punto inicial para la siguiente acometida expositiva. La idea del proyecto trae consigo las reflexiones, persistentes en la disciplina artística, sobre la originalidad y las influencias, pero la ejecución de la BHQF tiene un aire de improvisación manifiesta en la conexión Chris Marker-Walter Benjamin-París-Murcia que no se acoge a las normas de “canibalización” de la propuesta del PAC.

La instalación consta de cuatro componentes bien definidos: dos virtuales que son la proyección y el aroma a jazmín; y dos tangibles, un fragmento de asfalto que pavimenta el suelo frente a la película, en el eje longitudinal de la sala, y un gato que, según parece, deambula por el recinto.

La Sala Verónicas, como muchos espacios de su categoría, es un lugar complejo de intervenir dada su configuración escenográfica, como lo demuestran sus balcones interiores. El conjunto tiene, pues, *la apariencia* de una obra canónica dentro de los estándares a los que estamos acostumbrados en el arte contemporáneo: iluminación cuidada, entorno con peso histórico, vídeo, accesorio físico y una agradable música hipnótica. Pero, al intentar recomponerlos, los elementos del puzle no encajan. La hipotética vinculación entre el pensador alemán y el cineasta francés se deshilacha en las primeras imágenes: la intención de rehacer de *Sans soleil* (1982) no es una labor

tan sencilla como puede parecer y el intento de recordar a Benjamin semeja un acto paródico. Y de Marker retienen el elemento felino: «el gato, ciertamente, es muy guapo», dicen. La memoria, esa entelequia tan difícil de calificar, cuantificar, describir y desplegar, se diluye en el vídeo de BHQF. Con un aspecto de *home-movie*, se adentra por entre los vericuetos del pasado reciente –tanto que aparecen imágenes de apenas unas semanas, como las del intento de volar Times Square–. Con el propósito de emular a Marker, en *Sunless* se cruzan planos de viaje (carretera, aviación) con transiciones *non-sequitur*



Sunless, 2010. Cortesía: PAC Murcia.

y apropiaciones tomadas del cine y la televisión, concretamente la pornografía que emiten las cadenas locales de madrugada. Pero todo ello, dentro de una suerte de juego de *artista rockstar*, conduce a una instrumentalización –aunque bienintencionada– de la parodia.

La proposición contra-artística queda desperdiciada por la quiebra entre una puesta en escena cuidada y la factura tosca. BHQF padecen una enfermedad propia de este tiempo: sobresaturación informativa y eclecticismo mal entendido. Manejar con soltura la escultura social, el azar objetivo, la construcción de la memoria y la ironía matemática no es fácil. Pese a que BHQF se han mostrado lúcidos anteriormente, no encontramos aquí la argumentación fuerte de un trabajo como *Beyond Pastoral* (2007) o el comisariado de la exposición *Brucennial* (2008). Pero quizá todo esté ya previsto en su discurso y hayamos infravalorado el simulacro de *Sunless*, más cercano a la *gracia barroca* que a la multiplicidad contemporánea.

Synergies

Current Latin American Art in Spain

BADAJOS
MUSEO EXTREMEÑO E IBEROAMERICANO DE ARTE CONTEMPORÁNEO (MEIAC)



CARLOS GARAICOA Y *Jesús dijo a Lázaro...*, 2003.
Installation for the public space (sculpture and video-projection with sound). Courtesy: MEIAC.

A Reflection on Origin from a Distance

SEMA D'ACOSTA

Unravelling by constant transit flows and the infinite communicative networks established through communication technologies, the globalised society in which we live today has swiftly modified its migratory stereotypes. The traditional immigration/emigration binomial has become, in the 21st century, a complex network of dynamic and destructured exchanges. The usual polarity of departing and returning which determined inter-regional feedback has been replaced by a process of osmosis; where before economic, social and political needs defined receptor and emitter areas, now, that hierarchical oscillation has been taken over by a symbiosis without pre-eminences.

In the ceaseless and intense relationship which has been established between Spain and Latin America for five centuries, a number of paths for their continuous contact, which, when observed from the perspective of art, offer clues to understand the fissures which weaken these interwoven systems. *Sinergias*, the exhibition which can be seen at the MEIAC until the end of the summer, when it will travel to the MACUF in La Coruña, is an interesting reflection on origins on the perspective of distance; a collective show where fourteen South American artists who live in Spain interpret their current identity by combining their native idiosyncrasy with the experiences they have had in their new country. This centre/periphery, metropolis/colony confrontation, which is sometimes troublesome and at times unsolvable, has activated in these artists an oedipal attitude which leads them to consider both the attraction towards what is foreign and the remembrance of what is their own, a search of their consciences which enables them to carry out a positive re-interpretation of history.

Two of the most suggestive works on display are those by the Venezuelan artist Alexander Apóstol (whose work is also on show at the MUSAC and at the Distrito 4 Gallery), and those by the Brazilian Marlon de Azambuja, the youngest artist to take part in the show. Both groups of works are inspired by the streets of Madrid; in the case of the former, he articulates a play of concealment on the basis of the emblematic architecture of the Spanish Dictatorship; the latter, on the other hand, uses duct tape to intervene on grates and manholes in order to invent imaginary spaces by means of depth and movement. The fissures generated by the clash between cultures, one imposing and the other subjugated, question the domination structures which exist between dominated peoples and European explorers. The most revealing case is that of the Ecuadorian Tomás Ochoa, who compares the Native Americans of the past with contemporary ones in order to reveal that certain forms of exclusion are still in place. Sandra Gamarra, who represented Peru in the latest Venice Biennale, examines an unresolved archaeological conflict in order to stoke up the controversy surrounding some Inca remains, revealing the way in which many relationships established thanks to post-colonialism, continue to treat third-world governments with contempt. The installation by Carlos Garaicoa, both satirical and ironic, and the paintings by Carlos Mariño, which are reminiscent of the style of Luc Tuymans and Daniel Richter, are also worth noting.

These types of projects of mutual examination do not aim to judge or to arouse any interest, particularly now that the bicentennials of the independence of many Latin American countries are being celebrated. Rather, it is the opposite: they seek to construct a shared space from which to understand their past links with Spain. It is not a question of re-writing new chronicles of the relationship between the conquering and the conquered, but of understanding that, in a society like ours, where the Diaspora of artists who long for a better future is constant, this combination is a supreme virtue. Such a powerful virtue, in fact, that it is undoubtedly the feature which best defines the time in which we are living.

Sinergias

Arte latinoamericano actual en España

BADAJOS
MUSEO EXTREMEÑO E IBEROAMERICANO DE ARTE CONTEMPORÁNEO (MEIAC)

Una reflexión del origen desde la distancia

SEMA D'ACOSTA

Desbaratados por flujos transitorios constantes y las infinitas redes comunicativas que se establecen a través de las nuevas tecnologías de la comunicación, la sociedad globalizada en la que vivimos hoy ha ido modificando con rapidez sus estereotipos migratorios. El tradicional binomio inmigración/emigración se ha convertido en el siglo XXI en una red compleja de intercambios dinámicos y desestructurados. La acostumbrada polaridad de ida y vuelta que determinaba el *feedback* interregional ha dado lugar a la ósmosis; y donde antes las necesidades económicas, sociales o políticas marcaban zonas receptoras y emisoras, ahora ese vaivén jerarquizado ha sido sustituido por una simbiosis sin preeminencias.

En la relación incesante e intensa que mantienen España y Latinoamérica desde hace cinco siglos, han surgido vías de acercamiento continuo que, observadas a través del tamiz del arte, ofrecen pistas para entender las fisuras que debilitan estos dos sistemas entrelazados. *Sinergias*, la exposición que puede verse en el MEIAC hasta finales del verano y que luego viajará hasta el MACUF de La Coruña, es una interesante reflexión del origen desde la distancia; una muestra colectiva donde catorce artistas sudamericanos residentes en España interpretan su identidad actual sumando la idiosincrasia nativa que los constituye con vivencias experimentadas en el país de acogida. Esta confrontación centro/periferia, metrópolis/colonia, a veces conflictiva y por momentos irresoluble, crea en los autores una actitud edípica que les lleva a considerar tanto la atracción por lo ajeno como la remembranza de lo autóctono, un examen de conciencia que posibilita una reinterpretación positiva de la Historia.

Dos de los trabajos más sugerentes exhibidos son los del venezolano Alexander Apóstol (que expone también en estas fechas en el MUSAC y en la galería Distrito 4), y los del brasileño Marlon de Azambuja, el más joven de los presentes. Ambos grupos de obras toman como referencia las calles de Madrid; el primero articulando un juego de ocultamiento en torno a una arquitectura emblemática de la dictadura española; el segundo, interviniendo con

cinta aislante rejillas y trampillas de alcantarillado para inventar espacios imaginarios con profundidad y movimiento. Las fisuras generadas por el choque entre culturas, una impositora y otra subyugada, cuestionan las estructuras de dominación ocasionadas entre los pueblos sometidos y los exploradores europeos. El caso más evidente es del ecuatoriano Tomás Ochoa, que parangona los indios americanos del pasado con los contemporáneos para evidenciar que ciertas formas de exclusión siguen vigentes. Sandra Gamarra, que representó a Perú en la última Bienal de Venecia, acude a un conflicto arqueológico no resuelto para avivar la controversia por unos restos incas y dejar traslucir que muchos vínculos nacidos a partir del poscolonialismo siguen ninguneando a los gobiernos tercermundistas. La instalación de Carlos Garaicoa, paródica e irónica, o las pinturas de Carlos Mariño, que recuerdan el estilo de Luc Tuymans y Daniel Richter, también son piezas a destacar.

Este tipo de proyectos de acercamiento mutuo no pretenden juzgar ni sonsacar ningún rédito, y menos ahora que se celebran los bicentenarios de las independencias de muchos países latinoamericanos. Más bien al contrario: intenta construir un espacio común para comprender ese pasado vinculante que comparten estos territorios con España. No se trata de reescribir crónicas nuevas entre los conquistadores y los conquistados, sino de entender que en una sociedad como la nuestra, donde la diáspora de creadores que buscan horizontes mejores es continua, la mezcla es una virtud suprema. Una virtud tan poderosa, que sin duda es el rasgo que mejor define los tiempos que corren.



MARLON DE AZAMBUJA *Metaesquemas*, 2008. Cortesía: MEIAC.

With the Probability of Being Seen. Dorothee and Konrad Fischer. Archives of an Attitude

BARCELONA
MUSEU D'ART CONTEMPORANI DE BARCELONA (MACBA)



Joseph Beuys and Konrad Fischer, 1983. Courtesy: MACBA. Photo: Klaus Staeck ©

PABLO G. POLITE

The MACBA must be congratulated for the well-deserved homage it has organised in honour of the painter, curator and gallerist Konrad Fischer, one of those who introduced into Europe the conceptual art produced in the United States in the 1960s, when what was popular in the galleries was an aseptic lack of ideas which still clung to the past. Curated by Friedrich Meschede, in collaboration with the Museum Kurhaus Kleve, where it will subsequently be on show, *Con la probabilidad de ser visto...* brings together more than 300 works by his friends and collaborators, and, in its discontinuous journey, unfolds the waybill of an undeniably unusual character, whose multifaceted career reveals, without a shadow of a doubt, the way in which he helped dismantle stereotypes, widening the realm of art during the last third of the 20th century.

Conceptual art in Europe would not be the same if Fischer and his colleagues had not begun to rip apart the constraints which galleries had imposed on the market. Only someone boasting his extraordinary judgement and his evident skill as a businessman could challenge such an insipid and uncertain era, by means of original and bold projects, which, on the other hand, were never generated behind the audience's back. Fischer went against the dominating trends, bursting onto the scene with Protean enthusiasm and carrying out a kamikaze enterprise: to defend, from his own gallery, a new art which broke away from the legacy of techniques and routines, which had been presented as necessary, and were sanctioned by a tradition full of great names, leading cutting-edge artists to question them through audacious transgressions, in order to reveal that they were simply historic artifices, susceptible to change.

The exhibition, which is as fascinating as it is revealing, emphasises the huge relevance of Fischer and the artists working with him, and is made up of three easily differentiated sections. In the first one, set in the Centro de Estudios y Documentación of the MACBA, a number of materials linked to his projects as exhibitions curator are presented for the first time in Spain: from photographs to catalogues, as well as postcards of On Kawara, information posters and wall graphics. The second part highlights his art production, which had little to do with the pictorial practices of the time, when he still used his mother's maiden name, Lueg, and was yet to open his gallery. Lastly, the culmination of the display is made up of a selection of the works populating his extremely interesting private collection: a group of works by Sol LeWitt, Joseph Beuys, Bruce Nauman, Gilbert & George, Juan Muñoz, Gregor Schneider and many others, which challenge the attention (and the ability to be surprised) of the viewer, attracting his gaze with their unusual style.

Given the context in which he emerged, Fischer was a unique character who stood out in his own right. He not only opened the way in Europe to conceptual and minimalist art, as well as installations, thanks to his Bei Konrad Fischer gallery—in English, “At Konrad Fischer's Home”—, but he also transformed the customs and protocols which had guided contemporary art until the inauguration of his exhibition space, on the 29th of October, 1967. It is a pity that visitors cannot learn more about Fischer himself at the show, and that his character is somewhat blurred between the exhibition spaces and major names which lent weight and importance to his private collection, because, to be fair, he was the true catalyst of an artistic and cultural change, leaving a legacy to artists, curators and gallerists which offered them the necessary clues to embark on their own crusade in a market like ours, as saturated as it is hostile and capricious.

Con la probabilidad de ser visto. Dorothee y Konrad Fischer. Archivos de una actitud

BARCELONA

MUSEU D'ART CONTEMPORANI DE BARCELONA (MACBA)

PABLO G. POLITE

Hay que felicitar al MACBA por recuperar en clave de justo homenaje la figura del pintor, comisario y galerista Konrad Fischer, uno de los introductores en Europa del arte conceptual procedente de Estados Unidos en los años sesenta, cuando lo que se llevaba en galerías y museos era una asepsia de ocurrencias anquilosadas en el pasado. Comisariada por Friedrich Meschede en colaboración con el Museum Kurhaus Kleve, donde viajará luego, *Con la probabilidad de ser visto...* reúne más de 300 obras de sus amigos y colaboradores y, en su discontinuo recorrido, despliega la hoja de ruta de un personaje decididamente singular cuya polifacética trayectoria permite comprobar sin sombra de sospecha de qué manera ayudó a desmontar tópicos y a extender las fronteras del arte durante el último tercio del siglo XX.

El arte conceptual no sería lo mismo en Europa si Fischer y sus colegas no hubieran empezado a rasgar el encorsetamiento al que las galerías tenían sometido el mercado. Sólo alguien dotado de su extraordinario criterio y de su evidente capacidad para los negocios, habría podido desafiar una época tan insulsa y llena de incertidumbres con proyectos originales y arriesgados que, por otra parte, nunca se gestaron de espaldas al público. A contracorriente de las tendencias dominantes, Fischer irrumpe con entusiasmo proteico y lleva a cabo una empresa suicida: reivindicar y defender desde su propia galería un arte nuevo que rompe con las técnicas y las rutinas heredadas, aparentemente necesarias y sancionadas por una tradición de grandes nombres, que los novísimos creadores cuestionan con sus audaces transgresiones para certificar que son sólo artificios históricos susceptibles de cambio.

La exposición, tan fascinante como reveladora, acentúa la enorme relevancia de Fischer y los artistas a él vinculados, y consta de tres partes ciertamente diferenciadas. En la primera, situada en el Centro de Estudios y Documentación del MACBA, se presenta por primera vez en España material relacionado con sus proyectos como comisario de

exposiciones: de fotografías a catálogos, pasando por postales de On Kawara, pasquines informativos o gráficos de pared. La segunda pone en liza su producción artística, muy lejos de las prácticas pictóricas del momento, cuando aún usaba el apellido de su madre, Lueg, y no había abierto su galería. Finalmente, y como colofón, se exhibe una selección de las obras que pueblan su interesantísima colección privada: un conjunto de trabajos de Sol LeWitt, Joseph Beuys, Bruce Nauman, Gilbert & George, Juan Muñoz, Gregor Schneider y muchos otros, que ponen a prueba la atención (y la sorpresa) del espectador, y atrapan la mirada por su singular factura.

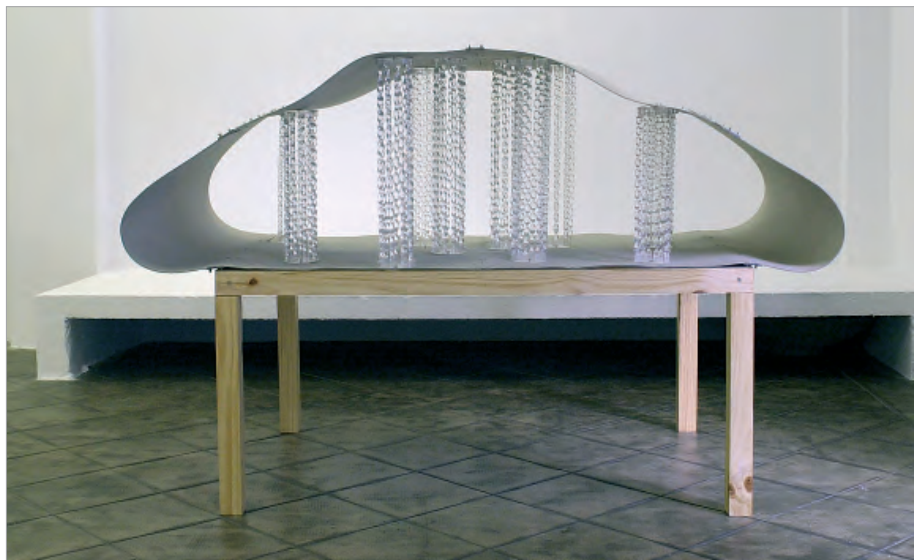


Konrad Fischer con visitantes en la exposición inaugural de su galería. Cortesía: Konrad Fischer Galerie y MACBA. Foto: Fred Kliché.

Visto el contexto que lo rodeó, Fischer fue un personaje insólito que destacó por sus propios méritos. No sólo abrió la puerta al arte conceptual, el arte minimalista y las instalaciones en Europa a través de su galería Bei Konrad Fischer –en español, En casa de Konrad Fischer–, sino que transformó los hábitos y protocolos que habían guiado el arte contemporáneo hasta que inauguró su sala expositiva el 29 de octubre de 1967. Lástima que el espectador no disponga de más información sobre el propio Fischer durante la visita y su figura quede relativamente desdibujada entre los espacios expositivos y los nombres capitales que dan peso y fuste a su colección particular porque, dicho en justicia, él fue el auténtico catalizador de un cambio artístico y cultural, y legó a las nuevas generaciones de artistas, comisarios y galeristas, las pistas suficientes para emprender su propia cruzada en un mercado como el nuestro, tan saturado como hostil y caprichoso.

RAIMOND CHAVES AND GILDA MANTILLA: Observations on the City of Dust

BARCELONA
PROYECTE SD.



Nube, 2009. Courtesy of the artists and Galería Proyecto SD.

Forecasts and Suspension

MIGUEL A. LÓPEZ and FERNANDA NOGUEIRA

The exhibition is gray. This summarises the show, not only in terms of its colour spectrum, but also in terms of the hermetic location from which Raimond Chaves and Gilda Mantilla have decided to speak in their second exhibition in Barcelona. This greyness not only describes the environmental conditions in Lima –the place where both artists work–, but also the landscape of possibilities in that city’s political stage. If the exhibition describes itself as a “(meteorological) observatory”, contradictorily, everything that we can “see” there is clouded in advance. Two of the first pieces reveal this: *Cielo sin cielo* [Sky Without Sky] (2009), a large sheet of gray cardboard which covers almost an entire wall, to fall like sad curtain with no horizon, and *Calendario Octubre 2008-Septiembre 2009* [October 2008-September 2009 Calendar] (2009), a series of small pieces of cardboard which represent the different months, whose opacity and roughness convey their functionality, as well as the sense of randomness and unpredictability we usually link to the almanac of “another” upcoming time.

The selection of the material for this project –which includes other pieces simultaneously on display in Lima–, has been judicious: cardboard as a recycling element and a space for survival; its existence as re-used material whose improvised appearances (on shoes, mattresses, boxes, doors...) inundate the city. However, cardboard is also a fiction, a physical thermometer of a damp, threadbare, darkened and circular reality. It is symptomatic that, when deciding to think from

the perspective of meteorology, they have preferred for the exhibition to function more as the confirmation of an immediate past than as a forecast. Or was the fateful gray also a dark omen? Weather conditions and their banal and day-to-day dimension, or even their impersonal and scientific facets, returns to the space with another character, in order to pronounce a gravity which exceeds what can be easily conveyed. The collapse of the visual is also its aperture.

This exhibition is demanding, especially because its organisers have opted for an appropriation of apparatuses and discourses which combine scientific observation, literature, political analysis and science fiction in order to observe the social predicaments of a city like of Lima. It offers an exercise in transverse interpretation which succeeds in challenging the usual tools used to politically perceive the present. However, beyond the layers of dust which have settled on a city where it never rains, and which are the colour of the sky and of cardboard, the question regarding its Utopian dimension seems

to remain unresolved. The misty atmosphere which surrounds the exhibition sometimes makes it hard to distinguish fractured areas which further reveal the conflicts and contradictions of a cloudy public space. Subtly, the small cardboard box, with countless accumulated letters, entitled *Discurso* [Discourse] (2009), presents an ironic view of the matter. Perhaps, however, it might be in *Atrapaniebla* [Fog-Catcher] (2009) where we find the best expression of that two-fold, imaginary and open condition, allowing the prophecy to fade in order to transform it into the engine of a different cartography: two wooden sticks hold assembled cardboard pieces which evoke the meshes and nets used on the mountain ranges to capture the moisture from the fog, in drought-hit areas, whose shape are reminiscent –with the colours of loss– to the protest placards which have been used in the last year during social emergencies in Peru, as a result of the harassment suffered by indigenous communities. This sign of ecological recycling is followed by a reflection on affected political activities, by someone who refuses to submit to the police logic of the State which, even today, wants to impose the idea that some bodies are more valuable than others.

RAIMOND CHAVES Y GILDA MANTILLA: Observaciones sobre la ciudad de polvo

BARCELONA
PROYECTE SD.

Pronósticos y suspensión

MIGUEL A. LÓPEZ y FERNANDA NOGUEIRA

La exposición es gris. Así podría resumirse no sólo el espectro de color sino también el hermético lugar desde el cual Raimond Chaves y Gilda Mantilla han decidido hablar en su segunda exposición en Barcelona. Un gris que parece no sólo comentar las condiciones ambientales de Lima –espacio de trabajo de ambos artistas–, sino además el horizonte de posibilidades de aquel escenario político. Si la exposición se presenta a sí misma como un “observatorio (meteorológico)”, contradictoriamente, todo lo que uno es capaz de “ver” allí está velado, oscurecido o nublado de antemano. Dos de las primeras piezas lo dejan en evidencia: *Cielo sin cielo* (2009), una gran lámina de planchas de cartón gris que cubre casi la totalidad de una pared para caer como un triste telón sin horizonte, o *Calendario Octubre 2008 - Septiembre 2009* (2009), una serie de pequeños recortes de cartón que representan los distintos meses, pero cuya opacidad y aspereza precipitan toda su funcionalidad, e incluso la sensación de azar e imprevisibilidad con la cual solemos relacionar el almanaque a un tiempo “otro” por venir.

La elección del material para todo el proyecto –que incluye otras piezas exhibidas simultáneamente en Lima– es certera: el cartón como elemento de reciclaje y espacio de supervivencia, su existencia como material reutilizado cuyas apariciones improvisadas (en zapatillas, colchones, cajas, puertas...) inundan la ciudad. Pero también el cartón como ficción, como termómetro físico de una realidad húmeda, raída, oscurecida, circular. Resulta sintomático que al decidir pensar desde lo meteorológico hayan preferido que la exposición funcionara más como la constatación de un pasado inmediato que como pronóstico. ¿O era acaso el aciago gris también un funesto augurio? El estado del tiempo y toda su dimensión banal y cotidiana, e incluso impersonal y científica, retorna al espacio con otro carácter para pronunciar un estado de gravedad que excede lo fácilmente representable. El desvanecimiento de lo visual es también su apertura.

La exposición es exigente, más aun al

optar por una apropiación de aparatos y discursos que entrecruzan la observación científica, la literatura, el análisis político y la ciencia ficción para considerar los trances sociales de una ciudad como Lima. Un ejercicio de lectura transversal que logra desacomodar las herramientas habituales desde las cuales se hace posible percibir políticamente el presente. Sin embargo, más allá de las capas de polvo acumuladas en una ciudad donde no llueve, las cuales son del color del cielo y del cartón, la pregunta sobre la dimensión utópica parece quedar irresuelta. La sensación brumosa que ronda la exposición hace a veces difícil distinguir zonas de ruptura que pongan más en evidencia los conflictos y contradicciones de un espacio público anubarrado. Sutilmente la pequeña caja de cartón con un sinnúmero de letras acumuladas, titulada *Discurso* (2009), ironiza al respecto. Pero acaso sea una pieza como *Atrapaniebla* (2009) la que mejor responda a esa condición doble, imaginaria y abierta, desvaneciendo la profecía para transformarla en el motor de una cartografía distinta: dos palos de madera sostienen cartones ensamblados que evocan a las mallas y redes que se usan en la sierra para rescatar el líquido de la niebla en lugares donde hay escasez de agua, pero cuya forma remite también –y con los colores de la pérdida– a las pancartas de protesta y movilización que han acompañado las emergencias sociales del último año en el Perú, producto de los hostigamientos a las comunidades indígenas. El signo de la reutilización ecológica da paso a una reflexión sobre un hacer político afectado, pero de uno que rehúsa someterse a las lógicas policiales del Estado que, todavía hoy, pretende imponer el sentido común de que unos cuerpos son más valiosos que otros.



Vista general de la exposición. Cortesía de los artistas y Galería Projecte SD.

EVA HESSE: Studio Works

BARCELONA
FUNDACIÓ ANTONI TÀPIES



Sin titular (S-77), 1967. Courtesy: Collection Tony and Gail Ganz, Los Angeles. Photo: Ed Glenndinning.

Strange Subtlety

JUAN CARLOS REGO DE LA TORRE

A group of “studio works” by Eva Hesse (1936-1970) are presented almost as if they were relics, in an installation which expands through the entire central space of the renovated Fundació Tàpies, whose immensity contrasts with the minuscule presence of most of the pieces on show. These works, which supposedly are characterised by being “unfinished pieces”, have, however, been produced in a

highly meticulous way, boasting extremely subtle and well-polished finishes, as can be seen, for example, in the papier mâché objects. Paradoxically, the show offers glimpses, in my view, of keys for a better interpretation of the work of Eva Hesse. In the spatial immensity, these small pieces seem to swim in an ocean; perhaps this is not the most appropriate space for the intimacy they require, yet their value increases through their contact with the enormity of the place.

It has been seventeen years since the last Eva Hesse exhibition in Spain, and this is a rare chance to begin to understand the web which forms her creative universe. The show constitutes an initiative which defines the beginning of the direction taken by the Fundació Tàpies. In order to carry out this unique show, six institutions from Europe and America have come together to present a group of works produced between 1964 and 1970, and which belong to the “studio works” category, to use the term coined by Briony Fer, one of the curators of the display. The exhibition does not include any series, although there do exist some affinities and similarities which favour the interaction between some of the works; because of this they have been arranged without following a pre-established criterion, depending on the analogies which can be extracted from the views and impressions of Briony Fer herself, guided by the manuscripts written by Sol LeWitt, who was one of Hesse’s closest friends, with regard to the value of the works, in an attempt to define them as finished or unfinished.

One of the most interesting aspects offered by the show through the knowledge of these “studios” is the dilemma regarding the qualities an artwork must display in the process of its final definition. The comments examine Hesse’s playful intentions, the precision of the moulds and the scale replicas of future pieces. These pieces, which were not seen until after the death of the artist, and most of which have been stored by the Berkeley Art Museum, constitute Hesse’s creative foundation. Her renovation of sculpture was radical, and she succeeded in integrating hitherto unthinkable materials into the field, offering new methodologies for artistic production in a new reflection of the categories of beauty and ugliness. The latter was associated by Karl Rosenkranz to the idea of the absence of form, or deformation, an idea present in the work of Hesse herself, and shared by other subsequent artists, such as Beuys and Bourgeois. However, some of these pieces are reminiscent of natural figures and even pure geometric forms, in contrast with visceral, and even scatological, organic sinuosities. In some cases, the larger works have been freed of any protection. In other cases, a glass urn protects and lends them the added status of fragile and vulnerable objects, which, in this context, could be described as miniatures. A hall-full of treasures, made up of papier mâché, rubber, resin, latex, cotton, rope... which succeeds in moving us.

EVA HESSE: Trabajos del estudio

BARCELONA
FUNDACIÓ ANTONI TÀPIES

Extraña sutileza

JUAN CARLOS REGO DE LA TORRE

Como si de reliquias se tratará se muestran un conjunto de “trabajos del estudio” de Eva Hesse (1936-1970), en una instalación que se expande por toda la sala central de la renovada Fundació Tàpies contrastando en su inmensidad con la minúscula presencia de la mayoría de las piezas aquí representadas. Estos trabajos que se caracterizan supuestamente por ser “obras inacabadas”, se han realizado, sin embargo, de manera muy meticulosa y manifiestan una factura extremadamente sutil y pulida, véase por ejemplo los objetos en papel maché. Paradójicamente aquí se vislumbran, a mi entender, claves para interpretar mejor la obra de Eva Hesse. En la inmensidad espacial estas pequeñas obras parece que naden en un océano, quizás no sea el espacio más adecuado para la intimidad que requieren, sin embargo su valor asciende al engrandecerse contagiadas por el mismo.

Han pasado diecisiete años desde la última exposición de Eva Hesse en España, y esta es una rara ocasión para comprender la matriz de su universo creativo. Una iniciativa que marca la nueva orientación de la Fundació Tàpies. Para llevar a cabo esta muestra inédita se han unido seis instituciones de Europa y América, recuperando un conjunto de obras realizadas entre 1964 y 1970 que se corresponden a “trabajos del estudio” según la nomenclatura utilizada para definirlos por Briony Fer, una de las comisarias de la muestra. En ningún caso se trata de series aunque haya entre sí afinidades y similitudes que favorezcan su interacción, por este motivo se han agrupado siguiendo un criterio no preestablecido y en función a las analogías que de ellas se puedan extraer desde la visión y las impresiones de la propia Briony Fer, guiada por los

manuscritos de Sol LeWitt, el que fue uno de los amigos más íntimos de Hesse, sobre la valoración de estas obras en el intento de categorizarlas como obra final o no.

Uno de los aspectos más interesantes que, a parte del conocimiento de estos “estudios” nos aporta la exposición, es la disyuntiva sobre las cualidades que debe contener la obra de arte en el proceso de su definición final. Sus comentarios divagan entre la intención lúdica de Hesse, la concreción de moldes o el desarrollo a pequeña escala de futuras piezas. El conjunto de esta obra, que no viera la luz pública hasta su fallecimiento y que en su mayoría han sido custodiadas por el Berkeley Art Museum hasta el presente, constituye el sustrato creativo de Hesse. Su renovación de la escultura fue radical, consiguiendo integrar materiales impensables hasta el momento y aportando nuevas metodologías de producción artística en una nueva reflexión sobre las categorías de lo bello y lo feo, termino esté último que Karl Rosenkranz asociaría a la idea de ausencia de forma o deformación, idea presente en la obra de la propia Hesse y compartida por otros artistas posteriores como Beuys o Bourgeois. Sin embargo algunas de estas piezas recuerdan figuras naturales, e incluso formas geométricas puras, en contraposición a las sinuosidades orgánicas viscerales e incluso escatológicas. En algunos casos las obras de mayor volumen se encuentran liberadas de cualquier protección. En otros, la urna de cristal protege y añade la condición de objeto frágil y vulnerable a los trabajos que en ese contexto podrían participar de la calificación de miniaturas. Un salón de tesoros compuesto por papel maché, gomas, resinas, látex, algodón, cuerda... que consigue emocionar.



Sin titular (S-123), 1968.

Cortesía: University of California, Berkeley Art Museum & Pacific Film Archive (donación de Helen Hesse Charash, 1979). Foto: Ben Blackwell, Alameda, California.

Margins of Silence

CÁCERES

CENTRO DE ARTES VISUALES FUNDACIÓN HELGA DE ALVEAR



General view of the exhibition. Courtesy: Centro de Artes Visuales Fundación Helga de Alvear, Cáceres. Photo: Luis Asín.

ALICIA MURRÍA

The passion for collecting defines a behaviour which has always been part of human nature, but which is still strange; however, thanks to that *addiction*, which is not that dissimilar from gambling or any other psycho-physical vice, there exists in the world a wide repertoire of objects which document its evolution and helps us understand it –and ourselves– slightly better.

The German gallerist and, to a much greater degree, collector, Helga de Alvear, who moved to Madrid, for love, in the 1960s, has amassed a collection including 2,500 contemporary art pieces, whose relevance places it among the most important in Europe.

The exhibition presently on show is not only a display of these pieces, which in itself would justify the trip to Cáceres. It also symbolises a celebration: the launch of the Centro de Artes Visuales Fundación Helga de Alvear, a project which aims to make this private collection available to all, in order to create a stable space for reflection and for the development of current art. The curator of *Márgenes de silencio* is José María Viñuela, who is largely responsible for the fact that Extremadura is the region which has become the permanent home

of the Fundación, and who knows the works in the collection down to the smallest detail.

The work by Viñuela is not limited to offering a harmonious journey by means of an elegant and well-thought-out display, but, rather, through the concept of silence as the axis around which this interpretation revolves, he has drawn connections between a series of works which, from the perspective of the diversity of their languages, allude to the body, to landscape and to social reality. They welcome the luminous texts by the North American artist Jenny Holzer and then, in the hall, they present a sculpture by Ai Weiwei; close by, *The Idol*, by Paul McCarthy marks the beginning of the staircase, while the second-floor landing, hosts the magnificent and ironic installation by Art & Language, *Songs Held in Offices*.

We find some memorable spaces in the rooms, such as the minimalist one which is presided by *Untitled (for Ellen)* by Dan Flavin, or the intimate setting, defined by the suggestive voice of Hanna Schygulla, in the video installation *The Changeling*, by Fiona Tan. Spanish artists are well-represented, as is the case of Santiago Serrano, and his magnificent *De la carne*, Elena Asins, Juan Muñoz and Pepe Espaliu (*Carrying* and *Santos 3 and 5*), which offer some of the strong points in the show, as are, undoubtedly, the piece by Walid Raad, *Secrets in the Open Sea*, or those by Cildo Meireles, Joseph Beuys and Jeff Wall (*The Jewish Cemetery* and *A Patrol Account*); the large-scale installation by Jason Rhoades is outstanding, as well as the careful selection of pieces by Cabrita Reis. The works by Almeida, Baldessari and Klauke, the drawings by Bourgeois and Marlene Dumas, the installations by Mona Hatoum and Rebecca Horn, and videos such as the disturbing *Guitarra arrastrada*, by Christian Marclay, to point out just a few of the 245 pieces on show, also constitute outstanding chapters. Additionally, the collection includes small pieces, a memento of Alvear's early acquisitions, which are very timid in terms of their format but have been carefully chosen, as is the case of the drawing by Josef Albers, from 1963, the oldest piece on show, and the magnificent papers by Ryman and Palermo.

The first big step has already been taken toward the renovation of the building which is currently housing *Márgenes de Silencio*, the provisional space of the collection until the definitive Centro de Artes Visuales is built, which, like the renovations works, has been designed by the architects Tuñón and Mansilla. All that is needed now is for the resources of the region of Extremadura to come together so that the project can be carried out.

Márgenes de silencio

CÁCERES

CENTRO DE ARTES VISUALES FUNDACIÓN HELGA DE ALVEAR

ALICIA MURRÍA

La pasión por coleccionar define un comportamiento que ha acompañado al ser humano desde siempre, sin embargo no por frecuente deja de ser extraña; pero gracias a esa *adicción*, no muy diferente a la del juego o a cualquier otra dependencia psicofísica, existen en el mundo grandes repertorios de todo tipo de objetos que testimonian su evolución y que nos ayudan a entenderla –y a entendernos– un poco mejor.

Galerista y, de manera fundamental, coleccionista la alemana Helga de Alvear, que se instaló en Madrid –por amor– en los años sesenta, ha atesorado 2.500 obras de arte contemporáneo, cuya relevancia sitúa a su colección como una de las más importantes de Europa.

La exposición que ahora se presenta no es sólo una muestra de estas piezas, algo que ya justificaría el viaje a Cáceres, sino que además supone una celebración: la puesta en marcha del Centro de Artes Visuales Fundación Helga de Alvear, un proyecto que pretende poner al alcance de todos esta colección privada, y crear un espacio estable para la reflexión y el desarrollo del arte actual. El comisario de *Márgenes de silencio* es José María Viñuela, responsable en gran medida de que finalmente sea Extremadura la Comunidad que ha apostado por convertirse en la sede permanente de la Fundación, y quien conoce al milímetro las obras que la integran.

El trabajo de Viñuela no sólo se limita a crear un recorrido armónico mediante un montaje elegante y cuidado sino que, a través del concepto de silencio, como eje que vertebra esta lectura, ha trazado nexos entre unas obras que, desde la diversidad de sus lenguajes, aluden al cuerpo, el paisaje o la realidad social. Dan la bienvenida los textos luminosos de la norteamericana Jenny Holzer y, a continuación, en el hall, una escultura de Ai Weiwei; muy cerca *El Ídolo* de Paul McCarthy señala el arranque de la escalera, que a la altura de la segunda planta ofrece la magnífica e irónica instalación de Art & Language, *Song Held in Offices*.

Encontramos a lo largo de las salas algunos espacios memorables, como el minimalista que preside *Untitled (for Ellen)* de Dan Fla-

vin, o el de tono íntimo, protagonizado por la envolvente voz de Hanna Schygulla en la videoinstalación *The Changeling*, de Fiona Tan. Los artistas españoles aparecen bien representados, caso de Santiago Sereno, con su magnífico *De la carne*, Elena Asins, Juan Muñoz o Pepe Espaliu (*Carrying* y *Santos 3 y 5*) constituyendo momentos fuertes del recorrido, como indiscutiblemente lo son las piezas de Walid Raad,



Vista general de la exposición. Cortesía: Centro de Artes Visuales Fundación Helga de Alvear, Cáceres. Foto: Luis Asín.

Secrets in the Open Sea, o las de Cildo Meireles, Joseph Beuys, Jeff Wall (*The Jewish Cemetery* y *A Patrol Account*); destaca la gran instalación de Jason Rhoades, así como la cuidada elección de piezas de Cabrita Reis. Las obras de Almeida, Baldessari y Klauke, los dibujos de Bourgeois y Marlene Dumas, las instalaciones de Mona Hatoum o de Rebecca Horn, y vídeos, como el estremecedor *Guitarra arrastrada*, de Christian Marclay, por señalar sólo algunas de las 245 obras presentadas, constituyen igualmente capítulos destacados. También aparecen pequeñas piezas, testimonio de las primeras adquisiciones, mucho más tímidas en cuanto a formatos pero cuidadosamente elegidas, caso del dibujo de Josef Albers, fechado en 1963, la pieza más antigua de entre las que se muestran, o los magníficos papeles de Ryman y Palermo.

El primer gran paso se ha dado ya con la rehabilitación del edificio que ahora alberga *Márgenes de Silencio*, sede provisional de la donación hasta que se construya el definitivo Centro de Artes Visuales, de cuyo proyecto, al igual que de esta rehabilitación, son autores los arquitectos Tuñón y Mansilla. Sólo falta que cuadren los recursos de la Comunidad extremeña para llevarlo a cabo.

ANNA MALAGRIDA

MADRID
FUNDACIÓN MAPFRE



Sin título (Four Seasons Hotel), 2007. Courtesy of the artist and Fundación MAPFRE. © Anna Malagrída.

MIREIA A. PUIGVENTÓS

There are times when everything that is visible makes it impossible to see, and when it is necessary to let imagination fly free in order to fill reality with meaning. The Fundación Mapfre presents a series of works by Anna Malagrída (Barcelona, 1970) at the first large retrospective on the Catalan artist, who lives in Paris, to take place in Spain. The exhibition shows her development as an artist, offering a thematic journey which allows us to delve into the universe of doubt, by means of an analysis of the invisible and that which is outside our field of vision. In this way, she reflects on the very medium of the visual arts and the limits of representation. Her pieces convey to the viewer the need to complete with their imagination the meaning of the image. In this way, she seeks to establish a dialogue between the viewer and the work, opening up new forms of narrative construction: "I play with the simulation of spaces, intuited places, outside of the field of vision, on the other side, with what is not in the image but can be imagined".

The project, which is entitled *Interiores*, is made up of a series of portraits, whose characters pose in day-to-day settings, as

well as a series of photographs on the facades of buildings, which are reminiscent of neoplasticism trends. *Interiores* centres on the contemporary individual in his private environment, that isolated and cut-off place which highlights the distance which separates us from the other's emotional and physical world. They are theatrical images where the gaze of the subject seems to lie on something which is beyond our reach, increasing the desire to decipher thought.

In *Escaparates*, another of her photography projects, Malagrída captures some Paris shop windows, which have been covered with white paint, to denote the shop has closed down. They are images which are defined by taking on a pictorial texture which is close to the plastic nature of informalism and abstract expressionism. This visual effect reappears in *Point de Vue*, where the clouds of dust from an abandoned building have stuck to the windows, taking on the appearance of an unfinished brushstroke. However, here the author tries, once again, to reveal what lies on the other side, which is almost impossible for the gaze to grasp. For the author, the understanding of reality is built on the basis of desire; this is why the documentary and photography practice of her work cannot be understood without a supply of fiction and invention. In the series *Vistas Veladas*, we see a series of panoramic views taken from the top floors of luxury hotels in Amman (Jordan) using their windows as a frame. Malagrída's intention was to suggest a dichotomy between the elevated view of the powerful and the social realist of the city, but the security systems in the hotels sometimes caused the photographs to fog, giving rise to an uneven series of diffuse images.

The constant use of the window/shop window in the work of Malagrída can be seen as a device which opens the way to the dimension of desire, activating imagination; it is an abstract space which defines the border between two territories, a sleight-of-hand which indicates the existence of other points of view. That which exists but which we do not see marks the temporal-spatial distance which both separates and ties us to the world around us. In this sense, her work offers an extraordinary vital experience. The project ends with the video *Danza de mujer*, recorded in the Jordan desert, where the artist offers a highly symbolic visual poetry. The drapes of a window, with the light coming through them, dance to the rhythm of the wind, moving back and forth, revealing and then blocking the view. It is a metaphor which speaks about the female body, the mystical dance of the seven veils and the limits of women's freedom.

The exhibition as a whole is destined to a perceptive axiom which revives our ability to interpret: desire makes it possible to articulate an interpretation of reality and the world around us.

ANNA MALAGRIDA

MADRID
FUNDACIÓN MAPFRE

MIREIA A. PUIGVENTÓS

Hay ocasiones en las cuales todo lo visible impide ver y es preciso dejar volar la imaginación para llenar de sentido la realidad. La Fundación Mapfre reúne una serie de obras de Anna Malagrida (Barcelona, 1970) en la primera gran retrospectiva de la artista catalana, residente en París, que se hace en España. La exposición recoge su evolución planteando un recorrido temático que nos adentra en el universo de la duda a partir de un análisis acerca de lo invisible y de aquello que queda fuera de nuestro campo de visión. De este modo reflexiona sobre el propio medio de las artes visuales y los límites de la representación. Sus producciones se ocupan de trasladar al espectador la necesidad de completar con la imaginación el significado de la imagen. La artista busca así establecer un diálogo entre el espectador y la obra que inaugure nuevas fórmulas de construcción narrativa: «Juego con la simulación de espacios, lugares intuidos, situaciones fuera de campo, al otro lado, lo que no está en la imagen pero se imagina».

El proyecto, que lleva por título *Interiores*, se compone de una sucesión de retratos cuyos personajes posan en escenarios cotidianos, así como de una serie de fotografías sobre las fachadas de edificios que remite a la corriente estética del neoplasticismo. *Interiores* tiene que ver con el individuo contemporáneo en su intimidad, con ese lugar tan aislado e incomunicado que subraya la distancia que nos separa del mundo emocional y físico del otro. Son escenas teatralizadas donde la mirada del retratado parece posarse en algo que se halla fuera de nuestro alcance, incrementando el deseo de descifrar el pensamiento.

En *Escaparates*, otro de sus proyectos fotográficos, Malagrida registra algunos expositores parisinos de comercios cerrados recubiertos con pintura *Blanco de España*. Son imágenes que se definen por adquirir una textura pictórica muy próxima a la plástica del informalismo o del expresionismo abstracto norteamericano. Un efecto visual que reaparece en *Point de Vue*, donde las nubes de polvo de un edificio abandonado se han adherido a las ventanas bajo el aspecto de trazo inacabado. Sin embargo, de nuevo trata de desvelar aquello que existe al otro lado y que resulta inasible para la mirada. Para la autora la comprensión de la realidad se edifica a partir del deseo, de ahí que la práctica documental y fotográfica de su obra no pueda entenderse sin un suministro de ficción y de invención. En la serie *Vistas Veladas* se muestra un conjunto de panorámicas realizadas desde las alturas



Sin título (Ari y Gino), 2000. Cortesía de la artista y Fundación MAPFRE. © Anna Malagrida.

de los hoteles de lujo de la ciudad de Amman (Jordania) utilizando la ventana como encuadre. La intención de Malagrida era sugerir una dicotomía entre la visión elevada de los poderosos y la realidad social de la ciudad, pero los sistemas de seguridad de los hoteles ocasionaron que las fotografías se velaran dando como resultado una serie accidentada de imágenes difusas.

El uso constante de la ventana/escaparate en la obra de Malagrida, se entiende como dispositivo que abre la dimensión del deseo y activa la imaginación, es un espacio abstracto que señala la frontera entre dos territorios. Es un trampantojo que indica la existencia de otro punto de vista. Aquello que existe y que no vemos marca la distancia espacio-temporal que nos separa –tanto como nos ata– al mundo que nos rodea. En este sentido, su obra ofrece una experiencia vital extraordinaria. El proyecto cierra con el video *Danza de mujer*, grabado en el desierto jordano y en el que la artista plantea una poesía visual cargada de simbolismo. La colgadura de una ventana a contraluz baila al son del viento originando sacudidas que velan y desvelan el exterior. Se trata de una metáfora que habla del cuerpo femenino, de la danza mística de los siete velos y del límite de la libertad de la mujer.

El conjunto de la exposición está destinada a un axioma perceptivo que reanima nuestra capacidad de interpretar: gracias al deseo es posible organizar una lectura de la realidad y del mundo que nos rodea.

In the Face of Time: BLEDA Y ROSA

MADRID

REAL JARDÍN BOTÁNICO (FUNDACIÓN TELEFÓNICA – PHOTOESPAÑA)



Norman Mayer Monument Pennsylvania Avenue.

Norman Mayer Monument Pennsylvania Avenue. Courtesy: Bleda y Rosa ©

LUIS FRANCISCO PÉREZ

“Making images on the basis of what is real involves making holes in reality. To frame a scene is to excavate. The problem with the image is that it is necessary to make holes in something which is full.” These words are the words of Claude Lanzmann, the French filmmaker who made *Shoah*, a masterful film on the extermination of the Jewish people. Those who have seen it, even if not in its entirety (it is more than 10 hours long), will recall that the essential premise of this impressive (and necessary) document consists of the implacable denunciation of genocide through the film and its witnesses (both direct and indirect), as well as, most noticeably, the landscapes and places which, from the present time, reveal the events which took place (that which does not *speaks*: the silence of a meadow and the peacefulness of a valley...)

lending a voice and a presence to all of those who were denied any chance of survival by the Nazi and Fascist industry of death.

The series presented by Bleda y Rosa on this occasion (*Jerusalem, Berlin, Washington*) are perfect examples of Lanzmann’s statement: “to frame a scene is to excavate”. In fact, the entire body of work by these artists is expressed as an exaltation –from a negative perspective: as a way of transferring historical signification to a topography resolved by a metaphysics of silence and the void –of what is real as a territory which in its signic glare, can only access its own condition through an excavation, by digging, by delving into its impenetrable opacity.

This paradox is nothing if not fertile, in fact, because the work by Bleda y Rosa, so disturbingly real, is also an –intellectual radical and visually sophisticated– distillation of the eternal ambiguity, or the conflicted relationship, which Western civilisation has always shared not so much with reality as with a moral –or spiritual, in the widest sense of the word– interpretation of that same reality. Hence the Eastern elements which have always formed part of the work by these photographers, which has not been sufficiently taken into account by critical and theoretical works examining their production, at least as far as I’m aware. Naturally, when I speak of an Eastern vocation or resolution, I do so in the same terms used by Harold Bloom in his magnificent essay on Proust, where he said that time, or the temporal, in *À la recherche...*, transcends Western canons to the extent that what is narrated, or, in this case, photographed, melts into the implicit conviction that we are never entirely educated, but that, instead, our consciousness slowly and permanently develops. This slowness, in the work of Bleda y Rosa, responds to a very Proustian investigation of time as a founding and transfiguring element in the very experiences of seeing. It is because of this that when we see their

works, we feel like survivors in time. not of the historical event or place shown, but as –in what is a sublime paradox– as posthumous with regards to ourselves, where all we are is time.

As we observe the magnificent snapshots in the new series, we do not only see Jerusalem, Berlin or Washington, all of which are emphasised by the politics of history. We see something far more terrible: we are astounded by the slowness with which history decides its moral dilemmas, the delay in adjusting its own philosophy to the brutal nature of human actions. As we observed the traces of shrapnel in a Berlin building (an extraordinary piece), we become aware that Bleda y Rosa, like Lanzmann, are lucidly aware of the fact that, in the face of history, all we have left –eternal Sisyphuses that we are– is to dig until the end of time.

Ante el tiempo: BLEDA Y ROSA

MADRID

REAL JARDÍN BOTÁNICO (FUNDACIÓN TELEFÓNICA – PHOTOSPAINA)

LUIS FRANCISCO PÉREZ

«Hacer imágenes a partir de lo real es hacer agujeros en la realidad. Encuadrar una escena es excavar. El problema de la imagen es que hay que hacer agujeros a partir de lo lleno». Estas palabras pertenecen a Claude Lanzmann, director francés autor de *Shoah*, la monumental película sobre el exterminio del pueblo judío. Aquellos que la hayan visionado, si no entera (más de 10 horas de duración) al menos cualquiera de sus partes, recordarán que la premisa esencial de este impresionante (y necesario) documento consiste en la implacable denuncia del genocidio a partir de la filmación de sus testigos (directos e indirectos) y, muy especialmente, de los paisajes y lugares que, desde el presente, testifican lo ocurrido (aquello que no *habla*: el silencio de un prado, la placidez de un valle...) dando voz y presencia a quienes la industria nazi y fascista de la muerte negó toda posibilidad de supervivencia.

Las series que en esta ocasión presentan Bleda y Rosa (*Jerusalén*, *Berlín*, *Washington*) son perfectos ejemplos de la idea expresada por Lanzmann: «encuadrar una escena es excavar». De hecho, toda la obra de esta pareja de artistas se manifiesta como una exaltación –en *negativo*: como desplazamiento de la significación histórica a favor de una topografía resuelta en tanto que metafísica del silencio y el vacío– de *lo real* como territorio que, en su deslumbramiento signico, únicamente puede acceder a su propia condición por medio de una socavación, de una excavación, de un horadar su opacidad impenetrable.

Paradoja fértil donde las haya, en efecto, pues la obra de Bleda y Rosa, tan *angustiosamente real*, es a su vez una destilación –intelectualmente radical y visualmente sofisticada– de la eterna ambigüedad, o de la conflictiva relación, que la civilización occidental ha mantenido desde siempre no tanto con lo *real* como con la interpretación moral –o *espiritual*, en su sentido más dilatado– de esa misma *realidad*. De ahí la característica *oriental* que desde siempre ha poseído la obra de esta pareja de fotógrafos, y que no ha sido suficientemente analizada en la crítica y teoría sobre ellos escrita, al menos, hasta donde yo conozco. Por supuesto, cuando hablo de vocación o resolución *oriental* lo hago en los mismos términos utilizados por Harold Bloom en su magnífico estudio sobre Proust, donde viene a decir que el tiempo, o lo

temporal, en *À la recherche...*, trasciende los cánones occidentales en la medida que lo narrado, o lo *fotografiado* –tal el caso que nos ocupa– se funde en la implícita convicción de que nunca estamos completamente formados sino que nuestra conciencia evoluciona, siempre, lentamente. Esta *lentitud*, en la obra de Bleda y Rosa, obedece a una muy *proustiana* investigación del tiempo como elemento fundacional y transfigurador de la experiencia misma del *ver*. De ahí que al observar sus obras nos sintamos como sobrevivientes *en el tiempo*, no de la acción o lugar históricos fotografiados, pero sí –excelsa paradoja– como póstumos de nosotros mismos, toda vez que somos, únicamente, *tiempo*.

Observando las magníficas tomas de las nuevas series ahora mostradas no contemplamos únicamente Jerusalén, Berlín o Washington, en tanto que lugares enfatizados por la política de la historia. Es eso pero también algo mucho más terrible: nos asombramos de la lentitud de la Historia para dirimir sus dilemas morales, de ese retraso en acompañar su propia filosofía a la brutalidad de la acción humana. Observando las huellas dejadas por la metralla en un edificio berlinés (extraordinaria pieza esta) nos percatamos de que Bleda y Rosa, al igual que Lanzmann, son lúcidamente conscientes de que, ante la Historia, únicamente nos queda –Sísifos eternos– excavar una y mil veces hasta el fin de los tiempos.



White House Pennsylvania Avenue. Cortesía: Bleda y Rosa ©

Critical Fetishes

Residues of General Economy

MADRID
CENTRO DE ARTE DOS DE MAYO



ALFREDO JAAR *Skoghall konsthall*, 2000. Courtesy of the artist.

Aesthetic Views of Economic Thought

MÓNICA NÚÑEZ LUIS

Interesting, fun, ironic and critical readings regarding the use of notions inherent to culture, and their relationship with the development of recent economy, are the main aspects which define the exhibition project *Fetiches críticos. Residuos de la economía general* by the Mexican collective El Espectro Rojo. Some thirty pieces, by a wide range of artists and collectives, question, from an unusual perspective, the irrationality and incoherence of the economic system, by means of the implications it has had for our critical thinking as a collective.

El Espectro Rojo (Mariana Botey, Helena Chávez, Mac Gregor and Cuauhtémoc Medina) show their work at the Centro de Arte Dos de Mayo de Móstoles for the first time, with this exhibition project and the publishing of a newspaper, in what seems to be the beginning of a promising curatorial career. A well-founded theoretical approach supports the argument presented by the group through the pieces and interventions on show, which use the exchange of goods and the

main symbols of this (i.e. money, merchandise, sellers, etc.) as some of the recurring elements in their pieces, in order to alter our reading of the implications of the economy in our day-to-day lives. The rules which legitimise the value of developed economies in comparison with underdeveloped ones, for example, are also analysed in a reflexive context which also questions the very rules which define what we see as “reality”.

As part of the magical and enchanting nature of the notion which has spawned the show, the fetish, and its interpretation as an element symbolising specific realities, the exhibition discourse of *Fetiches críticos* seeks to stimulate the vision of a new possible, subversive and radical reality, which is better adapted to life, and far from theoretical treaties. In this way, the notion of the fetish, from the aesthetic realm, is presented as a vehicle to express an interest in and a series of reflections on a series of theories which reveal the extent to which apparent distances between the prevailing thought, which has always ruled us, and the colonial approach have been bridged, and the way in which, in this context, the artistic discourse has plunged into a deeply rooted connection with the conceptual.

The exhibition also examines the way in which experimentation with fetishising notions and objects alters and intervenes on the compression of the economy, politics and aesthetics itself, a situation which has made it possible, in parallel, to give rise to valuable intellectual and poetic reflections, which is what is being exalted in the show. However, the visual translation of the ideas examined is perceived in a more direct way than could be imagined. Fritzia Irizar, Alfredo Jaar, the Raqs Media Collective, Guillermo Santamarina and A Kassen offer good examples of this, as does Gustavo Romano, who studies the value of time and money, from the perspective of the monetary and social exchange system. Through public actions, the artists offered loans for the *realisation of delayed dreams*, sometimes exchanging notes with a time denomination (days, weeks, years). Francis Alÿs, for his part, delves into the reality of the economic system by means of the contrast between abundance and poverty –far from its alleged and normalised balance–. Jota Izquierdo and Abel Carranza, in *Capitalismo Amarillo. La obra de arte en la época de su reproductividad pirata* (2010), examine the way in which informal Mexican economy transforms the statutes of merchandise, legitimises plagiarism and changes property and reproduction relations. These examples, among many others, articulate interesting readings on another side of the prevailing thought which rules over us, expanding and enriching our way of approaching it.

Fetiches críticos.

Residuos de la economía general

MADRID
CENTRO DE ARTE DOS DE MAYO

Visiones estéticas del pensamiento económico

MÓNICA NÚÑEZ LUIS

Lecturas interesantes, divertidas, irónicas y críticas en torno al manejo de nociones intrínsecas a la cultura, y su relación con el desarrollo de la economía reciente, son los principales aspectos que definen el proyecto expositivo *Fetiches críticos. Residuos de la economía general* del colectivo mexicano El Espectro Rojo. Cerca de treinta piezas, pertenecientes a creadores y grupos con perfiles muy diversos cuestionan, desde una perspectiva inusual, la irracionalidad e incoherencia del sistema económico a través de las implicaciones que éste ha dejado en nuestro pensamiento crítico como colectividad.

El Espectro Rojo (Mariana Botey, Helena Chávez, Mac Gregor y Cuauhtémoc Medina) se estrena en el Centro de Arte Dos de Mayo de Móstoles con este primer proyecto expositivo y la edición de un periódico, en lo que parece ser el inicio de una prometedora andadura comisarial. Un fundado basamento teórico sirve de acicate para el argumento que el grupo plantea por medio de las piezas e intervenciones seleccionadas, las cuales hacen del intercambio de bienes y, consecuentemente, de los principales símbolos de éste (dinero, mercancía, vendedor...) algunos de los argumentos recurrentes que invitan a trastocar nuestra lectura en torno a las implicaciones de la economía en la cotidianidad. Las reglas que legitiman el valor de las economías desarrolladas frente a las subdesarrolladas, por ejemplo, también son analizadas en un marco reflexivo donde se ponen en cuestión, además, las propias reglas que rigen lo que entendemos como “realidad”.

Dentro del carácter mágico y de encantamiento que encierra la noción de referencia de la muestra, el fetiche, y en su comprensión como elemento simbólico de realidades específicas, el discurso expositivo de *Fetiches críticos* busca estimular la visión de una nueva realidad posible, subversiva, radical y más acorde con la vida, alejada definitivamente de tratados teóricos. Así, la noción de fetiche, desde el ámbito estético, se presenta como vehículo para expresar el interés y reflexiones sobre teorizaciones que dejan ver en qué medida se zanján las distancias aparentes entre el pensamiento dominante que nos ha regido y el colonialista y cómo, en este marco, el discurso artístico se ha huido en un arraigado apego hacia lo conceptual.

La exposición también propone cómo la experimentación de la fetichización de nociones y objetos altera e interviene la

compresión de la economía, de la política y de la propia estética, situación que ha permitido, paralelamente, además, abrir reflexiones de orden intelectual y poético de gran valía que son las que quieren exaltarse aquí. No obstante, la traducción plástica de las ideas comentadas se aprecia de una manera bastante más directa de lo que podría imaginarse. Fritzia Irizar, Alfredo Jaar, Raqs Media Collective, Guillermo Santamarina y A Kassen, dan buena cuenta de ello, al igual que Gustavo Romano que estudia el valor del tiempo y del dinero desde lo que ha sido el sistema de intercambio monetario y social. A través de acciones públicas, el artista concedía préstamos para la concreción de deseos *postergados*, intercambiando en algunas ocasiones billetes con denominación de tiempo (días, semanas, años). Francis Alÿs, investiga en la realidad del sistema económico desde la contraposición entre la abundancia y la miseria –lejos de su supuesto y normalizado equilibrio–. Jota Izquierdo y Abel Carranza, en *Capitalismo Amarillo. La obra de arte en la época de su reproductividad pirata* (2010), proponen de qué forma la economía informal mexicana transforma los estatutos de mercancía, normaliza el plagio, cambia las relaciones de propiedad y las de reproductibilidad. Estos ejemplos, entre muchos otros, vertebran lecturas interesantes sobre otra cara del pensamiento dominante que nos rige, ampliando y enriqueciendo nuestros acercamientos hacia él.



GUSTAVO ROMANO *Time Notes*, 2004-2010. Documentación de proyecto en proceso. Cortesía del artista.

Manhattan, Mixed Use. Photographs and Other Art Practices from 1970 until Today

MADRID
MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFIA (MNCARS)



CINDY SHERMAN *Untitled Film Still*, 1980. Courtesy of the artist and Metro Pictures.

PEDRO MEDINA

Seeing the artwork as an agent with which to lend dynamism to radical interpretation forms is a frequent temptation. It was essential to the artistic behaviours which, in the late 1960s, hosted an extensive debate on the entity of the artwork, the relationship between the idea and its realisation, the emphasis on the ephemeral and the promotion of the process, in order, ultimately, to question the traditional art system.

At that point the urban space became a laboratory where creative work and habitation established a dialogue. In the case of the United States, the *American way of life* was left behind, following the changing paradigms brought about by the Vietnam War, which turned New York into the focus of new practices, developed in this context. In this way, marginalised collectives and experimental artists made their voices heard from alternative spaces, such as the Soho area.

This atmosphere is conveyed by *Manhattan, uso mixto*, from the occupation of urban areas which had experienced temporary poverty to the activation of a range of functions which continue today. They no longer follow a strict hierarchy, although it is possible to trace former influences and trends. Precisely because of this, one of the most noteworthy characteristics of this exhibition is a discourse which enables visitors to view each work individually, without forcing them to rely on a chronological or taxonomic sequence. It is the places, the names, that determine a decentralised system, which reduces the relevance of some undoubtedly important figures, such as Gordon Matta-Clark, as it highlights others, such as Zoe Leonard and Peter Hujar, or even Sharon Hayes, whose *In the New Future* (2005) could function as a central point within a voyage of conceptual continuities and sensibilities between the past and the present.

Therefore, the show has opted for a poetics of action within the public space, where the ephemeral, the processual and the experimental come together. Precisely because of this, it is interesting to observe the role of photography as a means of expression and documentation of these practices. This gives rise to a fruitful debate on its role as a register, an artwork or an autonomous image. However, in this case, ethics and aesthetics express an attitude of exploration, rather than trying to seek a certain status; this is the role of the museum, which ultimately is the one to lend legitimacy to this path.

In this way, the urban landscape and the experiment acquire meaning through the journey presented by the exhibition, which also displays essentially ethical pretensions, such as the gradual presence of collectives such as the gay community, lending new nuances to the belief that the European performative scene is more committed than the North American one, although this is just another of the approaches used in *Manhattan, uso mixto*.

Ultimately, a situation is constructed: Manhattan, which helps keep alive a myth which includes the statements of Rudolph de Leeuw, who, in 1910, confessed: "I think about Broadway all day long, and at night I dream about Broadway". However, beyond the legend, the show questions traditional canons, the purity of disciplines and the position of the viewer in the face of this reality. Its most attractive element lies in the deliberate (con)fusion of times and proposals.

Art is invoked, therefore, mainly as an experience, where everything comes together in the discovery of dynamic tension levels, whose sedimentation can be clearly found in the necessary relationship between new experiences and the languages which makes them visible. This exhibition configures the landscape of a large part of the most self-reflective artistic behaviours, in a continuum which goes from the 1960s to the present day, and which should encourage us to pose new questions.

Manhattan, uso mixto.

Fotografías y otras prácticas artísticas desde 1970 al presente

MADRID

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFIA (MNCARS)

PEDRO MEDINA

La obra como dinamizadora de modos de comprensión radical es una tentación frecuente. Fue fundamental para los comportamientos artísticos que a finales de los sesenta acogieron un prolijo debate sobre la entidad de la obra de arte, la relación entre la idea y su realización, la enfatización de lo efímero y el fomento del proceso para, en suma, cuestionar el tradicional sistema del arte.

El espacio urbano fue entonces un laboratorio donde creación y habitar dialogaban. En el caso norteamericano se dejó atrás el *american way of life*, tras el cambio de paradigma que supuso Vietnam, para convertir a Nueva York en la metrópolis de las nuevas prácticas derivadas de este ambiente. Así, colectivos marginados y artistas con la experimentación por bandera gritaron con fuerza desde espacios alternativos, como los del Soho.

Esta atmósfera es la que muestra *Manhattan, uso mixto*, desde la ocupación de zonas urbanas temporalmente deprimidas a la activación de varios usos que llegan hasta la actualidad. Estos ya no responden a una jerarquía estricta, aunque sean rastreables influencias y corrientes. Precisamente por ello, una de las características más destacables de esta exposición es un discurso expositivo que permite tratar individualmente las obras sin hacerlas depender de una secuencia cronológica o taxonómica. Son los lugares, los nombres, los que determinan un sistema descentralizado, lo que resta relevancia a figuras, sin duda importantes, como es el caso de Gordon Matta-Clark, mientras realiza otras como Zoe Leonard o Peter Hujar, o incluso *In the New Future* (2005) de Sharon Hayes, que podría ser un eje dentro de un periplo de continuidades conceptuales y sensibilidades entre pasado y presente.

Se opta entonces por una poética de la acción dentro del espacio público, donde se alzan lo efímero, lo procesual y lo experimental. Precisamente por ello es interesante el papel de la fotografía como medio de expresión y documentación de estas prácticas. Esto da pie a un fértil debate acerca de su papel como registro o como obra o imagen autónoma. No obstante, estéticas y éticas son aquí expresión más de una actitud exploradora que de reivindicaciones en busca

de un determinado estatus; para eso ya está el museo, que acaba legitimando este camino.

De esta forma, paisaje urbano y experimento cobran sentido en el recorrido, donde también aparecen pretensiones primordialmente éticas, como la gradual presencia de colectivos como el gay, lo que ayuda a matizar esa creencia que considera más comprometido el panorama performativo europeo que el norteamericano, si bien es una vía de investigación más y no la principal en *Manhattan, uso mixto*.

En definitiva, se construye una situación: Manhattan, que ayuda a alimentar un mito al que pertenecen testimonios como el de Rudolph



DAVID WOJNAROWICZ *Arthur Rimbaud in New York, 1978-1979*. Cortesía: MNCARS.

de Leeuw cuando ya en 1910 confesaba: «pienso en Broadway todo el día y de noche sueño con Broadway». Pero más allá de la leyenda, se plantea el cuestionamiento de los cánones tradicionales, la puridad de las disciplinas y el posicionamiento del espectador frente a esta realidad, resolviendo el gran atractivo de esta exposición en la pretendida (con) fusión de tiempos y propuestas.

El arte es invocado, pues, principalmente como experiencia, confluyendo todo ello en el descubrimiento de niveles dinámicos de tensión, cuya sedimentación es obvia en la necesaria relación entre nuevas experiencias y aquellos lenguajes que las hacen visibles. Esta disposición es la que configura el paisaje de buena parte de los comportamientos artísticos más autorreflexivos en una línea de continuidad que va de los setenta a nuestros días y que debería avocarnos a nuevas preguntas.

MARISA GONZÁLEZ: Female Open Space Invaders

MADRID
GALERÍA EVELYN BOTELLA



Series *HSBC Bank of Hong Kong*, 2009-2010. Courtesy of the artist and Galería Evelyn Botella.

ALICIA MURRÍA

The origin of the work which, under the title *Female Open Space Invaders*, is presented by Marisa González at the Off section of PhotoEspaña, was largely coincidental. During a trip to Hong Kong, the artist came up against a puzzling phenomenon. Thousands of women of all ages had peacefully taken over the city centre, arranged into groups where they passed the time doing all sorts of things: making phone calls from their mobiles, playing cards, putting on make-up, chatting... They had even built small enclosures with cardboard boxes in order to have a sense of privacy. Although they had invaded not only the pavements but also the road, blocking traffic, their presence seemed to surprise no one, as if they formed part of the city's landscape.

Marisa González, who, since her early works, has been closely linked to technology, and who to a large degree has pioneered new media, experienced a turning point in her career, coinciding with the

new millennia, when she turned her attention to the effect of certain economic and political processes on society. It would not be accurate to say that these concerns had not formed part of her previous work, in the late 1960s, but it is true that her interest in individuals, their stories, and the conditions of their existence has increased. Exhibitions such as *La fábrica*, where, as well as documenting the role of the old bakery in the daily life of Bilbao, her home town, she rescued and lent

a face, in an emotional way, to the hundreds of female workers who had been employed there throughout the century; *Lemóniz*, where the nuclear power station built in the city of the same name, and which was never in operation, was at the centre of a series of works which brought it back to reality, from its controversial beginnings to its ghostly present; and *Son de ellas*, a project developed between 2002 and 2005, which delved into the work situation and the alienating effects suffered by a group of women, all constitute a social polyptych through time.

Female Open Space Invaders inserts itself into this phenomenon of urban invasion in order to question its *raison d'être*, what it represents and the social and economic conditions which have caused it. Once she learnt that the gatherings are common on bank holidays, and that they have acquired a certain degree of prestige among Hong Kong society and the government, the artist spoke with a great many of these women, who are immigrants from the Philippines who, for the last 30 years have travelled to Hong Kong to work as maids, and she conducted thorough research, including a trip to the Philippines, where she contacted the families and friends of many of the women. The result is a large series of photographs and a 3-hour video, a short version of which is presented here.

The artist draws a frieze which, in many ways, is linked to her prior work and, at the same time, she has altered her way of approaching the narrative. Each of the subjects around which her work revolves seems to have emerged fortuitously, hijacking her attention to an obsessive degree. Thousands of photographs and many hours of film come together to build an exhaustive inventory of which only a small part appears in the final pieces, as if a process of expressive condensing had taken place. Marisa González bases her work on a gaze which comprises all points of view regarding a specific phenomenon, in order to subsequently focus on the smallest details and on all of that which might shed light on the subject, providing keys for its understanding and enriching its analysis. All of this, this approach, seems to exist inside each of the images, going from the general to individual—to the first-person narrative—to, as series of multi-layered intense and complex stories.

MARISA GONZÁLEZ: Female Open Space Invaders [Invasoras del espacio público]

MADRID
GALERÍA EVELYN BOTELLA

ALICIA MURRÍA

El origen del trabajo que, con el título *Female Open Space Invaders*, presenta Marisa González, para la sección del festival Off en PhotoEspaña, tuvo mucho de casual. Durante un viaje a Hong Kong la artista se topó un domingo con un fenómeno difícil de explicar. Miles de mujeres de todas las edades se habían instalado pacíficamente en las calles céntricas de la ciudad, formando grupos y dedicadas a pasar el tiempo con los más diversos entretenimientos: llamar por el móvil, jugar a las cartas, maquillarse, charlar... Incluso habían construido pequeños habitáculos con cartones para delimitar una cierta intimidad. A pesar de que invadían no sólo las aceras sino también los carriles destinados a los coches, cortando el tráfico, su presencia parecía no sorprender al resto de los ciudadanos, como si formasen parte del paisaje de la City.

Artista vinculada muy tempranamente a las herramientas tecnológicas, y en muchos terrenos pionera de los nuevos medios, Marisa González vive una inflexión en su trayectoria coincidiendo con el cambio de siglo, cuando centra su atención en la incidencia de determinados procesos económicos y políticos sobre el cuerpo social. No sería exacto decir que este tipo de preocupaciones no estuvieran presentes en su obra desde los inicios, a finales de los años sesenta, pero sí que la atención hacia los individuos, sus historias y sus condiciones de existencia ha adquirido un peso creciente. Exposiciones como *La fábrica*, donde además de documentar el papel de la antigua fábrica de pan en la vida de Bilbao, su ciudad, rescataba

y daba rostro, de forma emocionante, a los cientos de trabajadoras que a lo largo de un siglo habían pasado por ella; *Lemóniz*, donde la central nuclear construida en aquella localidad, y que nunca entró en funcionamiento, protagonizaba unas obras que la restituían a la realidad, desde su controvertido inicio hasta su fantasmal presente; o *Son de ellas*, un proyecto desarrollado entre 2002 y 2005, que se adentraba en la situación laboral y en sus efectos alienantes sobre un colectivo de mujeres, constituyen un políptico social a través del tiempo.

Female Open Space Invaders se introduce en este fenómeno de invasión urbana para indagar en su razón de ser, en lo que representa y en las condiciones sociales y económicas que lo producen. Tras saber que esas concentraciones son habituales los días festivos y que ha adquirido una especie de estatus frente al resto de la sociedad y a las autoridades de la City, la artista habla con un buen número de estas mujeres, inmigrantes filipinas que desde hace al menos treinta años llegan a Hong Kon para trabajar como sirvientas, y recopila una exhaustiva documentación, que incluye un viaje a Filipinas donde contacta con familiares y amigos de muchas de ellas. El resultado es una extensa serie de fotografías y un vídeo de tres horas del que nos ofrece ahora una versión reducida.

La artista traza aquí un gran friso que, en muchos sentidos, enlaza con sus obras anteriores y, a la vez, da un giro en su forma de abordar la narración. Cada uno de los temas que protagonizan su trabajo parece haber salido a su paso de manera fortuita secuestrando su atención de manera obsesiva. Miles de fotografías y muchas horas de filmaciones construyen un exhaustivo inventario del que sólo una parte emerge en las piezas finales, como en un proceso de condensación expresiva. Marisa González parte de una mirada que abarca los fenómenos en su conjunto para, luego, detenerse en los más mínimos detalles y en todo aquello que pueda suponer un dato que arroja luz, una clave para entender y enriquecer su análisis. Todo ello, esa forma de proceder, parece alojarse en el interior de cada una de las imágenes, ofreciendo de lo general a lo individual –al relato en primera persona– unas narraciones de múltiples capas, intensas, complejas.

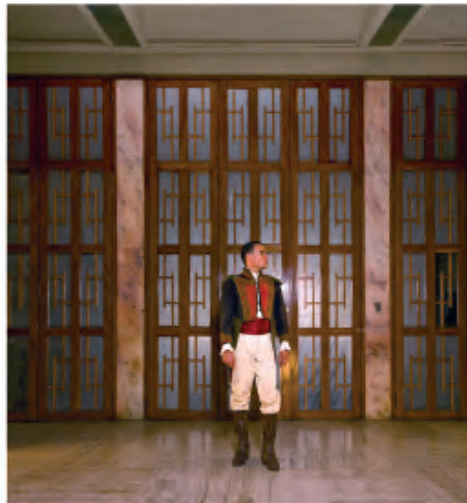


De la serie *Filipinas en Hong Kong. Exchange Square*, 2009-2010. Cortesía de la artista y Galería Evelyn Botella.

ALEXANDER APÓSTOL

Rehearsing the National Stance

MADRID
GALERÍA DISTRITO 4



Bolívar mirando a la izquierda y a la derecha, 2010. Courtesy of the artist and Galería Distrito 4.

From the Appropriationism of Local Colour to the Failure of the National Utopia

MÓNICA NÚÑEZ LUIS

The weight of the national mark has been one of the aspects which have defined the visual discourse of Alexander Apóstol (Barquisimeto, 1969). Burdened by the cultural and iconographic references of his country, the interpretations of the work by this artist reiterate –from a range of depths– his interest in the implications of a very peculiar historical vision of progress. This has served Apóstol to construct, through videos and photographs, a series of critical, ironic, anecdotal and jocular narratives which explore a constant and highly significant Venezuelan element: contradiction.

It is worth remembering that classical thought studied the principle of *non-contradiction*. For Plato and Aristotle, it was a mistake, whilst for Leibniz contradiction was innate to the individual; other intellectuals, since 1970, have lent it some value through so-called *Dialetheism*. In fact, the Venezuela of yesterday and today offers an example of this concept, where two contrasting opinions can coexist and function as statutes of truth. In this context, Apóstol

proposes, at the Distrito 4 gallery in Madrid, a reinterpretation of some historical contradictions in the Caribbean country, where local colour defines the visual and conceptual nature of a group of photographs and a video which share the same spaces and protagonists.

With the exhibition *Ensayando la postura nacional*, Apóstol appropriates the work of one of the most relevant modern Venezuelan painters, Pedro Centeno Vallenilla. Far from what could be imagined, yet in accordance with the military regime which used this painter as its spokesperson, the opening-up which must have accompanied the project for what was, at the time, a progressive nation, was seen in his work from the perspective of the exaltation of the breed, pro-independence heroes and the symbols of indigenous and mix-race communities, i.e. from a colonialist, closed-off and obsolete viewpoint. This approach was, without a doubt, incompatible with what was an overwhelming development of infrastructures in a country which, between 1940 and 1950, also boasted an important continental position in artistic terms.

Apóstol delves into the deformation of these contradictions by means of gestures where he reuses themes, motifs and characters from the work of Vallenilla, who was always complacent with the military regime of the time, and distant from the creative trends of the day. Apóstol offers the gaze—of whom he so admired— with regards to the utopian project for a nation, setting emblematic characters from folklore against contemporary scenarios which do not suit them, and which, additionally, are in decline. In this way, he demythologises pro-independence, indigenous and mythological figures, by inserting them in spaces which speak about a modernity which, in fact, only represents a hint of it. While the photographs exalt the attempt to reveal the emblematic national stance in Venezuelan iconography, the video intensely reaffirms the power of these photographs, by offering a real view, close to mockery, of these *attempts*. An insecure Bolívar, sweating in a modern space, which can be found at the *left* and the *right* of the room; an indigenous woman who breaks her innate beauty with her breast implants as she poses in what seems to be a public office; or a pro-independence hero, with his face covered, just like the members of the street guerrilla, are some of the decontextualised images which reveal these attempts to project the best image of what has been, in the widest sense of the word, a *national stance*. In fact, all of these examples are a clear expression of Venezuelan *Dialetheism*, of which Apóstol shows a single facet, an aporia of the unsolvable paradox of the attempt at progress on the basis of inadequate thinking.

ALEXANDER APÓSTOL

Ensayando la postura nacional

MADRID
GALERÍA DISTRITO 4

Del apropiacionismo del color local al fracaso de la utopía nacional

MÓNICA NÚÑEZ LUIS

El peso de la impronta nacional ha sido uno de los aspectos definitorios del discurso visual de Alexander Apóstol (Barquisimeto, 1969). Lastrado a referentes culturales e iconográficos de su país, las lecturas de este artista reiteran –desde profundidades diferentes– el interés por las implicaciones de una concepción histórica de progreso muy peculiar. Ésta, le ha servido a Apóstol para construir, a través de fotografías y videos, relatos críticos, irónicos, anecdóticos y jocosos que exploran un elemento venezolano constante y de gran importancia: la contradicción.

Vale la pena recordar que el pensamiento clásico estudió el principio de la *no contradicción*. Para Platón y Aristóteles era una incorrección, para Leibniz la contradicción era innata en el individuo mientras otros intelectuales, desde 1970, le han otorgado valor de veracidad a través del llamado *dialecteísmo*. Precisamente la Venezuela de ayer y hoy responde a este concepto, donde dos opiniones contrapuestas pueden coexistir y funcionar, además, como estatutos de verdad. En este marco de ideas, Apóstol propone en la galería Distrito 4 de Madrid una relectura de algunas contradicciones históricas del país caribeño, en las que el color local marca la naturaleza visual y conceptual de un conjunto de fotografías y un video, que comparten los mismos espacios y protagonistas.

En la exposición *Ensayando la postura nacional*, Apóstol se apropia de la obra de uno de los pintores más relevantes de la modernidad venezolana, Pedro Centeno Vallenilla. Lejos de lo que podría pensarse, pero en consonancia con el régimen militar que convirtió a este pintor en su vocero, la apertura que debió acompañar al proyecto de nación progresista de entonces fue concebido en su trabajo desde la exaltación de la raza, los héroes independentistas o los símbolos del pueblo mestizo e indígena, es decir, desde una visión colonialista, cerrada y obsoleta. Esta línea era, sin duda, incompatible con lo que estaba siendo el avasallante desarrollo de infraestructuras de un país que entre 1940 y 1950 también contó con un destacado posicionamiento continental a nivel artístico.

Apóstol se adentra en la deformación de estas contradicciones por

medio de gestos en los que reutiliza temáticas, motivos y personajes de un Vallenilla siempre complaciente con el régimen militar de entonces y distante a las tendencias creativas del momento. Apóstol, ofrece la mirada –del tan apreciado por él– fracaso de proyecto utópico de nación y opone personajes emblemáticos del folklore a escenarios de una contemporaneidad que no les corresponden pero, además, venida a menos. Así, desmitifica personajes independentistas, indígenas y mitológicos a través de su inserción en espacios que hablan de una modernidad que más bien representa un amago de ella. Mientras las fotografías enaltecen el intento por mostrar las posturas nacionales emblemáticas de la iconografía venezolana, el video reafirma la fuerza de estas fotografías al ofrecer una visión real de esos *intentos*, cercana a la burla. Un Bolívar inseguro y sudado en un espacio moderno,



Urkia, 2010. Cortesía del artista y de la Galería Distrito 4.

que se ubica mirando a la *izquierda* y a la *derecha* de la estancia; una indígena que rompe su belleza innata con unos senos operados mientras posa en lo que parece ser, por la naturaleza del mobiliario, una oficina pública. O un héroe independentista encapuchado, tal como los protagonistas de la guerrilla callejera, son algunas de las imágenes descontextualizadas que muestran esos intentos por proyectar la mejor imagen de lo que ha sido una *postura nacional*, en sentido amplio. Pero, en realidad, todos estos ejemplos son una clara expresión del *dialecteísmo* venezolano, del que Apóstol nos trae una cara, una aporía de la paradoja irresoluble del intento de un progreso bajo el manejo de un pensamiento inadecuado para éste.

In-Betweens. Instants, Intervals, Durations

MADRID
TEATRO FERNÁN GÓMEZ CENTRO DE ARTE



DANIEL BLAUFUKS *Untitled*, from the Series *Terezin*, 2007. Courtesy of the artist.

MARIANO NAVARRO

As part of the official programme of the 13th edition of PhotoEspaña, its general curator, who has also curated this specific show, Sergio Mah described *Entretiempos. Instantes, intervalos, duraciones* as one of the event's main proposals, and as the exhibition which, although it might not summarise the leitmotiv of the festival, does express it in one of its most forceful forms.

For his third and last project as the head of the festival, Mah has emphasised “temporal experience and perception, and the direct relationship it shares with photography”. Certainly, as he himself says, “it is easy to admit that photography has a special relationship with time”, and, therefore, unlike other motifs, it could be said that this one is both elemental and all-embracing, comprising all possible photography practices. It is not so, at least not in the exhibition we are reviewing here, because the curator has opted not for the physics or the explanation of the *tempo* of photography, nor its instantaneous nature, but for a different series of elements, which construct a

narrative based not on what happens to photography over time, but what photography, by its mere existences, does to our perception and sense of time.

The exact instant of the snapshot, with its, should we say, chronological appropriation of time, the dichotomy between instantaneousness and temporal flows, and, above all, what Mah describes as “the time which is immanent to the images [...]”, a time which is heterogeneous, creative, mainly visual, speculative and susceptible to visual, phenomenological and mental transformations”, are the ideal elements which have served him to produce a collective show with international artists, who have examined its different expressions..

The immense and longitudinal rooms in the Fernán Gómez theatre are, despite some difficulties, perfect at allowing the viewer to move among the various pieces, which have been generally conceived as cycles or sequences, enabling him to observe the similarities and the more noticeable differences between some of the pieces.

Most of the time, the show is articulated by the space itself, but also in accordance with a number of differentiated proposals which encompass several artists.

Therefore, I would begin with those authors who are interested in the narrative which emerges from the micrology of the instant, such as Jeff Wall with his prepared scenes, which, however, seem to capture the exact spark of a moment, as well as the manipulated images of NBA players by Paul Pfeiffer, who removes their ball, or erases their teammates, leaving them as solitary heroes.

Additionally, we find works which gather vestiges of events, such as the magnificent series by Ignasi Aballí, *Secuencias temporales*, made up of twin press cuttings, separated by fractions of a second or years; the mysterious imagined investigations by Clare Strand and the historical series on the Russian revolution by Tacita Dean. In other cases, we see the perception of history and memory, as in the Daniel Blaufuks's memorable—if you'll forgive the repetition—visit to the Terezin concentration camp, or the also intimate and suggestive view of Morandi's studio, by Tacita Dean.

The reproduction of ephemeral moments find its epitome—despite its combination with works by Iñaki Bonillas and Michel Snow— at the large series by Erwin Wurm, *One Minute Sculptures*, one of the high points of the show. On the other hand, the endless exposures for just one photography result in the luminous white screens by Hiroshi Sugimoto and the construction of the Postdamer Platz by Michael Wesley.

Lastly, those who either suspend or decompose movement, or who, from the opposite side, play with the paradoxes between movement and stillness, are represented in the series by Mabel Palacín, which shows a group of boys throwing stones, the false chrono-photographs by Steven Pippin, as well as the films by David Claerbout and Michael Snow.

Entretiempos. Instantes, intervalos, duraciones

MADRID
TEATRO FERNÁN GÓMEZ CENTRO DE ARTE

MARIANO NAVARRO

Dentro de la programación oficial de la decimotercera edición de PhotoEspaña, su comisario general, y también de ésta en concreto, Sergio Mah, señaló a *Entretiempos. Instantes, intervalos, duraciones* como una de sus propuestas principales y la exposición que si no resume el motivo generador de la misma, sí lo explicita en una de sus formas más rotundas.

Para su tercer y último proyecto al frente de este Festival, Mah ha colocado el acento en «la experiencia y la percepción temporal y la relación directa que la fotografía tiene con ellas». Ciertamente, como él mismo dice, “resulta fácil admitir que la fotografía tiene una relación especial con el tiempo” y, por tanto, a diferencia de otros motivos, podría decirse que éste resulta a la vez elemental y abarcador de toda práctica fotográfica posible. No es así, al menos no lo es en la exposición que reseño, porque el comisario ha optado no por la física o la explicación del *tempo* de la fotografía ni por su instantaneidad, sino por otra serie de elementos que construyen un relato sustentado no en lo que le pasa a la fotografía con el tiempo, sino a lo que la fotografía, con su existencia, hace en nuestra percepción y sentido del tiempo.

El tiempo exacto de la toma fotográfica, con su apropiación por así decirlo cronológica de la historia, la dicotomía entre instantaneidad y flujo temporal y, sobre todo, lo que Mah define como «el tiempo inmanente a las imágenes [...], un tiempo heterogéneo, creativo, predominantemente visual, especulativo y sensible a transformaciones plásticas, fenomenológicas y mentales», son los elementos ideales que le han servido para elaborar un muestra colectiva con diecisiete artistas internacionales que abordan sus distintas vertientes.

Las inmensas y longitudinales salas del Fernán Gómez resultan, pese a sus dificultades, perfectas para que el espectador recorra las distintas piezas, generalmente concebidas como ciclos o secuencias y para que confronte similitudes, que las hay, y diferencias, que resultan más notables.

La muestra se articula las más de las veces por el propio espacio, pero también de acuerdo a propuestas diferenciadas que abarcan a varios artistas.

Así, yo empezaría por aquellos autores interesados en la narrativa que surge de la micrología del instante, entre los que está Jeff Wall, con sus escenas preparadas que, sin embargo, parecen recoger la chispa exacta de un momento, y también las imágenes manipuladas de jugadores de la NBA de Paul Pfeiffer, a los que ha birlado el balón o suprimido sus compañeros de juego, dejándolos como héroes solitarios.



ERWIN WURM de la serie *Esculturas de un minuto*, 1997-1998.
Cortesía: Collection FRAC Limousin. © F. Magnoux, Limoges © ADAGP

También los que recopilan vestigios de los sucesos, así la magnífica serie de Ignasi Aballí *Secuencias temporales*, formada con imágenes de prensa mellizas por un intervalo de milésimas de segundo o de años; las misteriosas investigaciones imaginadas de Clare Strand o la serie histórica sobre la revolución rusa de Tacita Dean. O la percepción de la historia y la memoria, como en la memorable, perdón por la redundancia, visita de Daniel Blaufuks al campo de concentración de Terezin, o la no menos íntima y sugerente de la ya mencionada Tacita Dean al estudio de Morandi.

La reproducción de momentos efímeros tiene su epítome –pese a su conjunción con obras de Iñaki Bonillas o Michel Snow– en la numerosa serie de Erwin Wurm, *Esculturas de un minuto*, uno de los puntos fuertes de la muestra. Justo lo contrario, las exposiciones interminables para una toma dan como resultado los cines de luminosas pantallas blancas de Hiroshi Sugimoto y la construcción de la Postdamer Platz de Michael Wesley.

Finalmente, aquellos que o bien suspenden y descomponen el movimiento o quiénes, desde el lado opuesto, juegan con las paradojas entre movilidad e inmovilidad, como la serie de Mabel Palacín de muchachos tirando piedras o las falsas cronofotografías de Steven Pippin, o los filmes de David Claerhout o Michael Snow.