

ARTECONTEXTO

ARTE CULTURA NUEVOS MEDIOS

ART CULTURE NEW MEDIA

Dossier LA EXPOSICIÓN: NUEVAS PRÁCTICAS, VIEJOS CONTENEDORES / THE EXHIBITION: NEW PRACTICES, OLD CONTAINERS • Páginas centrales / Centre Pages: Entrevista con Mieke Bal Interview with Mieke Bal, Panorama: Los Angeles • CiberContexto • Cine / Cinema Música / Music • Libros / Books • Críticas / Reviews



Editora y Directora / *Director & Editor:*

Alicia Murría

Equipo de Redacción / *Editorial Staff:*

**Natalia Maya Santacruz,
Santiago B. Olmo, Eva Navarro**

info@artecontexto.com

Redactora jefe / *Editor-in-chief:*

Natalia Maya Santacruz

Responsable de Relaciones Externas y Publicidad

Public Relations and Advertising Manager:

Eva Navarro

publicidad@artecontexto.com

Administración / *Accounting Department:*

Carmen Villalba

administracion@artecontexto.com

Suscripciones / *Subscriptions:*

Pablo D. Olmos

suscripciones@artecontexto.com

Distribución / *Distribution:*

distribucion@artecontexto.com

Oficinas / *Office:*

Tel. + 34 913 656 596

C/ Santa Ana 14, 2º C.

28005 Madrid. (España)

www.artecontexto.com

Diseño / *Design:*

Jacinto Martín

El viajero: www.elviajero.org

Traducciones / *Translations:*

Joanna Porter

Portada / Cover:

ANDREAS FOGARASI *Kultur und Freizeit*, 2007.

Videoinstalación en la muestra

El pasado en el presente y lo propio en lo ajeno
en Laboral Centro de Arte y Creación Industrial, 2009.

Colaboran en este número / *Contributors to this Issue:*

José Manuel Costa, Christiane Paul, Juan Antonio Álvarez Reyes, Mónica Núñez Luis, Alicia Murría, Juan Sebastián Cárdenas, Micol Hebrón, Abraham Rivera, Elena Duque, Bruno Reis, Eva Grinstein, Jason Edward Kaufman, Isabel Tejeda, Alanna Lockward, José Ángel Artetxe, Alfonso López Rojo, Emanuela Saladini, Iñaki Stella, Sema D'Acosta, Pedro Medina, Carlos García de Castro, Francisco Baena, Pablo G. Polite, Juan Carlos Rego de la Torre, Mireia Antón, Mariano Navarro, Luis Francisco Pérez, Santiago B. Olmo, Fernada Nogueira.

Especial agradecimiento / *Special thanks:*

A José Manuel Costa por su colaboración en este dossier

To José Manuel Costa for his help making this dossier

ARTECONTEXTO

ARTECONTEXTO arte cultura nuevos medios

es una publicación trimestral de ARTEHOY Publicaciones y Gestión, S.L.

Impreso en España por Técnicas Gráficas Forma

Producción gráfica: El viajero / Eva Bonilla. Procograf S.L.

ISSN: 1697-2341. Depósito legal: M-1968-2004

Todos los derechos reservados. Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida o transmitida por ningún medio sin el permiso escrito del editor.

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced or transmitted by any means without written permission from the publisher.

© de la edición, ARTEHOY Publicaciones y Gestión, S.L.

© de las imágenes, sus autores

© de los textos, sus autores

© de las traducciones, sus autores

© de las reproducciones autorizadas, VEGAP, Madrid 2010

Esta publicación es miembro de la Asociación de Revistas Culturales de España (ARCE) y de la Federación Iberoamericana de Revistas Culturales (FIRC)



Esta revista ha recibido una subvención de la Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas para su difusión en bibliotecas, centros culturales y universidades de España, para la totalidad de los números editados en el año.



Esta revista ha recibido una subvención de la Comunidad de Madrid para el año 2010.



ARTECONTEXTO reúne diversos puntos de vista para activar el debate y no se identifica forzosamente con todas las opiniones de sus autores. / *ARTECONTEXTO does not necessarily share the opinions expressed by the authors.*

La editorial ARTEHOY Publicaciones y Gestión S.L., a los efectos previstos en el art. 32.1, párrafo segundo, del TRLPI se opone expresamente a que cualquiera de las páginas de **ARTECONTEXTO** sea utilizada para la realización de resúmenes de prensa.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley.
Dirijase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos: www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

- 4 Primera página / Page One**
Arte y nuevos retos / *Art and New Challenges*
ALICIA MURRÍA

Dossier. La exposición: nuevas prácticas, viejos contenedores /
The Exhibition: New Practices, Old Containers

- 9** De lo curioso a lo inmaterial. Las formas de presentación del arte como superestructura ideológica
From the Unusual to the Immaterial. Presentation Forms of Art as an Ideological Superstructure
JOSÉ MANUEL COSTA

- 17** Contextos flexibles, filtración democrática y comisariado asistido por ordenador:
modelos para la práctica curatorial on-line / *Flexible Contexts, Democratic Filtering*
and *Computer-aided Curating: Models for Online Curatorial Practice*
CHRISTIANE PAUL

- 24** Lo que ha de venir, ya ha llegado / *What Is to Come Is Already Here*
JUAN ANTONIO ÁLVAREZ REYES

- 33** Nuevas formas de arte, nuevos mercados / *New Art Forms, New Markets*
MÓNICA NÚÑEZ LUIS

- 41** Prácticas artísticas de intervención. Entrevista con Daniel G. Andújar
Intervention Art Practices. Interview with Daniel G. Andújar
ALICIA MURRÍA

Páginas Centrales / *Central Pages*

- 51** Territorios del análisis cultural. Una entrevista con Mieke Bal
Landscapes of Cultural Analysis. An Interview with Mieke Bal
JUAN SEBASTIÁN CÁRDENAS

- 58** La fuerza está en los números: Tomando el pulso a la escena galerística de Los Ángeles
Strength in Numbers: Taking the Pulse of the Los Angeles Gallery Scene
MICOL HEBRON

- 64 CiberContexto**
La labor curatorial en Internet / *The Curatorial Task on the Internet*
ABRAHAM RIVERA

- 68 Cine / Cinema**
Reseñas / *Reviews* ELENA DUQUE
Sobre Béla Tarr / *On Béla Tarr.* JUAN SEBASTIÁN CÁRDENAS

- 72 Música / Music**
Reseñas / *Reviews* ABRAHAM RIVERA
Al Régimen no le gusta compartir / *The Regime Does Not Like to Share*
JOSÉ MANUEL COSTA

- 76 Libros / Books**
Reseñas / *Reviews* BRUNO CARRIÇO REIS- ALICIA MURRÍA
Futuretainment. JOSÉ MANUEL COSTA

- 80 Críticas de exposiciones / *Reviews of Exhibitions***



Art and New Challenges

In a little more than fifteen years the technological industry and the Internet have brought major changes to the accessing and distribution of information and knowledge, substantially modifying the ways in which we communicate and relate to each other, exponentially multiplying control over the individual and drastically altering the notion of privacy, to mention only a few of the consequences. Meanwhile, and in parallel to this, these new phenomena have generated previously unimaginable spaces for horizontal cooperation and collective participation on a scale that transcends countries and states. So it is surprising that in the face of such profound transformations touching on every aspect of existence, numerous cultural and especially art-focused institutions and the discourses on which they stand have closed ranks in a show of impermeability and resistance to all challenges to their *raison d'être*, instead of spearheading the changes, which is meant to be their role, in both theory and practice.

It is true that the external aspects of the containers of art have been altered, but change is far less evident in their internal structure and the ideas on which they are based, or in the legacy of conservation and exhibition models that have been little changed in the past three centuries, and of which auratic objects continue to be the centrepiece. Many of today's artistic practices do not fit comfortably in such settings, and not only the ones that employ the so-called "new media" (many have now been with us for a longish time)—such as video, audio installations, and works that call for some kind of interaction, but also such forms as net-art, which is conceived for "virtual" public spaces and whose full embodiment requires collective participation in which the classical notions of "art work" and "author" are blurred. It is also true that some institutions are now endeavouring to adapt themselves to these new demands, and facing the challenges they pose, which are not confined to questions of storage or exhibition, but necessitate a comprehensive re-examination of their role as nodes of artistic experimentation and creation, as engines, as it were, for the production of knowledge.

Our contribution to the consideration of these processes and their contradictions takes the form of articles by José Manuel Costa, who reviews the genealogy of the exhibition; Christiane Paul, who regards the Internet as a cultural production space; Juan Antonio Álvarez Reyes, whose experience as a curator informs his views on how to deploy the new languages in physical space; Mónica Núñez Luis, whose focus is how the market now seeks to embrace types of production that not long ago were viewed as irrelevant to its interests, even as those interests are often called into question by these very artistic practices. Lastly, in an interview, Daniel G. Andujar furnishes a lucid analysis of the new horizons that are being shaped and the responsibility of artists in drafting their outlines.

Outside this dossier, but not far from the issues it addresses, Mieke Bal speaks of her experience in the field of cultural theory as well as her cinema work in a conversation with Juan S. Cárdenas, on the occasion of the launch of her book *Travelling Concepts in the Humanities*. The central pages end with a glance at the city of Los Angeles, this year's special guest at Madrid's ARCO fair, by Micol Hebron. Articles about film, music, and books, the Cibercontexto section, and a raft of reviews of shows around the world round off this issue, which marks the sixth anniversary of the founding of ARTECONTEXTO

Arte y nuevos retos

La industria tecnológica e Internet, de manera fundamental y en poco más de quince años, han redibujado el acceso a la información, al conocimiento y su distribución, modificado sustancialmente nuestras formas de comunicar y relacionarnos, multiplicado exponencialmente el control sobre los individuos y alterado de manera drástica el concepto de privacidad, por mencionar sólo algunos de sus efectos. También, y de forma paralela, han propiciado espacios de actuación horizontal y participación colectiva, antes difícilmente imaginables, cuyas dimensiones rebasan países y estados. Resulta sorprendente sin embargo que, frente a estas transformaciones de calado profundo que afectan a todos los órdenes de la existencia, muchas instituciones y los discursos sobre los que se sustentan –y nos referimos ahora al ámbito de la cultura y en particular al del arte– hayan hecho de la impermeabilidad y la resistencia a cualquier cambio su razón de ser, sobre todo cuando –en teoría y por definición– deberían constituirse en avanzada.

Ciertamente ha variado el aspecto externo de los contenedores de arte pero mucho menos sus estructuras internas y las ideas que los cimantan, heredadas de modelos de conservación y exhibición que apenas se han modificado en los tres últimos siglos y cuyo eje gravitatorio continúa siendo el objeto aurático. Muchas de las actuales prácticas artísticas encuentran difícil acomodo en estos escenarios, no sólo aquellas que utilizan los llamados nuevos medios –que en buena medida hace mucho que dejaron de serlo– como el vídeo, las instalaciones sonoras o las obras que exigen algún tipo de interacción, sino las que como el net.art se conciben por y para el espacio público virtual y demandan para su desarrollo una participación colectiva donde se diluyen los conceptos clásicos de “obra de arte” y de autor. También es cierto que algunas instituciones están abordando su adaptación a estas nuevas necesidades y asumiendo los retos que tienen ante sí; unos retos que no se limitan al descifrado de la mejor manera de almacenar o exhibir, sino a repensar el papel que les corresponde jugar como nodos de experimentación y creación, como motores –valga la manida expresión– para la producción de conocimiento.

Al análisis de estos procesos y sus contradicciones hemos querido contribuir a través de colaboradores como José Manuel Costa, que traza una genealogía de la exposición; Christian Paul, quien se detiene en la Red como espacio de producción cultural; Juan Antonio Álvarez Reyes habla, desde su propia experiencia en el comisariado, sobre cómo trasladar los nuevos lenguajes al espacio físico; por su parte, Mónica Núñez Luis se detiene en cómo el mercado busca adaptarse a un tipo de producciones que hasta hace muy poco se encontraban alejados de sus intereses, los cuales son cuestionados a menudo por esas mismas prácticas artísticas. Por último, Daniel G. Andujar, a través de una entrevista, aporta un lúcido análisis sobre el paisaje que se está configurando y subraya la responsabilidad de los artistas en su delineamiento.

Al margen del dossier, pero no lejos de estas cuestiones, Mieke Bal habla de su trabajo en el campo de la teoría cultural así como de su obra cinematográfica en una charla con Juan S. Cárdenas, con motivo de la publicación de su último libro *Conceptos viajeros en las humanidades*. Cierra las páginas centrales un vistazo a Los Ángeles, ciudad invitada a la cita anual de ARCO, a cargo de Micol Hebron. Textos sobre cine, música y libros, así como la sección Cibercontexto y un amplio recorrido internacional de exposiciones completan este número, con el que ARTECONTEXTO cumple su sexto aniversario.

DOSSIER

La exposición: nuevas prácticas, viejos contenedores

The Exhibition: New Practices, Old Containers



JANET CARDIFF y GEORGE BURES MILLER *The Murder of Crows*, 2008

Vista de la instalación en Hamburger Bahnhof, 2009

Hay algo en la humanidad que conduce al acto de mostrar. De mostrar lo no inmediatamente útil. También hay algo que la conduce a coleccionar, a acumular lo raro o significativo. La confluencia de ambas propensiones ha evolucionado a lo largo del tiempo hasta la actual división canónica de la Ilustración y sus museos, del más variado tipo. La única variación sustancial en el funcionamiento y la estructura de los de artes visuales, surgió en la segunda mitad del pasado siglo con la idea de unos centros de arte que, en principio, se harían cargo de lo contemporáneo y vivo hasta que sus productos pudieran ser museificados. Se trata de una variación, dado que no es posible hablar de un cambio radical: los nuevos centros han sido concebidos y regidos (también apreciados) con ideas adaptadas del antiguo orden. La aparición del vídeo como arte planteó ya problemas que aún hoy siguen sin estar resueltos de manera satisfactoria y el advenimiento de lo digital es algo sobre lo que ahora se está comenzando a reflexionar y sobre lo que sólo hay algo seguro: las instituciones de la contemporaneidad no están ni material ni ideológicamente preparadas para lidiar con unas prácticas contemporáneas que sólo en muy escasas ocasiones producen objetos tangibles o, cuando menos, estáticos. En este dossier se pretende realizar un breve repaso sobre los problemas que plantea la presentación de estas nuevas prácticas. Para ello considerábamos imprescindible un estudio sobre esas formas de presentación del hecho estético a lo largo del tiempo; una reflexión sobre el trabajo con lo inmaterial; una de orden práctico-teórico en torno a las dificultades que entrañan hoy en día los intentos de mostrar esas nuevas prácticas y como estas (des)encajan en el tejido económico del mundo del arte. De hecho, es posible que la misma idea “mundo del arte” sea ya insuficiente y esos centros, u otros venideros, hayan de reinventarse por completo. No es fácil, al fin y al cabo dichas instituciones son emanaciones de un orden económico-social, que no va a ser subvertido por cuatro piezas de net.art. Pero la mera conciencia de esa inadecuación, de ese chirriar de actitudes, quizás pueda jugar un papel en el cambio.

There is something in human nature which leads to the act of showing; of showing that which is not clearly useful. There is also something which leads to collecting, to hoarding the unusual or meaningful. The confluence of these tendencies has evolved over time, leading to the current canonical division of the Enlightenment and its wide variety of museums. The only substantial variation in the structure and operation of Visual Arts museums emerged in the second half of last century, with the notion of Arts Centres which would deal with the living and contemporary until it could be museified. This was a variation rather than a radical change: the new centres have been conceived and ruled (as well as appreciated) on the basis of old ideas which have been adapted to these recent needs. The emergence of video as a form of art gave rise to issues which have still not been entirely resolved, and the advent of the digital is something which is now being analysed, and about which only one thing is certain: contemporary institutions are not prepared, on either a material or an ideological basis, to deal with contemporary practices, which only very seldom produce tangible or, at the very least, static objects. This dossier aims to offer a brief description of the issues posed by the display of these new practices. In order to do this we felt it was essential to examine the forms of display of the aesthetic fact over time; to reflect on what it is to work with the immaterial; to analyse, in a practical-theoretical way, the difficulties we find today when attempting to display these new practices, and the way these fit in with (or not) the economic fabric of the art world. In fact, it is possible that the very idea of the “art world” is already insufficient and that these Centres, or the future ones, must be entirely reinvented. It is not easy, as, after all, these institutions are the result of an economic and social order, which is not going to be subverted by a few net.art pieces. However, the very awareness of this inadequacy, of these grating attitudes, might be able to play a part in bringing about change.

J. M. C.



Especímenes de historia natural del Museo Ferrante Imperato. Nápoles, 1550-1631



Palacio de Sabbioneta. 1580-1584

De lo curioso a lo inmaterial

Las formas de presentación del arte como superestructura ideológica

JOSÉ MANUEL COSTA*

La comprensión de las artes y, de manera concomitante, su presentación han sufrido a lo largo del tiempo cambios que, como ocurre con toda actividad social, son emanación y consecuencia dialéctica del sistema dominante. Estas formas de presentación, como toda superestructura (aquí en su significado marxista y su argumentación gramsciana) podían adelantarse a los cambios político-económicos o ir detrás de ellos. Pero no en exceso: la estructura económico-social subyacente impone sus reglas –que hasta cierto punto puede variar– para seguir siendo la misma.

En lo que respecta a las artes visuales, el gran cambio desde los tesoros eclesiales o principescos de la antigüedad, tuvo lugar hacia 1520, cuando un prelado de Como (Italia alpina), Paolo Giovio (1483-1552) comienza a reunir en su palacio una gran colección de retratos históricos divididos en cuatro apartados (sabios y poetas muertos; sabios y poetas vivos; artistas y políticos). Fue, por así decir, el primer museo con pretensiones, no diríamos científicas, pero sí normativas. La influencia de una idea tan sencilla llegó hasta mediados del siglo XIX, al menos, en lo que respecta a los museos de historia o a la misma National Portrait Gallery de Londres (1856).

El museo joviano, como pasó a conocerse, era un hijo del humanismo cristiano y respondía también al paso desde el feudalismo a un tipo de organización política que desembocaría en el absolutismo y en las nuevas formas económicas basadas en el comercio y las finanzas que habían surgido hacia el siglo XIV como primer aviso del emergente poderío burgués.

El manierismo, en apariencia tan poco riguroso, trajo consigo los primeros museos concebidos, en principio, como galerías artísticas

y/o gabinetes de curiosidades. Este tipo de gabinetes suponían una balbuciente entrada de la curiosidad científica que había despertado el Renacimiento. En este contexto, las artes visuales poseían un valor, incluso muy elevado, pero no más allá de objetos (falsos, al igual que muchos otros animales fantásticos coleccionados) como los restos de una hidra: porcelanas, conchas de nautilus, armas... Un ejemplo fueron las colecciones de Fernando del Tirol en Innsbruck. En el castillo de Ambras, cerca de la ciudad, Fernando montó en 1563 un santuario del coleccionismo manierista de lo más revelador. Estaba dividido en una *Kunstkammer* o gabinete de arte, una *Wunderkammer* con maravillas de la naturaleza, una *Schatzkammer* con piezas de orfebrería, una *Rüstkammer* dedicada a las armaduras y un museo histórico de tipo joviano. Entre ellas, se nos recuerda, la menos importante era la *Kunstkammer*.

Todo esto tiene consecuencias para la presentación de las artes. Donde antes las obras contemporáneas (no así las antigüedades) solían mantenerse en el lugar para el cual se habían ideado habitualmente una iglesia o un palacio, las nuevas y voluminosas colecciones exigían nuevos lugares de presentación, como la galería de antigüedades (y trofeos de caza) del Palacio de Sabbioneta, edificado entre 1580 y 1584 por la familia Gonzaga. Aún no puede hablarse de museo (el término *Museografía* no llegaría hasta 1727 con el tratado del marchante de Hamburgo, Caspar F. Neickel, pero desde el momento en que estas construcciones, galerías o rotondas, se realizaban *ex novo* y *ex profeso*, se planteaban necesariamente cuestiones museológicas como iluminación, orientación, materiales, ordenación y conservación de las colecciones, etc.

De otra parte, al no permanecer las obras en las estancias privadas u oficiales de los príncipes y progresivamente de los grandes burgueses, sino en estas construcciones específicas de nuevo cuño, venía casi de la mano establecer un régimen de visitas para un público limitado entonces a artistas, estudiosos o amateurs, pero público al fin. De hecho, en algunos de estos pre-museos ya se cobraba la entrada.

No sólo esto. Las colecciones trajeron consigo la necesidad de un inventario separado del ajuar común y de esta manera aparecieron los catálogos, en muchas ocasiones ilustrados. Estamos ya en la era de la imprenta de Gutenberg y la difusión de estos catálogos tendría una enorme influencia.

No debe extrañar que estas novedades prepararan el terreno para el comercio de artes y antigüedades a gran escala. Monarcas como Catalina de Rusia compraban en el extranjero colecciones enteras para su Ermitage, pero también patricios burgueses participaban en lo que durante el siglo XVIII se convirtió en una verdadera fiebre, reflejada también en un mercado algo más “minorista” y popular. De esta forma, las bellas artes se incluían en el tráfico de objetos que constituye la base de todo mercantilismo. En realidad, el sistema de marchantes y tiendas (galerías) que aún pervive no ha variado sustancialmente desde el siglo XVIII, como si el sistema capitalista hubiera querido conservar algo del elitismo y exclusivismo social de la primera gran burguesía.

En este sentido se produjo otra evolución fundamental y que también persiste: la entrada de instituciones públicas y civiles, como ayuntamientos o universidades, en la formación y exposición de objetos culturales. Algo que sucedió primero en los países protestantes, donde los poderes burgueses habían de sustituir en las artes a los antiguos mecenas eclesiásticos, reales o nobiliarios. El Ashmolean de Oxford, fundado en 1683, es el primer gran ejemplo pero rápidamente le siguieron muchas otras instituciones a lo largo y ancho del continente.

Estos acontecimientos, dibujados en sus rasgos básicos durante el siglo XVII y principios del XVIII, fijaron de forma indeleble el tipo de museo que, a través de su reglamentación ilustrada y su extensión geográfica tras la Revolución Francesa, ha llegado hasta nuestros días. No tan paradójicamente los grandes museos históricos o de antigüedades pueden presentar diferencias notables entre sí, pero los de pintura o escultura resultan de una asombrosa monotonía a lo largo del tiempo. Se trata de un canon plasmado en arquitecturas, nombres de departamentos o profesiones, como conservadores, organización sistemática de colecciones, modos de funcionamiento, e infraestructuras, como almacenes, electricidad, relaciones institucionales y con el entorno... Un canon consagrado a mostrar objetos estáticos de alto valor cultural y económico.

No se trata de discutir aquí si este canon, variable en sus matices pero tan resistente en lo básico, es la mejor manera de presentar obras de arte. De hecho, es probable que así sea para las generaciones de artistas coetáneas a la creación de los museos del XIX que consideraban a estos con el mayor de los respetos, incluso aunque no se estuviera de acuerdo con sus contenidos.

Pero ese canon no puede de ninguna manera llamarse contem-

poráneo. Algo que se pone agudamente de manifiesto cuando pensamos en nuevas prácticas artísticas asociadas con el uso de nuevas tecnologías. No tan nuevas, si tenemos en cuenta que la cinta magnetofónica o el vídeo tienen ya más de medio siglo y los principios de la digitalización en lo visual y lo auditivo unos cuarenta años.

Aparte de los ataques futuristas o dadaístas contra los museos y su astuta y brutal puesta en cuestión por R. Mutt, en nuestra cultura se encuentran ideas y proyectos tan sensatos y utilizables como los de El Lissitzky: «En las grandes exposiciones internacionales de pintura, el visitante se siente como atacado por mil bestias diferentes. (...) Si los visitantes eran tradicionalmente conducidos a la pasividad mientras pasaban frente a las pinturas, nuestro diseño debe convertir en activo al individuo. (...) El espectador se verá físicamente forzado a interactuar con los objetos de la exposición». Lo que El Lissitzky proponía suena tan radical porque estaba ideado para un cambio, político y económico, radical que necesitaba de un nuevo lugar donde hacer viables estas propuestas. Sus ideas no sólo son radicales sino que se adaptan perfectamente a nuestras nuevas prácticas, lo cual permite preguntarse si dichas prácticas sólo podrán florecer en otro sistema, y sólo de forma imperfecta en el actual estado de cosas.

Frente a las propuestas de El Lissitzky, lo que se impuso fue, por un lado, la idea de contendor nítido, que llega a su máxima expresión con la Neue Nationalgalerie de Mies van der Rohe (1962-68) y, por otro, la de espacios dinámicos y extremadamente flexibles, como el Centro Pompidou, de Piano y Rogers. A ellos habrían de sumarse rehabilitaciones de espacios pre-existentes, como el Reina Sofía de Madrid, al cual se añadió más tarde un aditamento, ejemplo de la última escuela –la expresiva de sí misma–, realizado por Jean Nouvelle.

Por supuesto, estos edificios, y sus innumerables hermanos surgidos por todo el mundo a lo largo de los años 80 y primeros 90, nacieron con nuevas consideraciones, siendo la principal la que conducía a situar al visitante en el centro de las preocupaciones en detrimento de las obras de arte.

Sin embargo, ninguno de ellos –como puede comprobarse en *Museos de la última generación* de Joseph M. Muntaner y Jordi Oliveras (1986)– considera en lo más mínimo las necesidades ni las dinámicas impuestas por las nuevas prácticas artísticas, ya entonces plenamente funcionantes. Ni siquiera el ZKM de Karlsruhe, dedicado a todo lo nuevo, se libra de este mal: está radicado en una antigua fábrica de armamento.

Con todo, el problema no es tanto arquitectónico o técnico como ideológico. Las nuevas prácticas no han nacido para ser validadas por un museo, ni siquiera por un mercado en el sentido tradicional. Algunas de ellas, como el net.art, nacen ya expuestas *urbi et orbi*. Otras, como el videoarte, son perfectamente copiables y carecen de cualquier aura de lo original; y a ellas se suman las instalaciones multi-mediales, las cuales reclaman mucho más espacio que un cuadro. Además, resulta que mucho de este arte no funciona si no es mediante la interacción, y los catálogos son ahora apuntes de realidades mucho más complejas...

Los centros y museos de “lo contemporáneo” se ven así ante el

dilema de no poder “contener” buena parte de lo que está generando la contemporaneidad. Simplemente porque, en el mejor de los casos, están diseñados para la modernidad. Lo que se reclama es un cambio de paradigma en donde los centros, junto a una función expositiva de nuevo cuño, operen como nodos físicos en el intercambio de información y cooperación que funcione en el rizoma digital-interconectado. Aunque, cabe dudar sobre si ese cambio puede producirse en este sistema, tal vez sea posible avanzar hasta cierto punto, al menos, para que no chirríen demasiado las instituciones de poder, que son los centros y museos, y un arte que, si no los ignora, tampoco los considera más que como otra vía de difusión y presentación entre varias posibles. En este limbo, entre una superestructura anticuada y una revolución aún no llegada, los centros contemporáneos tienen complicado hacia donde ir. Cualquier empujón es bienvenido.

*José Manuel Costa es crítico de arte y música.



Gemäldegalerie. Berlín, 1884

Fachada de la Neue Nationalgalerie. Berlín, 1968



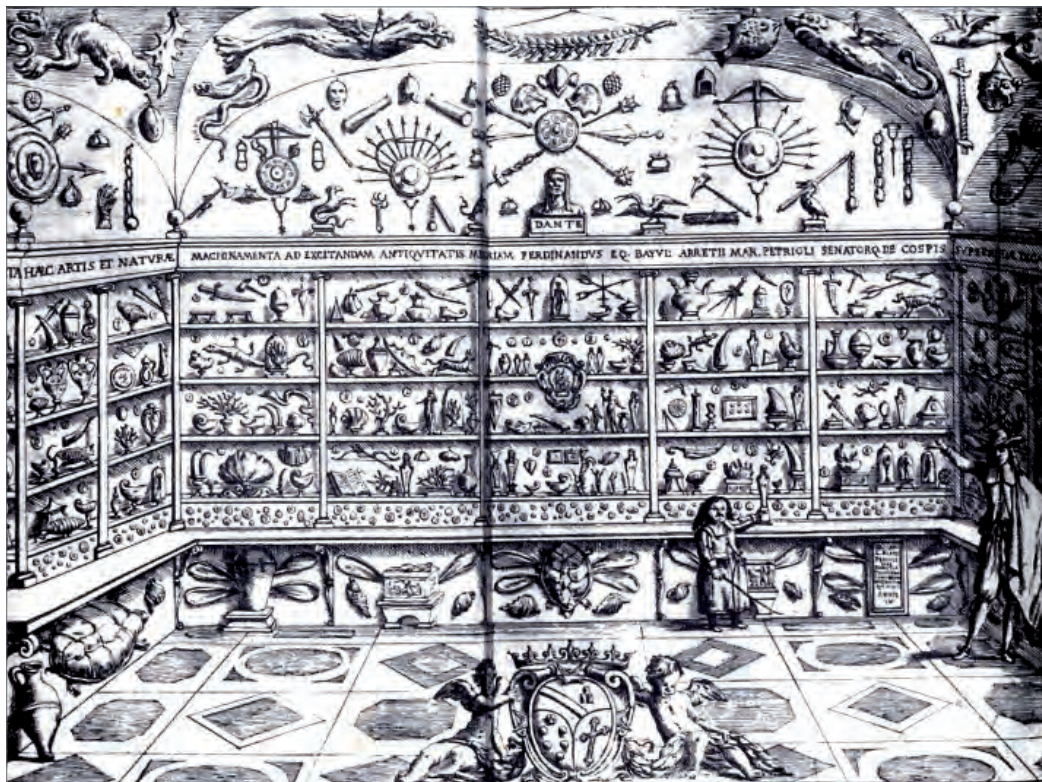
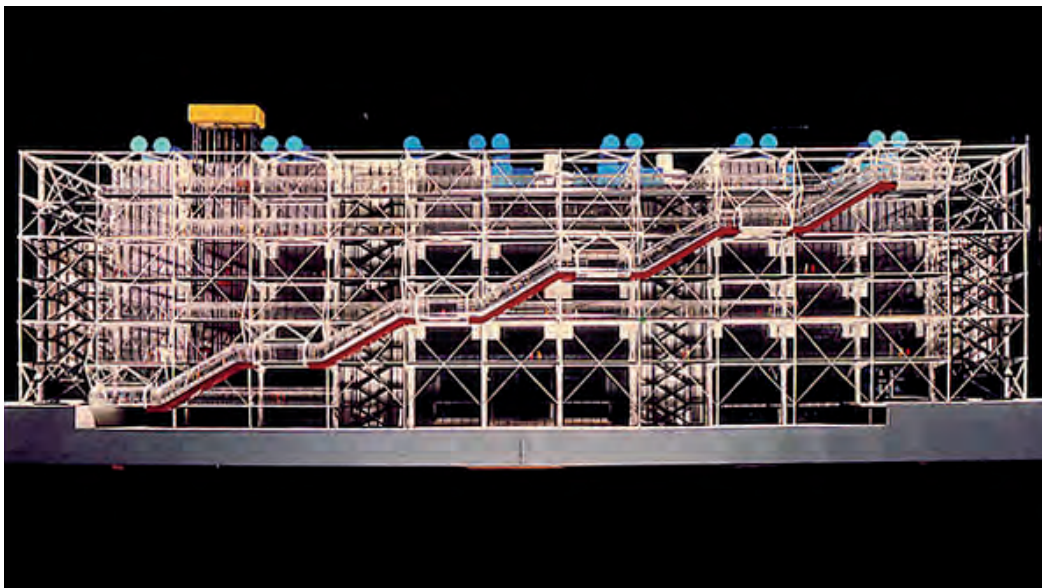


Illustration by **LORENZO LEGATI**
of Ferdinando Cospi
and his collection at the Cospi Museum.
Bologna 1606-1686.



RENZO PIANO and **RICHARD ROGERS**
Scaled model of the final project of the
Centre Georges Pompidou, 1973. © Photo D.R.

From the Unusual to the Immaterial.

Presentation Forms of Art as an Ideological Superstructure

JOSÉ MANUEL COSTA*

Over time, the understanding of the arts, and in a similar manner, their display, have undergone changes, which, as with any social activity, are the emanation and dialectical consequence of the dominant system. These forms of display, as with any superstructure (used here in the Marxist and Gramscian sense) may anticipate political and economic changes; or come in their wake. But not by too far: the underlying socio-economic structure imposes its rules, which to some extent may vary, and things carry on as before.

As regards the visual arts, the great change since the ecclesiastical and princely treasures of antiquity took place around 1520, when a prelate in the Italian alpine city of Como, Paolo Giovio (1483-1552) began to assemble in his mansion a great collection of historical portraits, divided into four categories: dead sages and poets; living sages and poets; artists; and politicians. It could be described as the first museum with normative, if not quite scientific, pretensions. The influence of such a simple idea was to endure under the mid-19th century, with the founding of historical museums, and of the National Portrait Gallery itself, which opened in London in 1856.

The Jovian Museum, as it became known, was the offspring of Christian humanism and also reflected the shift from feudalism to a type of political organization that would evolve into absolutism and now economic patterns based on the trade and finance that had arisen in the 14th C. as the first harbinger of the emerging power of the bourgeoisie.

The Mannerist style, ostensibly so little rigorous, brought in its train the first museums to be conceived, in principle, as galleries of art and/or cabinets of curiosities. These cabinets amounted to a stammering entrance of the scientific curiosity awakened by the Renaissance. In

such a context, the visual arts possessed a value, and even a high one, but no more so than objects, many of them fakes, like many other fantastic animals that were collected, the remains of a hydra, porcelains, sea shells, weapons, etc. Ferdinand of Tyrol's collection in Innsbruck were an example. In 1563 in Ambras castle, near the city, Fernando established a telling shrine to Mannerist collecting. It was divided into a *Kunstammer* of art gallery, a *Wunderkammer* showing marvels of nature, a *Schatzkammer* with silver and gold items, a *Rüstammer* dedicated to weapons, and a historical museum after the Jovian model. Of them all, the least important, we are told, was the *Kunstammer*.

All this was to affect the display of the arts. While formerly contemporary artworks (unlike antique ones), had usually been kept in the place for which they were made, typically a church or a palace, the new and voluminous collections required new venues for their display, such as the Gallery of Antiquities (and hunting trophies) in the Palace of Sabbioneta, erected by the Gonzaga family between 1580 and 1584. It could not yet be termed a *museum* (the term *Museographia* first appeared in a 1727 agreement written by the Hamburg art dealer Caspar F. Neickel), but as soon as these constructions, galleries or rotundas, were built *ex novo* and *ex profeso*, there arose museological issues such as illumination, orientation, materials, and the ordering and conservation of collections.

In addition, since the works no longer remained in the private or state rooms of princes and, increasingly, of the wealthy merchant class, but rather in new buildings designed expressly for the purpose, it became necessary to establish a regime of visits by members of the public, though this was initially limited to artists, scholars,

and dilettantes. Indeed, some of these pre-museums charged for admission.

Furthermore, the collection necessitated an inventory that was separate from that of ordinary possessions, and from this need there arose the catalogue, many of the early ones being illustrated. This was the era of Gutenberg, and the dissemination of these catalogues had an enormous impact.

It is by no means surprising that these innovations should open the way to large-scale trade in art and antiques. Monarchs like Catherine the Great of Russia purchased entire collections abroad for her Hermitage, but bourgeois patricians also joined what in the 18th century was to become a veritable craze, which gave rise to another more “retail” and accessible market. And so it was that the fine arts were included in the traffic of objects that is the basis of all forms of trade. In fact, the system of art dealers and shops (galleries) that survives today has changed but little since the 18th century, as if the capitalist system had wanted to preserve a fragment of the elitism and exclusiveness that marked the first *grande bourgeoisie*.

And there was another crucial development that also survives: the participation of public and civic institutions, such as city councils and universities, in the collection and display of cultural objects. This occurred first in the Protestant lands, where the rich merchants had supplanted the church, the royals, and the nobility, as patrons of the arts. Oxford’s Ashmolean collection, founded in 1683, is the first major example; but it was soon followed by many other institutions across the length and breadth of the Continent.

These developments, whose first outlines appeared in the 17th and early 18th centuries, would indelibly shape the model of museum which, by way of the Enlightenment and the French Revolution, would survive until our day. It may not be so paradoxical that the great museums of history and antiquities are so varied; while those of painting or sculpture are so strikingly and monotonously alike and unchanged over time. There is a canon enshrined in architecture, the name departments and of professions such as conservators, the systematic organisation of collections, modes of operation, and infrastructures such as storerooms, electricity, institutional and environmental relations, etc., a canon for displaying static objects of great cultural and monetary value.

This is not the place to discuss whether this canon, variable in its nuances but so resistant in its essence, is the best way to display art works. Indeed, it is likely that this was true for the generations of artists who witnessed the creation of the 19th century museums, and looked upon them with the greatest of respect, even when they disagreed with their contents.

But there is no way that the canon can be considered contemporary. And this is brought sharply to the fore when we think of new artistic practices associated with the use of new technologies –and even those not so new, for sound and video recording have been with us for half a century, and development of the earliest digital media began some four decades ago.

Aside from attacks by Futurists and Dadaists against the

museum, and their shrewd and scathing questioning by “R. Mutt”, in our culture we find ideas and projects and sensible as those of El Lissitzky: “The great international picture review resemble a zoo, where the visitors are roared at by a thousand different beasts [...] If on previous occasions [...] he was lulled into a certain passivity, now our design should make the man active. [...] The viewer should be physically forced to interact with the objects of the exhibition”. What El Lissitzky proposed sounds so radical because it was conceived for radical political and economic change that called for a new place for making these proposals viable. His ideas are not only radical; they are perfectly suited to our new practices, which makes us wonder if such practices will only be able to flourish within another system, and only imperfectly under the current state of affairs.

Instead of what El Lissitzky proposed, what ensued was, on the one hand, the idea of a sharply defined container, which reached its maximum expression with Mies van der Rohe’s Neue National Galerie (1962-68), and, on the other, dynamic and extremely flexible spaces, like the Centre Pompidou, by Piano and Rogers. One should also mention the rehabilitations of pre-existing spaces, such as the Reina Sofía in Madrid, to which a complement was added later, and example of the latest school –the expression of itself– by Jean Nouvelle.

Naturally these buildings, and their innumerable cognates built all over the world in the 1980s and early 1990s, were born with new consideration in minds, the chief one being to make the visitor the centre of attention, to the detriment of the art works.

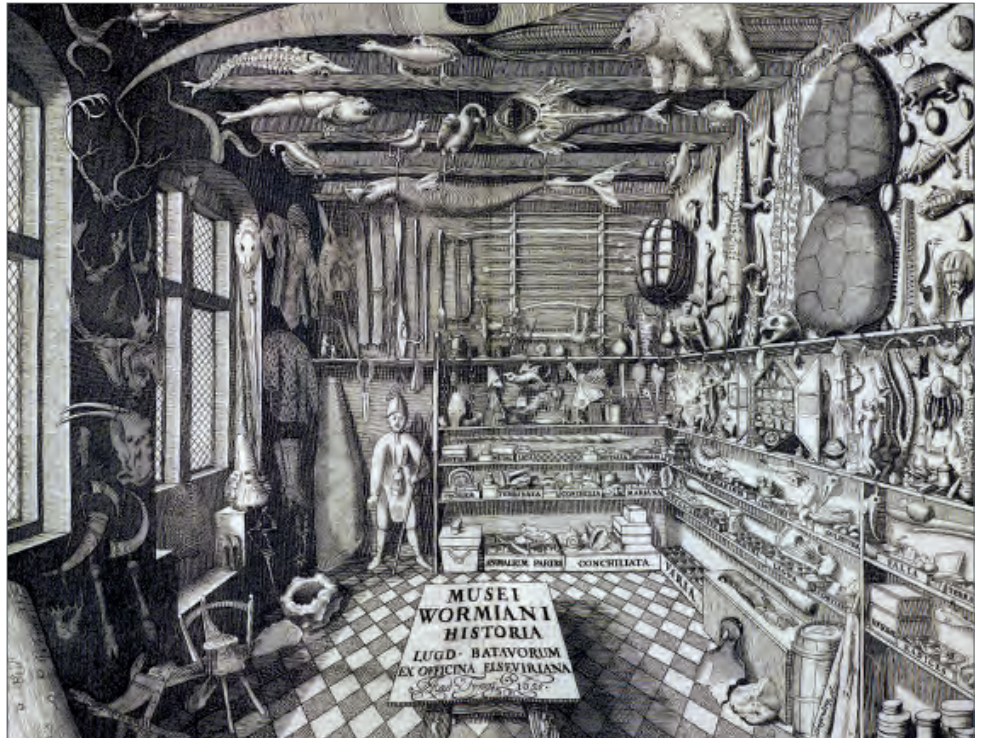
However, none of these –as we see in the 1986 study *Museos de la última generación* by Joseph M. Muntaner y Jordi Oliveras– spares a thought for the needs or the dynamics imposed by the new artistic practices, even though they were already in full swing. Not even the ZKM, in Karlsruhe, is an exception, since it is located in an old armoury.

Ultimately, the problem is less architectural or technical than it is ideological. The new practices were not devised to be validated in a museum, nor yet by a market in the traditional sense. Some of them, like Net Art, are displayed *urbi et orbi* from their very inception. Others, such as video art, are easily copyable and lack any aura of being original. And the same can be said of multimedia installations, which need much more space than a picture. Furthermore, it so happens that much of this art only works through interaction, and catalogues are now notes on much more complex realities.

So art centres and museums that focus on “the contemporary” now find themselves in the dilemma of being unable to “contain” a good part of the work being produced today. And this is simply because, at best, there are designed for modernity. What is needed is a paradigm shift, whereby the institutions, along with a new type of exhibition function, also operate as physical nodes in the exchange of information and cooperation the works in the digital-interconnected rhizome. Although it may be too much to expect such a change to occur within the current system, it may be possible to advance to a certain point, at least, so the wheels of the institutions of power don’t squeak too much –these institutions being the art centres and

museums, and an art which while not ignoring them, plainly regards them as just one more dissemination channel amongst so many others. In this limbo between an antiquated superstructure and a revolution that has not yet arrived, the contemporary art institutions don't know which direction they should be moving. And any push is welcome.

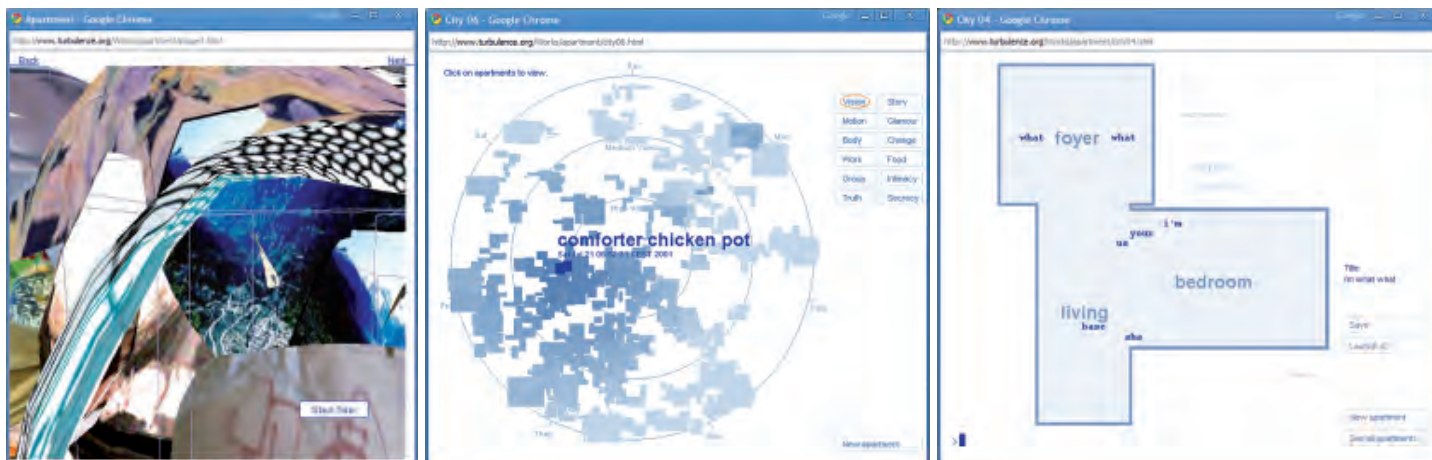
*José Manuel Costa is
an art and music critic.



Ole Worm's cabinet of curiosities at the Museum Wormianum, S. XVII

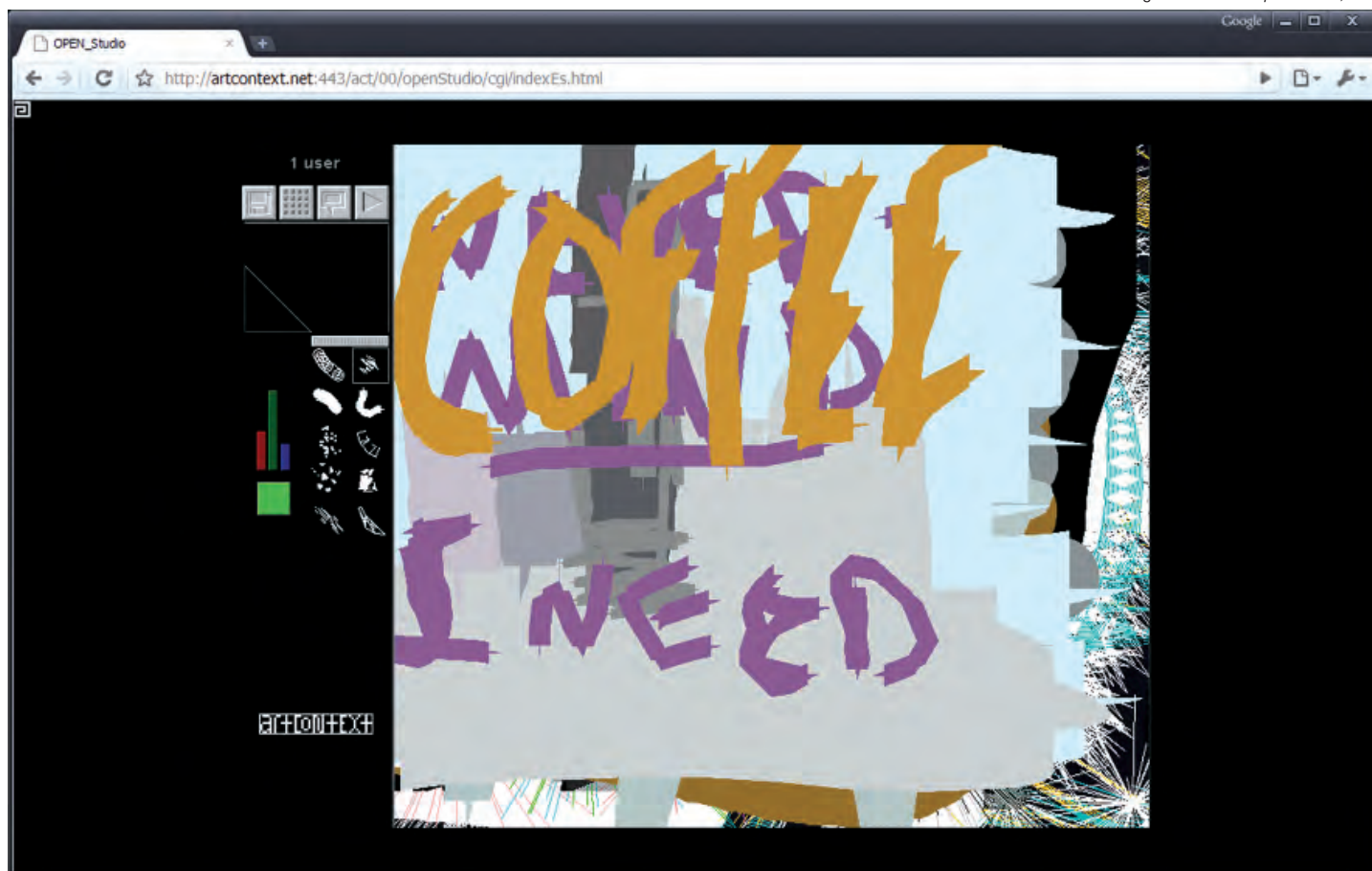
Facade of the ZKM Center for Art and Media Karlsruhe. 1999. Photo: ONUK





MARTIN WATTENBERG y MAREK WALCZAK *Apartment*, 2001.

ANDY DECK Imagen creada con *Open Studio*, 1999



Contextos flexibles, filtración democrática y comisariado asistido por ordenador: Modelos para la práctica curatorial on-line

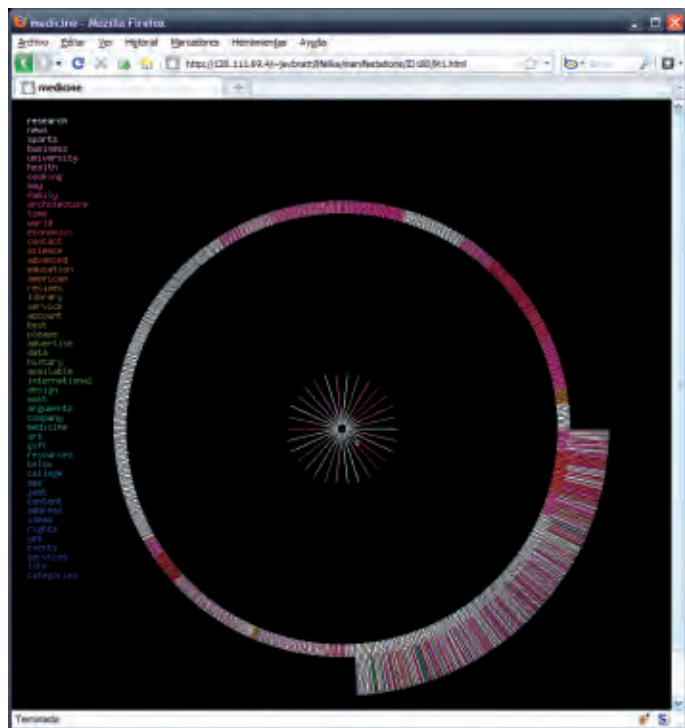
CHRISTIANE PAUL *

La aparición oficial del net.art, que coincidió con el desarrollo de la World Wide Web, a principios de los años 90, no tardó en engendrar una gran variedad de ilusiones sobre el futuro de la práctica artística y curatorial, entre las que se hallaba una reconfiguración más o menos radical de los modelos y “espacios” tradicionales de acceso al arte. Al basarse en una forma artística que existe en el contexto de un espacio público (virtual) creado con el fin de que cualquiera pueda verlo, en cualquier lugar y en cualquier momento (siempre y cuando se tenga acceso a la red), el net.art no siempre requiere el espacio físico de la institución para llegar al público. Ofrece nuevos modos de distribución y acceso al arte, que funcionan con independencia del mundo institucional y sus estructuras de validación y mercantilización. Se podría decir que el net.art busca la creación de un “museo sin muros”, un espacio de información paralelo, expandido y “vivo”, abierto a las intervenciones de artistas, público, comisarios, teóricos y otros expertos. De esta forma se dan las condiciones para un espacio de intercambio, creación y trabajo colectivo, transparente y flexible. Su reto es conseguir una escena artística on-line de forma ajena al mundo institucional. A finales de los años 90, las instituciones artísticas empezaron a fijarse en el net.art como parte de la práctica contemporánea, y poco a poco fueron introduciéndolo en su programación. La práctica curatorial en el mundo on-line se comenzó a desarrollar, por un lado, de forma autónoma –a través de proyectos Web creados por comisarios y colectivos de artistas– y, por otro, en un contexto institucional –a través de páginas Web asociadas a museos, como *Gallery 9* del Walker Art Center, *e-space* del SF MOMA y *Artport* del Whitney Museum¹.

Redes, intercambios colaborativos y democratización

Internet, los dispositivos móviles en red –desde los teléfonos móviles a las PDA (asistentes digitales personales)– y los sistemas de *software*

y *hardware*, cada vez más asequibles, han inaugurado una nueva era en la creación y la distribución de los contenidos mediáticos. La promesa utópica de esta nueva era se centra en la idea de “tecnologías para las personas”, y en un sistema de emisión “de muchos a muchos” capaz de devolver el control sobre la distribución al individuo, produciendo un efecto democratizador. En sus principios, Internet se vio dominada por las instituciones educativas y de investigación, a la vez que ofrecía un espacio para la experimentación artística. El sueño de “una red para la gente” no duró mucho y, desde un principio, ocultó las cuestiones más complejas, relativas al control del poder sobre los medios. Sólo una parte del mundo está conectada a la red “global”, y algunos países están sometidos a restricciones impuestas por sus gobiernos. Internet no ha tardado en convertirse en un espejo del mundo real, en el que las grandes empresas y el comercio electrónico se encargan de colonizar el paisaje. El fin de la burbuja “punto com” ha acabado con gran parte de la ilusión inicial por la economía on-line, impulsando una relectura de las nociones del comercio electrónico, pero la industria de las tecnologías digitales sigue gozando de buena salud. Sin embargo, podría decirse que las características de la red aumentan la democratización y la capacidad de manifestación pública en varios aspectos –por ejemplo, a través de la mejora de los mecanismos de distribución, filtrado y archivo, que dan fuerza a la “voz del individuo”; a pesar de que las intervenciones (en el sentido más amplio de la palabra) ya no están necesariamente limitadas a una zona geográfica. De hecho, la estructura actual se nos muestra de forma descentralizada, en lugar de jerárquica. Ciertamente, esto no implica que se haya eliminado el concepto de autoridad. En palabras de Charles Bernstein: «La autoridad nunca desaparece, sino que se reinserta constantemente en nuevos lugares. (...) La descentralización hace posible que coexistan numerosas autoridades en conflicto, pero



LISA JEVBRATT *Mapping the Web Informe*, 2001.

no es capaz de abolir la autoridad» (Bernstein 2003). En general, los procesos de participación han adquirido mayor complejidad a través de la mediación tecnológica. El hecho de que el net.art sea potencialmente interactivo, participativo o incluso colaborativo y abierto al intercambio con las comunidades trans-locales, hace que las cuestiones relativas a la capacidad de acción colectiva y la autoridad de la autoría se hayan convertido en un elemento central de las prácticas artísticas *new media*. Esta voluntad de participación pública se manifiesta en la capacidad de influir, cambiar y crear instituciones y eventos, o de actuar como mediador. Los niveles de acción pública se miden según la capacidad a la hora de conseguir un efecto significativo en el mundo y en un contexto social específico, lo cual implica ciertas responsabilidades. En el media art, cualquier forma de participación aparece mediada y, por tanto, su grado de implicación se ve parcialmente determinado por los niveles de mediación que se despliegan en una obra de arte. La capacidad de operar del creador/usuario/público/audiencia depende en gran medida del control que se tenga sobre la producción y distribución de la obra, elemento esencial en el discurso sobre los *mass media*. Una de las diferencias fundamentales entre los niveles de control en los medios analógicos y digitales surge de la naturaleza y de las características de la propia tecnología. Medios como la radio, el vídeo y la televisión se han apoyado en una superestructura tecnológica de producción, transmisión y recepción relativamente definida. La modularidad y variabilidad

del medio digital, sin embargo, constituye un terreno de producción y distribución mucho más amplio y difuso. No sólo nos enfrentamos a una enorme variedad de tecnologías y programas de *software*, cada uno con una tarea diferente (como la manipulación de imágenes, los modelos 3D, la navegación en Internet, etc.) sino que además, a raíz de la modularidad del medio, estos programas son susceptibles de ser manipulados o expandidos. Por tanto, existen numerosos puntos de intervención para la producción artística y cultural en general. Así, Internet y los *new media* han abierto el camino al trabajo artístico, la capacidad de participación y las autoridades en conflicto. En los contextos de trabajo en red, el intercambio colaborativo es una parte fundamental de la producción artística y cultural, dando lugar a transformaciones en nuestra forma de entender la idea de la obra de arte y la autoría, lo cual a su vez conlleva enormes consecuencias para la práctica curatorial. Los comisarios deben hacer mayor hincapié en las estrategias necesarias para la documentación de obras creadas por varios autores, o aquellas que se van desarrollando a lo largo del tiempo. En cuanto al arte on-line, el proceso colaborativo es fundamental, afecta el papel del comisario, el artista, el público y la institución. La colaboración permite una mayor apertura en la producción y presentación; en este sentido, es necesario ser consciente del proceso y tener en cuenta que los resultados pueden ser impredecibles.

La participación y la colaboración son consustanciales al medio digital en red, que promueve y depende de un intercambio constante de información, además de ser elementos importantes en la creación de entornos multi-usuario como los mundos en 3D, que permiten a sus habitantes extender y “construir” su infraestructura. El modelo colaborativo también es un elemento crucial a la hora de iniciar el propio proceso artístico. Las obras *new media* suelen necesitar una compleja colaboración entre artistas, programadores, investigadores, diseñadores y científicos, cuya participación puede ser como consultor o como colaborador “a tiempo completo”. Este proceso de trabajo es fundamentalmente diferente de las situaciones en las que los artistas contratan a gente para que construyan o diseñen los componentes de sus obras según una serie de instrucciones, ya que en las obras *new media* los colaboradores suelen involucrarse en las decisiones estéticas. Este tipo de arte tiende a necesitar la colaboración de expertos en varios campos. Podemos encontrar otra forma de cooperación en aquellos proyectos en los que un artista establece una estructura, en cuyo contexto pueden trabajar otros artistas. La obra de Lisa Jevbratt *Mapping the Web Informe* (2001)², junto con *Carnivore*, de Alex Galloway y el Radical Software Group (RSG) (2001-actualidad)³ constituyen ejemplos de esta forma de enfrentar el trabajo. En ambos casos, los artistas establecen una serie de parámetros, a través de un programa de *software* o un servidor, e invitan a otros artistas a crear “clientes”, propiciando la creación de obras de arte. En este contexto, el artista que establece el proyecto puede asumir el papel de comisario, y las colaboraciones suelen ser el resultado de extensas discusiones previas que, a veces, se materializan en listas de direcciones creadas específicamente para este fin. Muchos proyectos *new media* se desarrollan gracias a la colaboración del público, dando

lugar a un nuevo nivel de participación, que no siempre se asemeja a la colaboración en el sentido estricto. Aunque los artistas mantienen cierto control sobre la organización visual, obras como *P-Soup* (2000)⁴ de Mark Napier, *Open Studio* (1999)⁵ de Andy Deck o *Apartment* (2001)⁶ de Martin Wattenberg y Marek Walczak se quedarían en pantallas vacías si no fuese por la colaboración del público. En última instancia, estos proyectos son sistemas de *software* en los que la creación de significado depende del contenido proporcionado por el público. A menudo el artista acaba convertido en agente mediador y facilitador —con respecto tanto a la colaboración con otros artistas como a la interacción y la aportación del público a la obra artística.

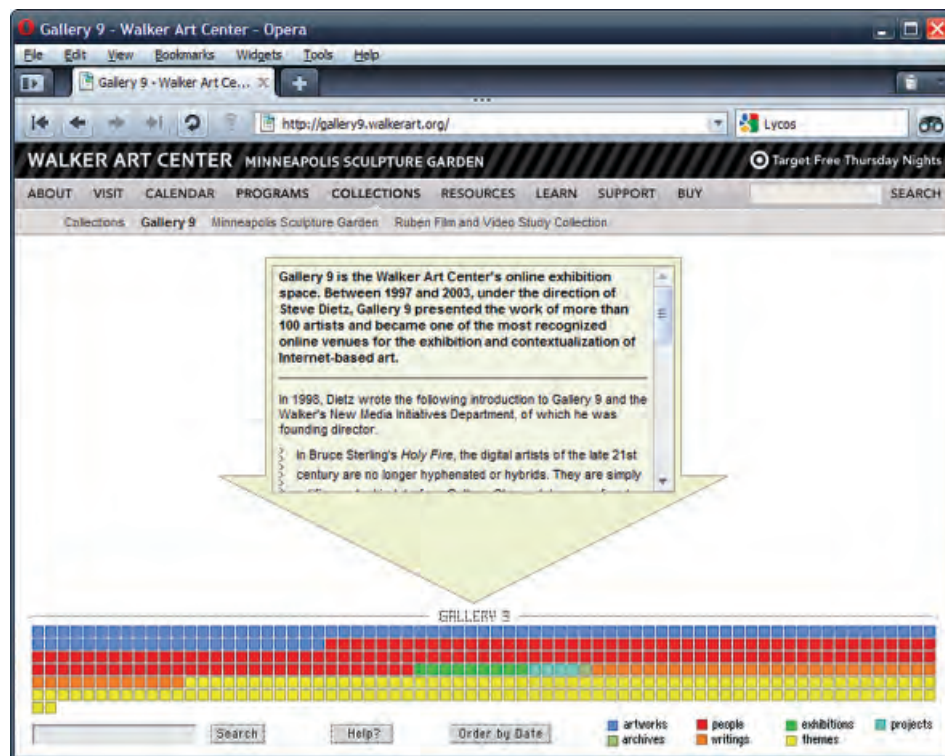
Las estructuras en red y los modelos colaborativos tienden a crear zonas de autonomía cultural —a menudo formadas para ese fin por las comunidades de interés— que existen siempre y cuando cumplan una serie de funciones, antes de dispersarse o transformarse en nuevos espacios. Esto no implica necesariamente que las redes estén tras la creación de nuevos modelos de democracia o autogobierno, sino que se apoyan en una serie de protocolos y estructuras de gobierno, y están conectadas inextricablemente a la industria tecnológica. La existencia de redes ha dado lugar a nuevos espacios para los productores autónomos y la cultura del “hazlo tú mismo”, además de la industria de los medios impulsados por el mercado. La producción artística oscila entre los polos de la apertura de sistemas y las restricciones impuestas por los protocolos y la industria tecnológica.

* Christiane Paul es directora del Programa de Nuevos Medios en la New School de Nueva York y Comisaria Adjunta del departamento de New Media Arts del Whitney Museum of American Art.

** Este texto es una versión abreviada del ensayo original publicado en Joasia Krysa (ed.), *Curating, Immateriality, Systems: On Curating Digital Media*, Data Browser Series Vol. 3 (Autonomedia Press: New York, 2006).

NOTAS

- 1.- *Gallery 9* - Walker Art Center: <http://gallery9.walkerart.org>
e-space - SF MOMA: <http://www.sfmoma.org/exhibitions/espace>
Artport - Whitney Museum: <http://artport.whitney.org>
- 2.- Lisa Jevbratt, *Mapping the Web Infrome* <http://128.111.69.4/~jevbratt/lifelike/>
- 3.- Alex Galloway y Radical Software Group (RSG), *Carnivore* <http://www.rhizome.org/carnivore>

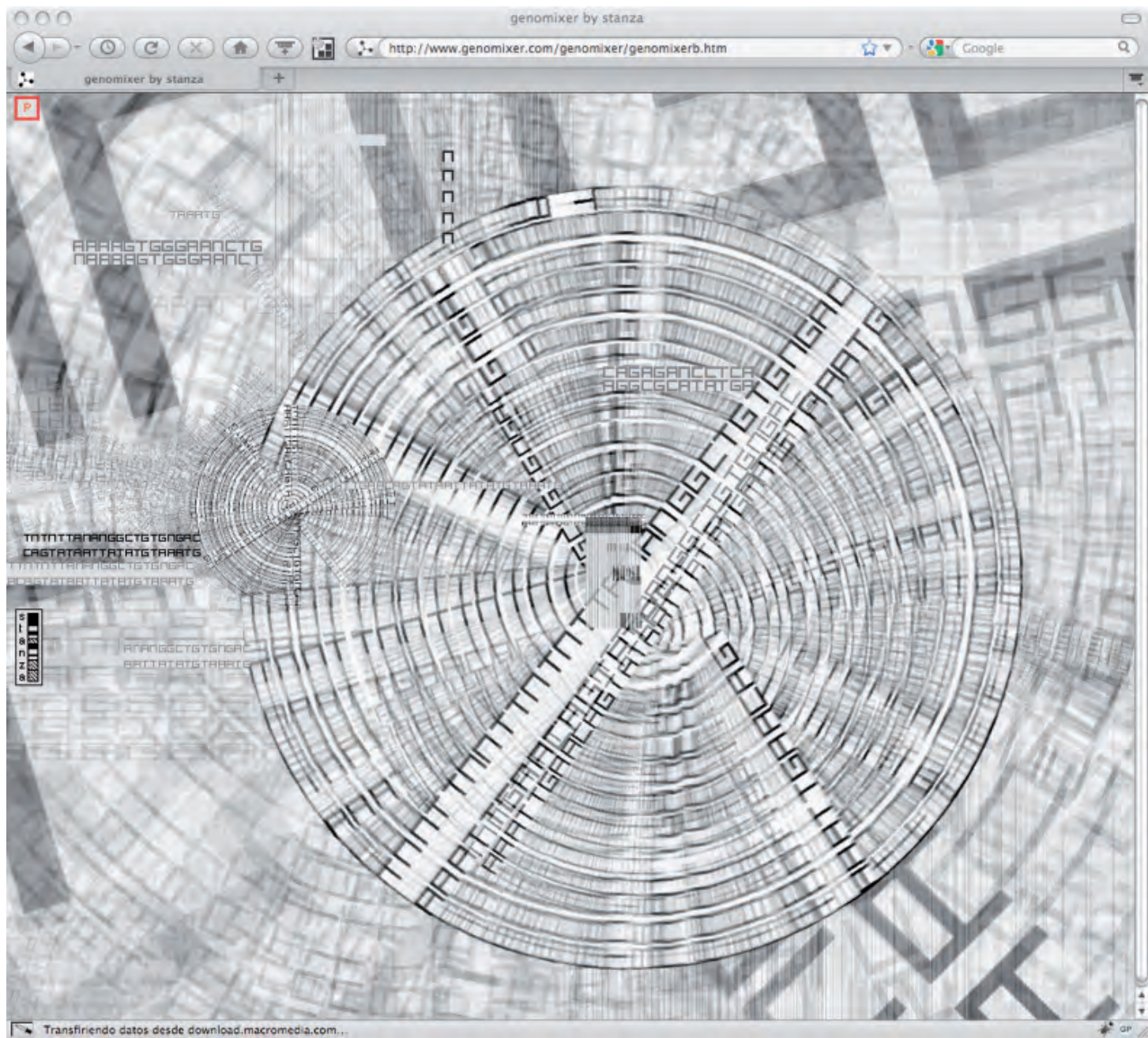


Gallery 9 del Walker Art Center.

- 4.- Mark Napier, *P-Soup* <http://www.potatoland.org/p-soup>
- 5.- Andy Deck, *Open Studio* <http://draw.artcontext.net>
- 6.- Martin Wattenberg & Marek Walczak, *Apartment* <http://www.turbulence.org/Works/apartment>

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 1.- “About”, *runme* software art repository www.runme.org/about.tt2.
- Bernstein, Charles. “Electronic Pies in the Poetry Skies”, 2003. En M. Bousquet y K. Wills (eds.) *The Politics of Information: The Electronic Mediation of Social Change*, Alt-X Press www.altx.com/ebooks/infopol.html.
- 2.- Daniel, Sharon. “Systems and Subjects: Redefining Public Art”, 2004. En Margot Lovejoy, Christiane Paul & Victoria Vesna, (eds.) *Context Providers: Conditions of Meaning in Digital Arts*, Cambridge, Mass.: MIT Press.
- 3.- Hayles, N. Katherine. “Liberal Subjectivity Imperiled: Norbert Wiener and Cybernetic Anxiety”, 1999. En *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*, Chicago: University of Chicago Press.
- 4.- Schleiner, Anne-Marie. “Fluidities and Oppositions among Curators, Filter Feeders, and Future Artists”, 2003. En *Intelligent Agent* magazine, Vol. 3 No. www.intelligentagent.com/archive/Vol3_No1_curation_schleiner.html.
- 5.- US Department of Labor. “Archivists, Curators, and Museum Technicians” www.bls.gov/oco/ocos065.htm.



STANZA *Genomixer Version 097, 2003.* Cortesía: MEIAC.

Flexible Contexts, Democratic Filtering and Computer-aided Curating: Models for Online Curatorial Practice

CHRISTIANE PAUL *

When Internet art officially came into being with the advent of the WWW in the early 1990s, it immediately inspired a variety of dreams about the future of artistic and curatorial practice, among them the dream of a more or less radical reconfiguration of traditional models and 'spaces' for accessing art. As an art form that exists within a (virtual) public space and that has been created to be seen by anyone, anywhere, at any time (provided one has access to the network), net art does not necessarily need the physical space of an art institution to be presented or introduced to the public. It promises new ways of distributing and accessing art that can function independently of the institutional art world and its structures of validation and commodification. Net art seems to call for a 'museum without walls', a parallel, distributed, living information space that is open to interferences by artists, audiences, and curators – a space for exchange, collaborative creation and presentation that is transparent and flexible. An online art world – consisting of artists, critics, curators, theorists and other practitioners – immediately developed in tandem with Internet art and outside of the institutional art world. In the late 1990s, institutions also began to pay attention to net art as part of contemporary artistic practice and slowly incorporated it into their programming. Curatorial practice in the online world began to unfold not only independent of institutions – through Web projects created by independent curators and (artist) collaboratives – but also in an institutional context – through websites affiliated with museums, such as the Walker Art Center's *Gallery 9*, SF MOMA's *e-space* and the Whitney Museum's *artport*¹.

Networks, Collaborative Exchange and Democratisation

The Internet, networked mobile devices – from cellphones to PDAs (Personal Digital Assistants) – and increasingly affordable software and hardware, have brought about a new era for the creation and

distribution of media content. The utopian promise of this era is 'technologies for the people' and a many-to-many broadcasting system that returns the power over distribution to the individual and has a democratising effect. In its early days, the Internet was dominated by research and educational institutions and provided a playground for artistic experimentation. The dream of a 'network for the people' did not last long and, from the very beginning, obscured the more complex issues of power and control over media. Only a portion of the world is connected to the 'global' network, and some countries have been subject to government-imposed access restrictions. The Internet itself quickly became a mirror of the actual world, with corporations and e-commerce colonising the landscape. The burst of the 'dot com' bubble may have ended a lot of the hype surrounding the Internet economy and led to reconsiderations of e-commerce, but the industry of digital technologies is still very much alive. Nevertheless, one could argue that networked environments enhance the potential for democratisation and increase the public's agency in several respects – for example through enhanced distribution, filtering, and archiving mechanisms that give importance to an 'individual's voice'; through the fact that interventions (in the broadest sense) are not necessarily bound to a geographic space any more; and through a largely decentralised rather than hierarchical structure. This obviously does not mean that authority itself has been eliminated. As Charles Bernstein has put it: 'Authority is never abolished but constantly reinscribes itself in new places. [...] Decentralisation allows for multiple, conflicting authorities, not the absence of authority' (Bernstein 2003). In general, agency has become considerably more complex through the process of technological mediation. The fact that Internet art is potentially interactive, participatory, or even collaborative and potentially open to exchanges with trans-local communities, makes questions surrounding agency and the authority of authorship

a central element of new media art practice. Agency manifests itself in the possibilities for influencing, changing, or creating institutions and events, or acting as a proxy. Degrees of agency are measured by the ability to have a meaningful effect in the world and in a social context, which naturally entails responsibilities. In media art, any form of agency is necessarily mediated, and the degree of agency is therefore partly determined by the levels of mediation unfolding within an artwork. The agency of the creator/user/public/audience is highly dependent on the extent of control over production and distribution of a work, which has been a central issue of the discourse on mass media. One of the most fundamental differences between the degrees of control and agency in analogue and digital media lies in the nature and specifics of the technology itself. Media such as radio, video, or television mostly relied on a technological super-structure of production, transmission, and reception that was relatively defined. The modularity and variability of the digital medium, however, constitutes a far broader and more scattered landscape of production and distribution. Not only is there a plethora of technologies and softwares, each responsible for different tasks (such as image manipulation, 3D modelling, Web browsing, etc.) but due to the modularity of the medium, these softwares can also potentially be manipulated or expanded. As a result, there are numerous potential points of intervention for artistic practice and cultural production in general. In this respect, the Internet and 'new media' certainly have opened the field for artistic engagement, agency, and conflicting authorities. In networked environments, collaborative exchange is a fundamental part of artistic and cultural production and has led to shifts in the understanding of the artwork and authorship, which in turn has fundamental consequences for curatorial practice. Curators need to place more emphasis on and develop strategies for documentation of works that are created by multiple authors and constantly develop over time. When it comes to online art, a collaborative process and model is almost a necessity and naturally affects the roles of the curator, artist, audience, and institution. Collaboration leads to an increased openness of the production and presentation process, it requires awareness of process, and its results are not necessarily predictable.

Participation and collaboration are inherent to the networked digital medium, which supports and relies on a constant exchange and flow of information, and are important elements in multi-user environments such as 3D worlds that allow their inhabitants to extend and 'build' their framework. The collaborative model also is a crucial concept when it comes to the artistic process itself. New media works in general often require a complex collaboration between artists, programmers, researchers, designers or scientists, whose role may range from that of a consultant to a full collaborator. This work process is fundamentally different from the scenario where artists hire people to build or create components for their work according to instructions, since collaborators in new media practice are often very much involved in aesthetic decisions. New media art tends to demand expertise in various fields, which one individual alone can hardly acquire. Another form of cooperation occurs in projects where an artist establishes a framework in which other artists create original works.

Lisa Jevbratt's *Mapping the Web Infome* (2001)² and *Carnivore* by Alex Galloway and the Radical Software Group (RSG) (2001-present)³ are perfect examples of this approach. In both cases, the artists set certain parameters through software or a server and invite other artists to create 'clients', which in and of themselves again constitute art works. In these scenarios, the initiating artist occasionally plays a role similar to that of a curator, and the collaborations are usually the result of extensive previous discussions, which sometimes take place on mailing lists specifically established for this purpose. Many new media projects are ultimately created by audience input, which constitutes another level of participation, although not necessarily collaboration in the narrower sense. While the artists still maintain a certain (often substantial) control over the visual display, works such as Mark Napier's *P-Soup* (2000)⁴, Andy Deck's *Open Studio* (1999)⁵ or Martin Wattenberg's and Marek Walczak's *Apartment* (2001)⁶ would all consist of a blank screen without the audience's contribution. These projects ultimately are software systems in which the creation of meaning to varying degrees relies on the content provided by the audience. The artist often becomes a mediatory agent and facilitator - both for collaboration with other artists and for audiences' interaction with and contribution to the artwork.

Network structures and collaborative models tend to create zones of cultural autonomy - often formed ad hoc by communities of interest - that exist as long as they fulfill a set of functions and then often disperse or move on. This does not necessarily mean that networks create new models of democracy or selfgovernance, since they are supported by numerous protocols and governing structures and are inextricably connected to the technological industry. The existence of networks has opened up new spaces both for autonomous producers and DIY culture, and the industry of market-driven media. Artistic production oscillates between the poles of openness of systems and restrictions imposed by protocols and the technological industry.

* Christiane Paul is Director of Graduate Programs at The New School of New York and Adjunct Curator at the Whitney Museum of American Art.

** This text is an abridged version of the original essay published in Joasia Krysa (ed.), *Curating, Immateriality, Systems: On Curating Digital Media*, Data Browser Series Vol. 3 (Autonomedia Press: New York, 2006).

NOTES

1 *Gallery 9* - Walker Art Center: <http://gallery9.walkerart.org>
e-space - SF MOMA: <http://www.sfmoma.org/exhibitions/espace>
Artport - Whitney Museum: <http://artport.whitney.org>

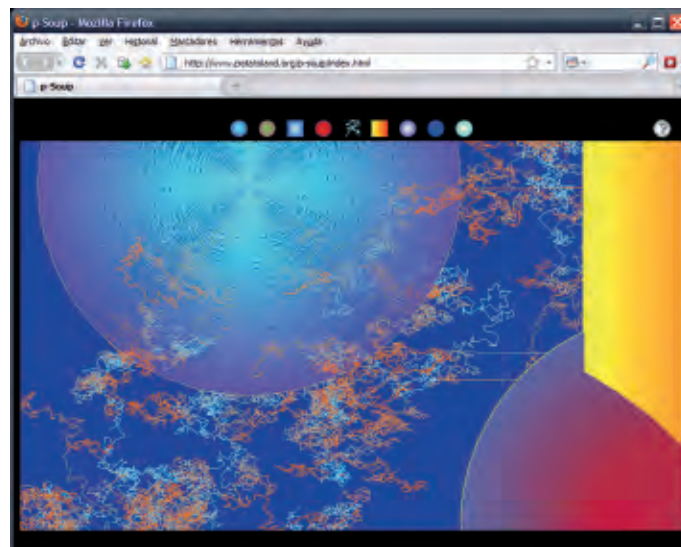
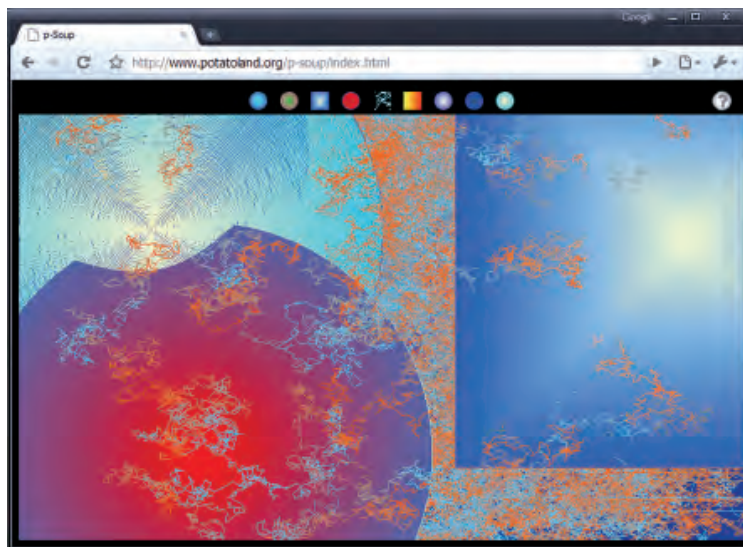
2 Lisa Jevbratt, *Mapping the Web Infome* <http://128.111.69.4/~jevbratt/lifelike/>

3 Alex Galloway and Radical Software Group (RSG), *Carnivore* <http://www.rhizome.org/carnivore>

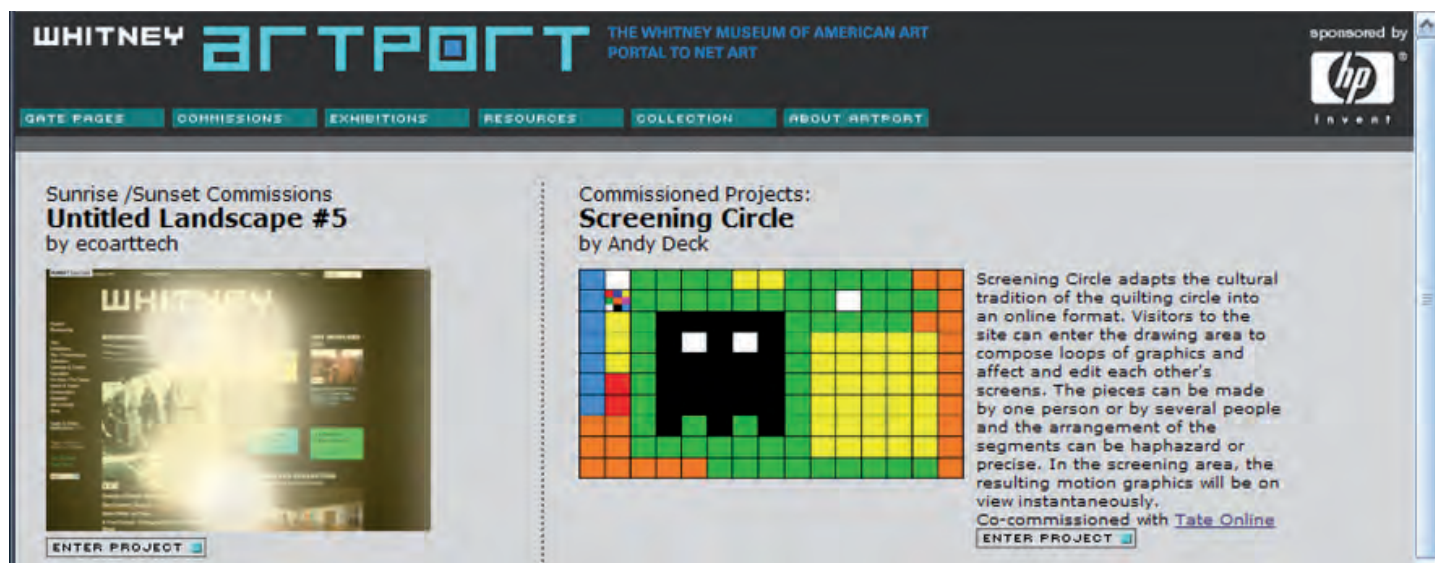
4 Mark Napier, *P-Soup* <http://www.potatoland.org/p-soup>

5 Andy Deck, *Open Studio* <http://draw.artcontext.net>

6 Martin Wattenberg & Marek Walczak, *Apartment* <http://www.turbulence.org/Works/apartment>



MARK NAPIER *P-Soup*, 2000.



Artport - Whitney Museum

REFERENCES

- 1.- "About", *runme* software art repository <<http://www.runme.org/about.tt2>>.
- 2.- Bernstein, Charles. "Electronic Pies in the Poetry Skies", 2003, in M. Bousquet y K. Wills (eds.) *The Politics of Information: The Electronic Mediation of Social Change*, Alt-X Press www.altx.com/ebooks/infopol.html.
- 3.- Daniel, Sharon. "Systems and Subjects: Redefining Public Art", 2004, in Margot Lovejoy, Christiane Paul & Victoria Vesna, (eds.) *Context Providers: Conditions of Meaning in Digital Arts*, Cambridge, Mass.: MIT Press.
- 4.- Hayles, N. Katherine. "Liberal Subjectivity Imperiled: Norbert Wiener and Cybernetic Anxiety", 1999, in *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*, Chicago: University of Chicago Press.
- 5.- Schleiner, Anne-Marie. "Fluidities and Oppositions among Curators, Filter Feeders, and Future Artists", 2003, in *Intelligent Agent* magazine, Vol. 3 No. 1 www.intelligentagent.com/archive/Vol3_No1_curation_schleiner.html.
- 6.- US Department of Labor. "Archivists, Curators, and Museum Technicians" www.bls.gov/oco/ocos065.htm.



CHARLES SANDISON *The reading room*, 2006. Instalación de datos, proyección digitalizada informatizada 24 canales.
Cortesía: Koldo Mitxelena Kulturunea.

Lo que ha de venir, ya ha llegado



JUAN ANTONIO ÁLVAREZ REYES*

En el epílogo del libro de entrevistas realizadas por Hans Ulrich Obrist a comisarios que le precedieron en el tiempo, el también *curator* Daniel Birnbaum escribía que «cuando nuevas formas culturales aparecen, tienden a usar fragmentos de formas ya obsoletas». Es más, citando a uno de los padres de la historia del arte, Erwin Panofsky, advertía que el futuro se construye con elementos del pasado y nada surge de la nada. Evidentemente, Daniel Birnbaum –director artístico de la última Bienal de Venecia– se refería en ese epílogo principalmente al trabajo curatorial y a diversas manifestaciones como son las bienales o las ferias de arte. Sin embargo, la frase de Birnbaum es totalmente oportuna en cuanto a la adecuación en el espacio expositivo tradicional de lo que se ha venido llamando nuevos medios. Realmente, estos *new media* han utilizado elementos que ya emplearon otras formas artísticas que le precedieron en el tiempo. Es más, para su aceptación e implantación no sólo han tendido «a usar fragmentos de formas ya obsoletas», sino que han tenido que adaptarse a ellas, pese a no ser los formatos más adecuados a sus planteamientos conceptuales o a su desarrollo meramente visual o físico. Lo que de algún modo aquí se intenta analizar es que, debido a esa adaptación a espacios obso-

letos o simplemente inadecuados, esos nuevos medios que han ido surgiendo en las últimas décadas se han ido transformando en otros diferentes. El fruto de esa adecuación –a la búsqueda de un determinado acomodo en los diferentes dispositivos artísticos– es una gran transformación que ha operado en un doble sentido: hacia el propio medio incipiente y hacia el propio formato expositivo.

En este análisis de cómo lo expositivo asume y reelabora los nuevos medios, conviene recordar lo que Deleuze dijo acerca de qué es un dispositivo, en el Encuentro Internacional en torno a Foucault, celebrado en París, en 1988. Así, en relación a nuestro tema, advierte que los dispositivos son «máquinas para hacer ver y máquinas para hacer hablar». Evidentemente toda exposición es una máquina para hacer ver –su función más primigenia–, pero también para hacer hablar. En primer lugar, para hacer ver las obras, los trabajos artísticos que en ella se incluyen. Y, en segundo lugar, para poner a hablar a las obras entre sí y con el espectador. Estas funciones parecen básicas. También resulta clara la afirmación de Deleuze sobre que un dispositivo «no es sólo pintura, sino también arquitectura». Así, respecto al objeto de nuestro estudio, no sólo es superficie, sino también estruc-

tura; no sólo el objeto a exponer, sino también cómo se expone y en qué modelo se introduce.

En la evolución de la crisis de los formatos –con especial incidencia en el expositivo y museístico– están surgiendo quizás tímidamente nuevas formas culturales que, aún utilizando esos formatos ya antiguos y obsoletos, tienden a buscar e incluso superar modelos estandarizados, oteando nuevas audiencias y ensayando en espacios o lugares menos encorsetados. Quizás sea conveniente, entonces, preguntar acerca de quién incide más en el empleo de esas “formas obsoletas”, asumiendo casi su obligatoriedad en momentos de transición. Es decir, interrogar a los diversos estamentos artísticos para que, aunque aceptando “culpabilidades” compartidas, sea posible ir más allá o, utópicamente, hallar fórmulas y dispositivos que posibiliten la adecuación conceptual de su visualidad en algún tipo de espacio.

Quizás para entender todo este proceso, que se ha ido sucediendo de manera más o menos rápida y que las instituciones culturales han ido aceptando con inercias y resistencias iniciales –para luego entregarse completamente seducidas–, es fundamental fijar la atención en un actor clave, que trastoca su función o, al menos, sufre un añadido: la del artista como comisario. Jens Hoffmann –actual director del CCA Wattis Institute– ha analizado en diversos textos y conferencias las relaciones entre ambos, especialmente en aquellos casos en los que el artista ha tomado el rol del comisario. Y ha analizado este tema para llegar a la conclusión de que esta estrecha relación –cuando no intercambio de papeles– ha sido especialmente fructífera desde el lado curatorial, al cambiar su rol de simples organizadores de exposición a autores y creadores. De este análisis lo más relevante para este artículo es algo que Hoffmann también señala: «la emancipación del comisariado no hubiera ocurrido sin los artistas y sin sus conceptos y estrategias». Es decir, readaptando y transformando lo que dice y escribe Hoffmann, en todo el proceso de creación de dispositivos expositivos para los nuevos medios y su aceptación en el espacio museal han sido fundamentales los posicionamientos que los artistas han ido tomando al respecto. Los comisarios han ido aprendiendo de ellos.

Junto a esto, se produjo un determinado fenómeno: algunos artistas se tuvieron que convertir en comisarios para poder exponer tanto sus trabajos como el de otros colegas ante lo que podría ser llamado como incompreensión o simple desconocimiento del entramado institucional. También es cierto que algunos museos y centros de arte recurrieron a estos artistas-comisarios para poner en marcha pioneramente los departamentos de nuevos medios. Quizás de ahí viene en parte la adaptación a estructuras obsoletas, al inscribirse los primeros comisarios *new media* a museos preexistentes con determinadas formas de hacer y organizarse. Es decir, tuvieron que hallar la fórmula para que los nuevos trabajos artísticos encontraran su acomodo en instituciones no preparadas para ello y que fueron pensadas –espacial y orgánicamente– para alojar otras disciplinas artísticas con una más larga tradición en el tiempo. En esta línea, conviene recordar que la ideología del cubo blanco –de la que se ocupó en un conocido ensayo Brian O'Doherty– no sólo está en su formato original, sino que

también se expande hacia otras construcciones que participan de la idea expositiva, más allá de si es cubo o caja, blanco o negro.

Llevándolo hacia sus extremos, quizás haya habido dos modelos que han triunfado en la última década respecto a instituciones artísticas dedicadas a las nuevas tecnologías. Son dos modelos distintos, tanto en intenciones como en escala, pero que de algún modo han ido extendiendo su misión por otras geografías. Estos dos modelos podrían ser simbolizados por el ZKM (Karlsruhe) y por Eyebeam (Nueva York). Ambos nacieron a finales de los 90 y comparten dedicación hacia los nuevos medios. Hasta aquí las coincidencias. Sin embargo, el primero es sobre todo un centro de arte y museo, pero también se organiza alrededor de varios institutos. Desde una pequeña ciudad alemana, ha logrado cierta centralidad al crear un modelo que se ha ido expandiendo hacia otras geografías (por ejemplo, Laboral de Gijón). El segundo es un lugar de investigación y producción, basado especialmente en residencias para artistas y en la creación de sinergias entre el equipo de residentes y las actividades públicas que realizan. Es decir, en lo esencial, estamos ante la readaptación y repetición de los modelos museo y centro de producción o recursos, que con particularidades se repite en Ars Electronica Center (Linz), para la estructura museo, y Le Fresnoy (Tourcoing) para el laboratorio de creación.

Pero en lo que ambos modelos suelen coincidir es en el espacio de presentación, ya sea el cubo blanco o, su variante, la caja negra. El primero ha demostrado –como el capitalismo– una gran versatilidad. De hecho, con una mano de pintura se puede transformar en caja negra o, con una determinada escenografía, en casi cualquier otra cosa. Es un gran contenedor que puede adaptarse a los nuevos medios fácilmente y está en un continuo proceso de reinventarse a sí mismo. Pongamos dos ejemplos. El primero es una exposición, *Try Again* –de la que fui comisario–, que en sus dos sedes tuvo presentaciones diametralmente opuestas: en La Casa Encendida (Madrid) el cubo blanco fue enmascarado por un diseñador que transformó el espacio a partir de un pasillo-circuito que no tenía principio ni final; mientras, en el Koldo Mitxelena (San Sebastián), los videojuegos fueron instalados sin alterar el cubo blanco, demostrando no ser un mal anfitrión. El segundo ejemplo es de hace apenas cinco años, cuando todavía se podía escuchar de responsables de centros de arte la imposibilidad de hacer una muestra mayoritariamente con piezas que requerían proyecciones, tanto por problemas técnicos y/o presupuestarios, como por no entender que sus espacios estaban perfectamente adecuados para ello. Sin embargo, si instituciones tradicionales ya han invertido en proyectores o en tener conectividad en sus salas, aún hay un asunto pendiente: la adquisición o alquiler de equipos eficientes de sonido –que abaratarían enormemente los montajes–. El arte sonoro es, sin lugar a dudas, el que presenta mayores dificultades de adaptación, pese a que algunos responsables museísticos repitan la cantinela de que son piezas escultóricas. El único “pero” al cubo blanco es, paradójicamente, su fisicidad –por mucho que se disfraze de no lugar–, puesto que en una cultura y en un arte desmaterializado quizás sobre o, al menos, deba tender a perder la centralidad que actualmente ocupa en las preocupaciones y presupuestos de las instituciones artísticas.

Cada tipo de arte ha conformado una determinada estructura social, ya fuera la sala de conciertos, el teatro, el cine o la galería. El diálogo entre artista y audiencia ha contribuido, según Brian O'Doherty, «a una útil definición del tipo de sociedad hacia la que hemos evolucionado». Pero, actualmente, esos dispositivos pueden que no sirvan del todo, puesto que como él mismo afirma, a partir del postmodernismo «artista y público se parecen cada vez más el uno al otro». Y en esta equiparación o semejanza estamos, ensayando otras estructuras sociales que ya están aquí, puesto que lo que ha de venir, ya ha llegado. Sólo hace falta aceptarlo.

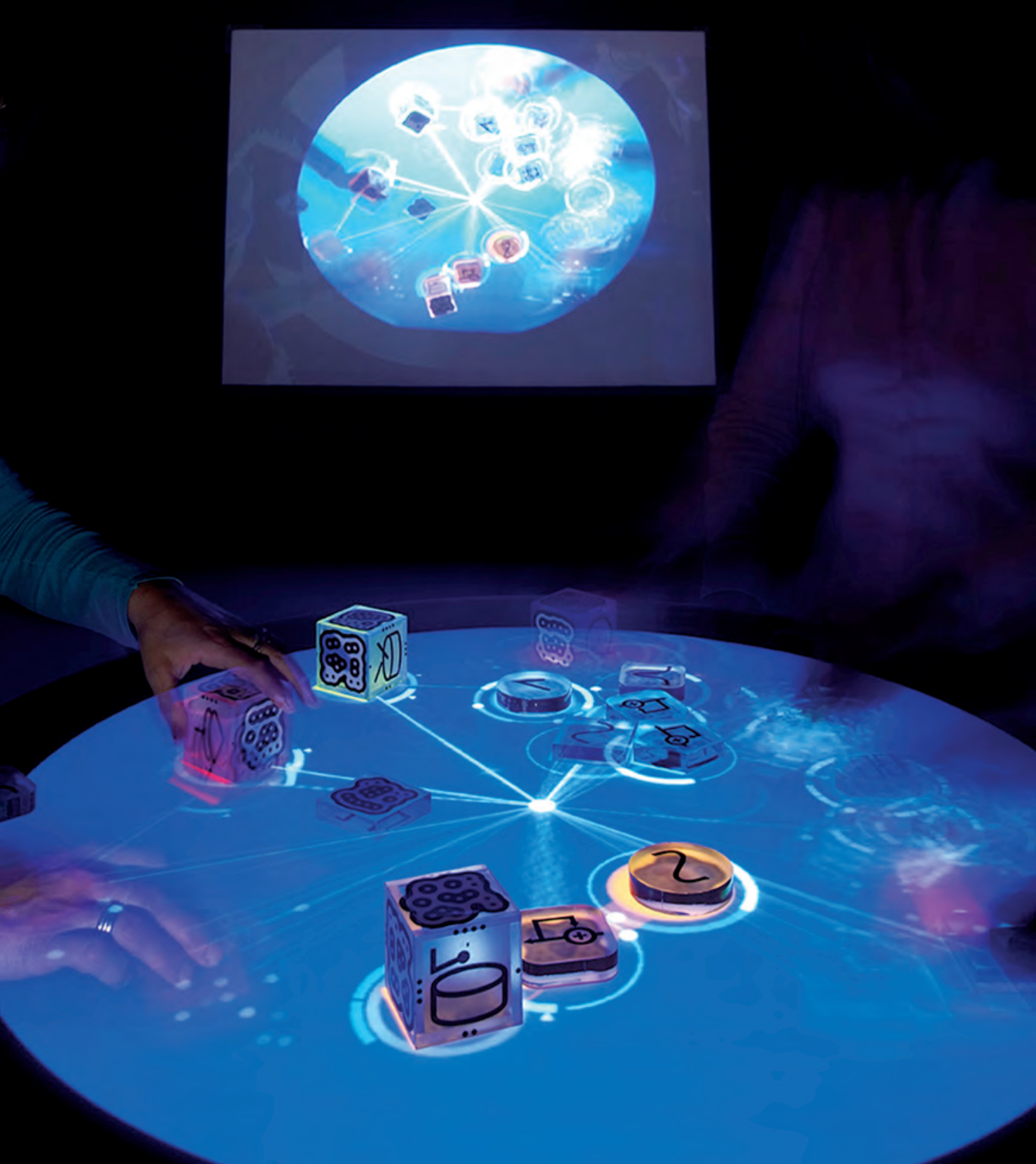
* Juan Antonio Álvarez Reyes es crítico de arte y comisario independiente.

BIBLIOGRAFÍA

- Deleuze, Gilles. “¿Qué es un dispositivo?”. En AAVV: *Michel Foucault, filósofo*. Gedisa. 2ª edición. Barcelona, 1995.
- Welchman, John C. (ed.). *Institutional Critique and After*. JRP/Ringier. Zürich, 2006.
- Obrist, Hans-Ulrich. *A Brief History of Curating*. JRP/Ringier & Les presses du réel. Zürich, 2008.
- O'Doherty, Brian. *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*. University of California Press. 4ª edición. Berkeley, 1999.
- Paul, Christiane (ed.). *New Media in the White Cube and Beyond*. University of California Press. Berkeley, 2008.

ÁNGEL DE LA RUBIA *La fosa de Valdediós*, 2009. Instalación. Cortesía: Laboral Centro de Arte y Creación Industrial.





SERGI JORDÀ and GRUPO DE TECNOLOGÍA MUSICAL DE LA UNIVERSITAT POMPEU FABRA *Reactable*, 2005. Courtesy: Laboral Centro de Arte y Creación Industrial. Photo: Marcos Morilla.

What Is to Come Is Already Here

JUAN ANTONIO ÁLVAREZ REYES*

In the epilogue of the book of interviews conducted by Hans Ulrich Obrist with curators who worked before him, Daniel Birnbaum, also a curator, wrote that “when new cultural forms emerge, they tend to use fragments from obsolete forms”. Furthermore, and quoting one of the fathers of art history, Erwin Panofsky, he warned that the future is built from elements of the past, and that nothing comes from nothing. Clearly, Birnbaum –the art director at the latest Venice Biennale– was referring mainly to curatorial work and to several manifestations of it, such as biennales and art fairs. However, Birnbaum’s words are entirely appropriate in terms of the adaptation of the traditional exhibition to what has come to be known as the new media. In fact, these new media have used elements which other prior art forms had already explored. Furthermore, in order to be accepted and adopted not only have they tended to “use fragments from now obsolete forms”, but they have also been forced to adapt to them, despite not being the most suitable formats for their conceptual approaches and their purely visual and physical development. What we are trying to analyse here, in a way, is that, because of this adaptation to obsolete or simply inadequate spaces, these new media have gradually given rise to new formats. The fruit of this adaptation process –the search for a certain way of fitting into a range of art devices– is a huge transformation which has materialised in two ways: with regards to both the incipient medium itself and the exhibition format.

When conducting an analysis of the way in which exhibition elements adopt and redraw new media it is worth returning to what Deleuze said about the nature of a device at the International Summit on Foucault, held in Paris in 1988. In relation to the subject about which we are writing here, he warned that devices are “machines to make people see and machines to make them talk”. Obviously, all exhibitions are a machine to make people see –it is their most essential role–, but they also make people speak. In the first place, in order to display the works they include. And, secondly, in order to establish a dialogue between the works and the viewers. These functions seem

essential. Deleuze’s statement that a device is “not only painting, but also architecture”, also seems quite clear. Therefore, with regards to the object of this article, it is not just surface, but also structure; not only the object to be displayed, but also the way in which it is displayed and the model which has inspired it.

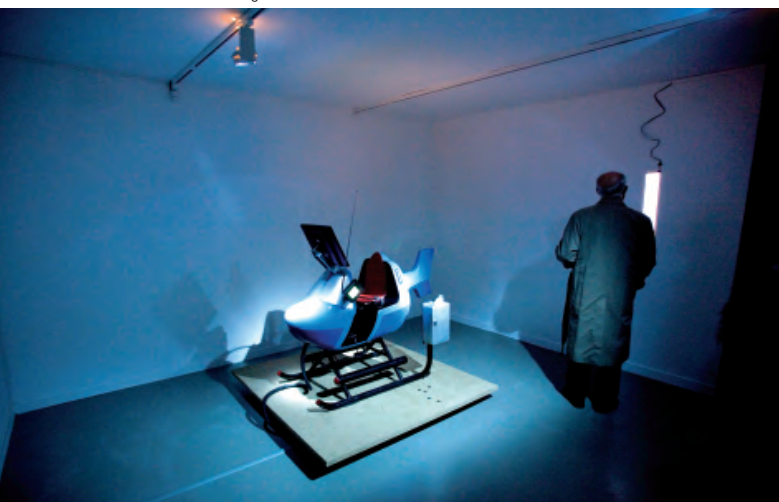
As the format crisis unfolds –particularly in the exhibition and museistic context– a new series of cultural forms are timidly emerging, which, even as they continue to use those old and obsolete formats, tend to aspire to, and sometimes surpass, standard models, searching for new audiences and experimenting in less constrained spaces and locations. It might be a good idea, therefore, to think about who focuses most on the use of those “obsolete forms”, thus assuming their inevitability in transitional times. In other words, to question the various strata of the art world so that, even as we accept shared “responsibility”, it may be possible to go beyond this, or, in a Utopian way, to find models and devices which make it possible to conceptually adapt their visibility to some form of space.

Perhaps in order to understand this whole process, which has taken place at varying rates, and which cultural institutions have gradually accepted, albeit with initial inertia and resistance –before allowing themselves to be completely seduced–, it is essential to observe a key element whose function is altered, or, the very least, expanded: the artist as curator. Jens Hoffmann –the current director of the CCA Wattis Institute– has analysed in several texts and lectures the relationship between the two, particularly in cases where the artist has adopted the role of the curator. Hoffmann reached the conclusion that this close relationship –this exchange of roles, even– has been particularly fruitful for curators, by enabling them to go from simple exhibition organisers to authors and artists. The most relevant element of this analysis is another of Hoffmann’s findings: “The emancipation of the curator would not have happened without artists and their concepts and strategies”. In other words, transforming and adapting Hoffmann’s words, the production of devices for the display of new



General view of the exhibition *Playware* at Laboral Centro de Arte y Creación Industrial, 2008.
Photo: Marcos Morilla

Partial view of the exhibition *Try Again* at La Casa Encendida, 2008.
Photo: Mercedes Rodríguez.



media and their insertion in the museum space has been defined by the positions of artists which regards to this issue. Curators, on the other hand, have learnt from them.

Along with this, a specific phenomenon has taken place: some artists have been forced to become curators in order to be able to exhibit their work and that of other colleagues in the face of what could be termed as a lack of understanding of the institutional structure. Additionally, some museums and art centres resorted to these artist-curators in order to launch pioneering new media departments. Perhaps this is the source of the adaption of obsolete structures: the first new media curators needed to adapt to pre-existing museums with their own way of doing things and organising their activities. In other words, they had to find a way to include new artworks in institutions which were not prepared for them, and which had been designed –spatially and organically– to house other art disciplines with a long history behind them. It is worth remembering that the ideology of the white cube –described by Brian O'Doherty in a well-known essay– is not expressed only in its original format, but also expands towards other constructions which participate in the same exhibition idea, regardless of whether they are cubes or boxes, black or white.

Taking it to the extreme, perhaps there have been two models which have triumphed in the last decade in the context of institutions devoted to new technologies. They are very different from one another, both in terms of their intentions and their scale, but they have somehow found a way to make their way all over the world. These two models could be symbolised by the ZKM (Karlsruhe) and the Eyebeam (New York). They both emerged in the late 90s, and share their devotion to the new media, but that is it in terms of similarities. The first is above all an art centre and a museum, but it also is at the head of several institutes. From a small German city, it has gained certain importance by creating a model which has spread to other countries (in Spain, for example, it is represented by Laboral). The second is a space for research and production, particularly focused on organising residency programmes for artists, with the aim of creating synergies between the resident team and the public activities they carry out. In other words, we are essentially facing the readaptation and repetition of the museum and the production and resource centre model, which can also be seen at the Ars Electronica Center (Linz), which has adopted a museum-like structure, and Le Fresnoy (Tourcoing), a creation laboratory.

However, both models tend to coincide in their presentation space, whether it is the white cube, or the black box. The first has proven –like capitalism– to be highly versatile. In fact, all that it needs is a coat of paint to be transformed into a black box, or, with the appropriate design, into almost anything else. It is a great container which can be easily adapted to new media and is subject to a constant reinvention process. Let us look at a couple of examples. The first is an exhibition, *Try Again* –which I curated–, and which took place at two different spaces, with

entirely different approaches: at La Casa Encendida (Madrid) the white cube was concealed by a designer which transformed the space on the basis of a passageway-circuit which had no beginning and no end; on the other hand, at the Koldo Mitxelena (San Sebastian), the video games were installed without altering the white cube structure, which proved itself to be an excellent host. The second example is from scarcely five years ago, when it was still possible to hear art centre managers speak about the impossibility of organising a show made up of pieces which required screenings, for technical and budget-related reasons, as well as because of their refusal to understand that their spaces were perfectly suited to this. However, although traditional institutions have already made sure to have projectors and connectivity in their rooms, there is still one issue which is yet to be resolved: the purchase or hiring of appropriate sound equipment –which would significantly reduce the cost of the exhibitions. Sound art is, without a doubt, the discipline which poses the greatest adaptation difficulties, despite the way some museum managers persist in claiming these are sculptural pieces. The only defect of the white cube is, paradoxically, its physical nature –however much they dress it up as a non-place–, given that, in the context of dematerialised art and culture, there might be no grounds for the central role it currently occupies in the concerns and approaches of art institutions.

Each kind of art has given rise to a certain social structure, regardless of whether it is set in the concert hall, in the theatre, the film theatre or the art gallery. The dialogue between artist and audience has contributed, according to Brian O'Doherty, “to a useful definition of the kind of society we have become”. However, at the moment, these devices might not be entirely useful, given that, as he himself claims, from Modernism onwards “artist and audience increasingly resemble one another”. We are in the midst of this similarity or comparison, trying out new social structures which are already here, given that, what is to come has already arrived. All we have to do is accept it.

* Juan Antonio Álvarez Reyes is an art critic and independent curator.

BIBLIOGRAPHY:

- Deleuze, Gilles. “What Is a Device?”. In AAVV: *Michel Foucault, filósofo*. Gedisa, (2nd edition). Barcelona, 1995.
- Welchman, John C. (ed.). *Institutional Critique and After*. JRP/Ringier. Zurich, 2006.
- Obrist. Hans Ulrich. *A Brief History of Curating*. JRP/Ringier & Les presses du reel. Zurich, 2008.
- O'Doherty, Brian. *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*. University of California Press, (4th edition). Berkeley, 1999.
- Paul, Christiane (ed.). *New Media in the White Cube and Beyond*. University of California Press. Berkeley, 2008.



TILMAN REIFF and **VOLKER MORAWE** *PainStation 2.5*, 2004.

Courtesy: Laboral Centro de Arte y Creación Industrial.



JANET CARDIFF y GEORGE BURES MILLER *The Murder of Crows*, 2008

Vista de la instalación en Hamburger Bahnhof, 2009

Nuevas formas de arte, nuevos mercados

MÓNICA NÚÑEZ LUIS*

Durante los últimos años el mercado del arte ha visto la incorporación creciente de formatos y tendencias artísticas asociadas a las nuevas tecnologías. Estas experimentaciones han tenido una repercusión muy notable en propuestas expositivas e intervenciones públicas aunque poco menos en el espacio comercial, donde cuentan con demanda tanto en el primer como en el segundo mercado. Las instalaciones, en su amplia variedad, el net.art y cada día más los videojuegos, constituyen manifestaciones de gran representatividad que poseen como denominador común un aspecto frecuente en el arte de hoy: la interacción. Ésta, es determinante en una de las tendencias más interesantes de la última década, el arte relacional, en el que la tecnología se emplea de manera colateral frente a los ejemplos comentados pero su aplicabilidad merece atención.

El arte relacional hace del acontecimiento, el transcurrir de la obra, las formas de existencia o las relaciones personales la definición de su discurso. Para Nicolás Bourriaud, lo relacional no es una teoría del arte sino una “forma” de crear un “mundo de hechos”¹. Para demostrarlo, ciertos dispositivos electrónicos sirven para implementar estrategias creativas, entre las que destacan las logradas por Douglas Gordon, Dominique González-Foerster, Carsten Höller, Pierre Huyghe, Philippe Parreno y, en particular, las de Rirkrit Tiravanija. El uso del email para convocatorias de citas y encuentros como parte de performances; sensores acústicos y altavoces activados por interacción; teléfonos para la interconexión de individuos en acciones performativas o el vídeo como medio de evocación y vía de registro, entre otros recursos, sirven aquí de ejemplo. Aunque la innovación no es lo más destacable en esta manifestación artística, el uso de la tecnología permite en muchas ocasiones la construcción del discurso.

Los trabajos relacionales ponen de relieve uno de los aspectos más notorios del espacio creativo presente: el posicionamiento político del espectador, que en el net.art ha dado aportaciones fundamentales a partir de las implicaciones del uso de herramientas informáticas para la interacción, la comunicación y la creación. Estas herramientas trascienden el carácter artístico y dan cabida única al espectador, ahora *amateur* creativo y pieza crítica del entorno. El rol

del espectador en su interacción con la producción artística, evidencia la sonada democratización de los medios y, en el net.art, confirma que las estrategias de comunicación –centradas en la transmisión de significación²– desdibujan el protagonismo de la figura creativa replanteando su naturaleza individual, las formas a partir de las que la producción expresa su contenido y las maneras cómo se relaciona con sus receptores.

A pesar de la variedad de propuestas y tendencias del net.art y demás expresiones atadas a las tecnologías este compendio puede entenderse, fundamentalmente, a partir de las prestaciones del *hardware* y el *software*. En el primer caso, muchas manifestaciones definen su discurso gracias al equipamiento sobre el que se apoyan, desde donde es posible hablar de experimentaciones visuales, auditivas, combinación de ambas o interactivas (interfaces). En el caso del *software* se plantean dos tendencias básicas, las obras creadas con *softwares* libres o con *softwares* de licencia. Ambas, abren un universo bastante dilatado para la experimentación con imagen y sonido, que sigue descansando en el uso de sensores y demás dispositivos multimedia en el marco de su integración con formatos tradicionales.

En la instalación actual, con vídeo o sonido, se producen entornos sensoriales como nunca antes pero es el procesamiento de datos y su visualización donde se miden las ampliaciones discursivas más notables de este formato, dadas las posibilidades que ofrecen para la experimentación. Así, la interactividad tiene que ver con una relación entre las partes, y no como en tiempos precedentes, con la simple activación de dispositivos en la obra por parte del espectador. Tecnologías provenientes de varios ámbitos como cámaras de vigilancia infrarrojas y blanco y negro, dispositivos de *home cinema*, vídeo de alta definición, proyectores, altavoces, dvds o sensores de ultrasonidos, son algunos de los recursos frecuentes que han ayudado a abaratar costos y que se traducen en acciones y efectos que transforman áreas arquitectónicas, replantean miradas hacia el espacio público, amplifican el potencial de significación de elementos de expresión, ofrecen nuevas visiones sobre situaciones, desplazan el uso o significación de materiales... Expresión de esto se aprecia en el trabajo de Olafur

Eliasson, Rafael Lozano-Hemmer, Gregor Schneider o James Turrell, entre tantos ejemplos posibles, mientras Saâdane Afif o Janet Cardiff & George Bures Miller reflexionan con sentido crítico sobre la música como acontecimiento, como lenguaje o desde su función social.

La comunicación hoy hace de la inmediatez y la distancia física la forma de experiencia más cotidiana. Si bien el net.art es expresión de esto también lo es como plataforma magnífica para el intercambio de ideas y opiniones, que trasciende lo artístico hacia lo político y social; en el afán de hacer del arte una experiencia que pertenezca cada día más a nuestras vidas. Como nunca antes, los artistas están conectados, comparten experiencias, forman comunidades e intercambian ideas, como lo evidencian los conocidos colectivos: Puredyne, Planetary Collegium, onedotzero o GOTO10. Esto se debe, en cierta medida, al uso de los *softwares* libres, sobre todo Csound, Fluxus, Icecast, Processin, Pure Data, Supercollider o Arduino, los cuales junto al desarrollo de librerías de recursos como Open Frameworks han estimulado la necesidad del intercambio. En general, creadores como Benjamin Fry, Casey Reas o Clara Boj + Diego Díaz construyen sus obras desde este tipo de *softwares*. Sin embargo, unos pocos artistas generan los suyos propios (Paul De Marinis, Hyun-Chul Kim, Christa Sommerer o José Manuel Berenguer). Caso especial es Arduino, que como *hardware* y *software*, permite usar interfaces sencillas, crear instalaciones interactivas o simples prototipos electro-mecánicos. Recientemente una de las mejores aplicaciones de este recurso lo obtuvieron Material Beliefs junto con J. Auger, J. Loizeau y A. Zivanovic en *Carnivorous Domestic Entertainment Robots* (2008).

El videojuego, por su parte, se ha convertido en medio de subsistencia de muchos creadores, como desarrolladores y diseñadores, y en la actualidad es objeto de reflexión artística con o sin asociación directa de su uso en videoconsolas. El videojuego ha alcanzado un desarrollo conceptual, estético y lúdico que hace incuestionable su valoración como manifestación artística manteniendo su sentido básico como juego, es decir, obtener disfrute y diversión bajo ciertos criterios funcionales. En la línea de propuestas estéticas vale la pena mencionar: *The Night Journey* (2009) de Bill Viola + The USC EA Game Innovation Lab, *Linger in Shadows* (2008) de Plastic o *Blueberry Garden* (2009) de Erik Svedäng. Entre los videojuegos de sentido crítico, de corte social o político, están: *Global Conflicts: Latin America* (2008) de Serious Games Interactive, *Play the News* (2008) de ImpactGames (EEUU) o los microjuegos de *The Croopier* creados por Abelardo Gil-Fournier.

Al estudiar las tendencias y propuestas artísticas comentadas frente al mercado del arte se observa una acogida más amplia en el ámbito institucional que en el coleccionista. Una revisión de lo que han sido las compras de las grandes instituciones en los últimos años refleja un interés hacia la incorporación de las nuevas tecnologías, que en realidad se ve sobrepasado por las programaciones expositivas que dan mejor cuenta de ellas por su profusión. El impacto reciente de la crisis económica ante la adquisición de piezas y la realización de grandes exposiciones ha hecho que en el segundo mercado aumenten las ventas de valores más consolidados, mientras que en el

primer mercado las adquisiciones respondan a tendencias más vigentes. Sin embargo, se advierte un interés muy importante por parte de organismos oficiales y privados por hacer uso de estas expresiones en grandes eventos públicos.

A pesar de contracciones y hechos puntuales desde el inicio de los años noventa cualquier proyección sobre el mercado del arte ha roto todo pronóstico, alcanzándose un crecimiento de ventas del 132%³ y un alza del 103%⁴ durante los últimos siete años. Si bien desde finales de 2008 y durante 2009 las cosas han cambiado, consecuencia de la falta de liquidez producida por la crisis económica, la desaceleración de ventas no ha repercutido de manera contundente en el posicionamiento del arte contemporáneo. En la actualidad, el expresionismo, la abstracción geométrica, la figuración de post-guerra, el arte objetual y conceptual, estrellas por mucho tiempo de las ventas, han sido desplazados en cierta medida por la documentación del performance, la fotografía en sus múltiples variantes, tendencias postconceptuales y postminimalistas, o las amplias experimentaciones con instalación y pintura. En este marco de ideas, ninguno de los artistas más cotizados del 2009 posee un trabajo particularmente tecnológico (Damien Hirst, Jean-Michel Basquiat, Richard Prince, Jeff Koons, Peter Doig, Zeng Fanzhi, Takashi Murakami, Anish Kapoor, Subodh Gupta y Antony Gormley⁵), lo que hace pensar que el atractivo de las nuevas tecnologías no priva, por ejemplo, ante las implicaciones de la fuerte “mutación geopolítica”⁶ que se viene produciendo en el arte durante los últimos años.

El aumento de colecciones por parte de instituciones estatales y empresas privadas; el afianzamiento de nuevos mercados del arte (asiático, latinoamericano) y el mejoramiento de otros a nivel local (europeo, norteamericano); la apertura sostenida de bienales, ferias y centros de arte –dentro de los que destacan los laboratorios de medios–; el surgimiento de nuevos nichos de mercado con coleccionistas de geografías que no habían tenido buena capacidad de compra, por la naturaleza de sus economías o regímenes políticos; o la creación de un número relevante de medios digitales e impresos dedicados a la difusión del arte, son algunos de los factores que han estimulado el crecimiento del mercado. Todo esto reitera una dinámica particularmente activa que ha posicionado muy bien las ventas del arte contemporáneo y emergente. De hecho, su comercialización entre el año 2000 y el 2007 subió un 47%⁷ como respuesta a un notorio aumento de la oferta⁸; y entre el 2007 y el 2008 la demanda del mercado se incrementó aún más, aunque hubo grandes contradicciones⁹. El 2009 fue parecido al 2008 pero en momentos de crisis el mercado del arte funciona como un “valor refugio”, ya que su estabilidad supera la de los valores de rentas variables o el mercado inmobiliario. El 2009 reiteró el sentido de la contradicción, entre la naturaleza del arte más vendido y la producción circulante, en donde lo tecnológico ha tenido buena cabida. La comprensión del espacio-tiempo que proponen estas tendencias se construye en el desarrollo de su devenir¹⁰ y no como hasta ahora, en un espacio concreto y en un tiempo pasado. Así, las piezas se presentan como organismos en constante permutación lo que ratifica, con el uso de las tecnologías, las posibilidades

del arte contemporáneo de alcanzar aún un mayor posicionamiento en el mercado.

* Mónica Núñez Luis es Doctora en Estética y Teoría del Arte. Crítica independiente, colabora en diversas revistas y portales de arte contemporáneo.

NOTES

1.- Borriaud, Nicolas. *Estética relacional*. 1ra edición. Adriana Hidalgo Editora. Buenos Aires, 2006. Pp. 19-21.

2.- “Frente a los sistemas de lenguaje dominantes en Internet basados en la eficacia, el mejor net. art, y desde luego que no sólo el más explícito activismo político, es siempre metáfora de la transmisión, de la distribución, de la diseminación de los significados, de las intenciones de significación”. En: Martín Prada, Juan Luis. *El net.art, o la definición social de los nuevos medios*. http://aleph-arts.org/pens/definicion_social.html

3.- Estos datos corresponden al periodo que va entre el 1 de julio de 1991 al 1 de julio de 2008. Con ellos se refleja cómo el arte contemporáneo ha superado los segmentos del mercado hasta ahora más importantes: maestros antiguos, arte del siglo XIX, arte moderno y arte de post-guerra. En: *Le marché de L'art contemporain 2007/2008. Le rapport annuel artprice*. Paris: Art Price. Pp. 5.

4.- “Contemporary art loses its shine”. Paris: Art Price, November, 2008 (<http://web.artprice.com/AMI/AMI.aspx?id=MjlyMDU1NzUwMzI5ODk=>) (<http://web.artprice.com/AMI/AMI.aspx?id=ODQ1NDU1NzY1OTk4NTk=>).

5.- Los precios alcanzados por estos artistas durante el 2009 fueron: Damien Hirst (134,7 M€), Jean-Michel Basquiat (31,7 M€), Richard Prince (24,2 M€), Jeff Koons (23 M€), Peter Doig (12,2 M€), Zeng Fanzhi (11 M€), Takashi Murakami (8,1 M€), Anish Kapoor (6,8 M€), Subodh Gupta (5,7 M€), Antony Gormley (4,7 M€). En: *Le marché de L'art contemporain 2008/2009. Le rapport annuel Artprice*. Paris: Art Price, 2009. Pp. 14-30.

6.- El informe anual de Artprice de 2009 quiere expresar con este término los innegables cambios geográficos de interés y poder ante los que se está viendo afectado, positivamente, el arte de hoy. Ibid pp. 13.

7.- *Le marché de L'art contemporain 2007/2008. Le rapport annuel artprice*. Ibid pp. 4.

8.- Este aumento se ha visto nutrido de forma muy importante por la incorporación de la producción artística de países como India y China, y su consecuente aceptación. Por ejemplo, los precios del arte contemporáneo de éste han aumentado entre el año 2005 y el 2009 un 583%. *New art markets and the crisis*. En: Art Price, 02/2009 (<http://web.artprice.com/AMI/AMI.aspx?id=ODA2OTE4MTEzOTQ5NTk=>).

9.- Sin duda las contradicciones fueron muy destacables en el 2008 (1). En él, se alcanzaron precios récords a la vez que bajadas muy importantes de precios, como las de Nueva York con un 22,8 % (2), mientras Damien Hirst, rompiendo las reglas del mercado, logró vender por cantidades exorbitantes su obra en una casa de subastas y no a través de su galerista. (1) *Art Market Trends 2008*. Artprice.com S.A. pp. 4); (2) *Le marché de L'art contemporain 2007/2008*. Ibid, pp. 8.).

10.- Nicolas Borriaud señala al definir el arte relacional, como buena expresión del arte reciente: “El aura del arte ya no se sitúa en el mundo representado por la obra, ni en la forma misma, sino delante, en medio de la forma colectiva temporaria que produce al exponerse.” En: Bourriaud, Nicolas. Pp. 73.



<SA/JO> (Sabine Schäfer y Joachim Krebs) *MicroSonical Shining Biospheres No.1*, 2009-10. Vistas de instalación. Cortesía: ZKM. Center for Art and Media, Karlsruhe. Fotos: Reinhard E. Vollmer

BILL VIOLA + THE USC EA GAME INNOVATION LAB *The Night Journey*, 2009.
Images of the videogame. Courtesy: Laboral Centro de Arte y Creación Industrial.



New Art Forms, New Markets

MÓNICA NÚÑEZ LUIS*

In the last few years the art market has witnessed an increase in the formats and trends linked to new technologies. These experiments have had a significant impact in recent exhibition proposals and public interventions, although this has been less noticeable in the commercial space, where they enjoy demand in the primary and secondary markets. Installations, in their various formats, net.art and, increasingly, video games, constitute highly representative expressions which share a common denominator which is increasingly frequent in today's art: interaction. This element is essential to one of the most interesting trends in the last decade, relational art, where technology is used in a collateral way, in contrast to the examples mentioned above, although it is worth paying attention to its applicability.

Relational art turns the event, the development of the work, forms of existence and personal relations into the definition of its discourse. For Nicolas Bourriaud, the relational is not an art theory but a "way" of creating "a world of facts"¹. In order to prove this, certain electronic devices can be used to implement creative strategies, among which it is worth noting those achieved by Douglas Gordon, Dominique González-Foerster, Carsten Höller, Pierre Huyghe, Philippe Parreno and, most strikingly, Rirkrit Tiravanija. The use of email for meetings and summits, as part of a performance; acoustic sensors and speakers activated through interaction; telephones for the interconnection of individuals taking part in performative actions and video as a form of evocation and a way of registering actions, among other resources, serve as examples of this. Although innovation is not the most important element in this form of art expression, the use of technology often allows for the building of the discourse.

Relational works highlight one of the most noticeable aspects of today's creative space: the political positioning of the viewer, which in net.art has given rise to essential contributions on the basis of the implications of the use of computer tools in interaction, communication and creation. These tools transcend the artistic real and appeal only to the viewer, turned creative amateur, a critical piece in the landscape. The role of the viewer in his or her interaction with art production

reveals the undeniable democratisation of the media, and, especially in the field of net.art, it confirms the fact that communication strategies –centred on the transmission of meaning²– diluting the starring role of creative figures, re-examining their natures as individuals, the forms which define the way in which their production conveys content and relates to their audience.

Despite the variety of proposals and trends in net.art and other expressions linked to technology, this compendium could be essentially seen in terms of the applications of hardware and software. In the first case, many expressions define their discourse on the basis of the technical foundations on which they stand, from where it is possible to speak of visual and auditory experiments, combinations of the two and interactive displays (interfaces). In the case of software we find two basic trends: works created with open-source software and works created with licensed software. They both open the way to a wide universe of experimentation with images and sounds, which continues to rely on sensors and other multimedia devices in its insertion in traditional format.

The current installation trend, which features video and sound, gives rise to new sensory environments, but it is in terms of its data processing and visualisation that the most significant discursive expansions can be observed, because of the experimentation possibilities they offer. In this way, interactivity is connected to a relationship between different parties, rather than the previous model, where all that was needed was for the viewer to activate the devices in the work. Technologies from several fields, such as black-and-white infrared security cameras, home cinema devices, high definition video, projectors, speakers, DVD players and ultrasound sensors are some of the resources which have contributed to bringing down costs, giving rise to actions and effects which transform architectural areas, shedding new light on the public space, building on the potential of expressive elements, offering new versions of things, replacing the function and meaning of materials, etc. This can be observed in the work of Olafur Eliasson, Rafael Lozano-Hemmer, Gregor Schneider

and James Turrell, among many possible examples, whilst Saâdane Afif and Janet Cardiff & George Bures Miller reflect, in a critical way, on music as an event, as a language, as something with a social role.

Today, communication is born from immediacy and physical distance, the most day-to-day form of experience. Although net art is an expression of this, it also functions as a platform for the exchange of ideas and opinions, transcending the artistic and entering the political and social realms; all of which is the result of the efforts to turn art into an experience which forms greater part of our lives. Artists are connected like never before; they share experiences, build communities and exchange ideas, as can be seen in the work by the well-known collectives PureDyne, Planetary Collegium, onedotzero and GOTO10. To a certain degree, this is due to the use of open-source software, especially Csound, Fluxus, Icecast, Processin, Pure Data, Supercollider and Arduino, which, along with the advent of resource libraries such as Open Frameworks, have stimulated the need for exchange. In general, artists such as Benjamin Fry, Casey Reas and Clara Boj + Diego Díaz build their work on the basis of this type of software. However, a few artists generate their own (Paul De Marinis, Hyun-Chul Kim, Christa Sommerer and José Manuel Berenguer). Arduino, on the other hand, constitutes a special case, as it combines hardware and software, enabling users to work with simple interfaces, creating interactive installations and simple electro-mechanic prototypes. Recently, one of the best applications of this resource was achieved by Material Beliefs, along with J. Auger, J. Loizeau and A. Zivanovic in *Carnivorous Domestic Entertainment Robots* (2008).

Video games, on the other hand, have become the bread and butter of many artists in their role as developers and designers, and this medium is currently the object of art reflection, with and without a direct association to their use in games consoles. Video games have reached a level of conceptual, aesthetics and entertainment development which leaves no doubt as to their status as a form of artistic expression, whilst maintaining their basic nature as games, i.e. a device offering entertainment in the context of certain functional criteria. In terms of aesthetics proposals, it is worth mentioning *The Night Journey* (2009) by Bill Viola + The USC EA Game Innovation Lab, *Linger in Shadows* (2008) by Plastic and *Blueberry Garden* (2009) by Erik Svedäng. As for video games with a critical, social and political subtext, we have *Global Conflicts: Latin America* (2008) by Serious Games Interactive, *Play the News* (2008) by ImpactGames (EEUU) and the minigames of *The Croopier*, created by Abelardo Gil-Fournier.

When studying the art trends and proposals mentioned above in the context of the art market it is clear that they have been welcomed more warmly by the institutional realm than by collectors. A review of the acquisitions by large institutions in the last few years reflects an interest in new technologies, which, in fact, is surpassed by exhibition programmes which feature them widely. The recent impact of the economic crisis in terms of artwork acquisition and the production of large-scale exhibition have meant that the secondary market has

seen an increase in the sales of more consolidated values, while in the primary market acquisitions tend to respond to more relevant trends. However, there is a clear interest on the part of official and private bodies to make use of these forms of expression at large public events.

Despite contradictions and a number of isolated events, since the early 1990s all forecasts regarding the art market have been wide of the mark, with a sales growth of 132%³ and a 103%⁴ rise in the last seven years. Although since the end of 2008 and throughout 2009 things have been different as a result of the lack of liquidity caused by the economic crisis, the sales downturn has only slightly affected the position of contemporary art. At the moment, expressionism, geometric abstraction, post-war figurativism, objectual and conceptual art, which were the star-sellers for a long time, have been partly replaced by the documentation of performance, photography in its many forms, post-conceptual and post-minimalist trends, as well as the extensive experimentation with installation and painting. In this context, none of the most highly-valued artists in 2009 boasts particularly technological work (Damien Hirst, Jean-Michel Basquiat, Richard Prince, Jeff Koons, Peter Doig, Zeng Fanzhi, Takashi Murakami, Anish Kapoor, Subodh Gupta and Antony Gormley⁵), which leads us to believe that the attraction of the new technologies does not prevail, for example, in the face of the implications of the intense “geopolitical mutation”⁶ which has taken place over the last years.

The increase in the number of collections at public bodies and private corporations; the consolidation of new art markets, such as in Asia and Latin America, and the improvement of other markets on a local level (Europe, North America); the sustained increase in biennales, fairs and art centres –among which it is worth noting media laboratories–; the emergence of new market niches with collectors from countries which previously did not enjoy good sales capacity as a result of their economies or political regimes; and the creation of the a large number of digital and printed media devoted to art diffusion are some of the factors which have stimulated the market growth. All of this does nothing but confirm a particularly active dynamic which has done wonders for contemporary and emerging art. In fact, their commercialisation between 2000 and 2007 saw a 47%⁷ increase, in response to a striking increase in supply⁸; and, between 2007 and 2008 demand grew even more, although there were also important contradictions⁹. 2009 was similar to 2008, but, during financial crises, the art market functions as a “shelter value”, as its stability is greater than variable-yield securities and the real estate market. Therefore, 2009 confirmed the direction of the contradiction between the nature of best-selling art and the circulating production, where the technological has found a niche. The understanding of space-time proposed by these trends is built in terms of their transformations¹⁰ rather than the old model of a specific place and a past time. Thus, pieces are presented like organisms undergoing constant changes, ratifying, with the help of technology, the potential of contemporary art to reach an even greater position in the market.

* Mónica Núñez Luis is a Doctor in Aesthetics and Art Theory. She works as an independent critic and contributes to several magazines and contemporary art platforms.

NOTES

1.- Borriaud, Nicolas. *Relational Aesthetics*. 1st edition. Adriana Hidalgo Editora. Buenos Aires, 2006. Pp. 19-21.

2.- "In the face of dominant language systems on the Internet based on efficiency, the best net. art, not only the most explicit political activism, is always a metaphor of transmission, distribution, the circulation and purpose of meanings". In: Martín Prada, Juan Luis. *El net.art, o la definición social de los nuevos medios*. http://aleph-arts.org/pens/definicion_social.html

3.- This data refers to the period between the 1st of July, 1991 and the 1st of July, 2008. It reflects the way contemporary art has surpassed the market segments which were hitherto most important: old masters, 19th-century art, modern art and post-war art. In *Le marché de L'art contemporain 2007/2008*. Le rapport annuel artprice. Paris: Art Price. Pp. 5.

4.- "Contemporary art loses its shine". Paris: Art Price, November, 2008 (<http://web.artprice.com/AMI/AMI.aspx?id=MjlyMDU1NzUwMzI5ODk=>) (<http://web.artprice.com/AMI/AMI.aspx?id=ODQ1NDU1NzY1OTk4NTk=>).

5.- The prices of the work by these artists in 2009 are the following: Damien Hirst (£134.7M), Jean-Michel Basquiat (£31.7M), Richard Prince (£24.2M), Jeff Koons (£23 M), Peter Doig (£12.2M), Zeng Fanzhi (£1M), Takashi Murakami (£3.1M), Anish Kapoor (£6.8M), Subodh Gupta (£5.7M), Antony Gormley (£1.7M). In *Le marché de L'art contemporain 2008/2009*. Le rapport annuel Artprice. Paris: Art Price, 2009. Pp. 14-30.

6.- The Artprice annual report for 2009 uses this term to refer to the undeniable geographic changes which are taking place in terms of interest and power, and which are positively affecting today's art. Ibid pp. 13.

7.- *Le marché de L'art contemporain 2007/2008*. Le rapport annuel artprice. Ibid pp. 4.

8.- This increase has been significantly aided by the incorporation of the art production from countries such as India and China, and its subsequent popularity. For example, the price of contemporary Chinese art has increased by 583% between 2005 and 2009. *New art markets and the crisis*. In Art Price, 02/2009 (<http://web.artprice.com/AMI/AMI.aspx?id=ODA2OTE4MTEzOTQ5NTk=>)

9.- Without a doubt, the contradictions were highly significant in 2008 (1). That year, record prices were reached, followed by significant price drops, such as those in New York, with 22.8% (2), while Damien Hirst, breaking the rules of the market, managed to sell his work for exorbitant prices through an auction house instead of his gallery. (1) Art Market Trends 2008. Artprice.com S.A, pp. 4); (2) *Le marché de L'art contemporain 2007/2008*. Ibid, pp. 8.).

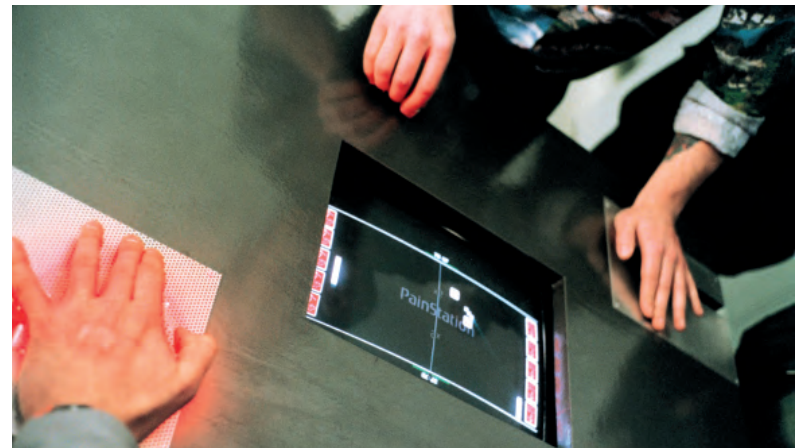
10.- Nicolas Borriaud, when defining relational art as a good expression of recent art, said "The aura of art is no longer located in the world represented by the work, nor the form itself, but in front of it, in the midst of the temporary collective form which comes into being when it is exhibited." In Bourriaud, Nicolas. pp. 73.



RAFAEL LOZANO HEMMER *Almacén de Corazonadas*, 2006. Interactive installation. Courtesy of the artist.



REJANE CANTONI and **DANIELA KUTSCHAT** *OP_ERA Haptics for the 5th Dimension*, 2007. Interactive sound installation. Programming: Víctor Gomes. Courtesy of the artists.



TILMAN REIFF and **VOLKER MORAWE** *PainStation 2.5*, 2004. Courtesy: Laboral Centro de Arte y Creación Industrial.



Prácticas artísticas de intervención

Entrevista con Daniel G. Andújar

ALICIA MURRÍA*

Desvelar, releer, decodificar, dismantelar, reconceptualizar, recodificar, reapropiar, acceder, documentar, intervenir, construir, socializar, opinar, participar, alfabetizar, enlazar, reunir, compartir... Todos estos conceptos pueden utilizarse para hablar de la producción que Daniel García Andújar (Almoradí, Valencia, 1966) ha ido desarrollando desde sus inicios, a finales de la década de los 80. De entonces a hoy sus obras han estado presentes en exposiciones por medio mundo y han adquirido una difusión de largo alcance, ya que Internet ha sido uno de los medios, se podría decir que fundamental, en el desarrollo de sus proyectos, siempre enfocados a la intervención en la esfera pública.

Su propuesta artística podría inscribirse en una especie de cruce entre la cultura *hacker* y el arte conceptual de los 60 y 70, incluidas sus vertientes más críticas como el situacionismo y determinados movimientos del conceptualismo latinoamericano, de los que él propio artista se considera deudor. Si sus primeros trabajos se mantienen en un horizonte virtual –que ironiza respecto a las promesas de igualitarismo y democratización que los discursos sobre las nuevas tecnologías e Internet proponían en sus comienzos, y a los que dota de amplias dosis de ficción y humor–, progresivamente pone énfasis en el desarrollo de herramientas, metodologías y estrategias de actuación cuyo objetivo es contribuir a cuestionar los modos de producción, transmisión y distribución del conocimiento, de la información y la cultura. En ese sentido, la programación libre y el código abierto son el fundamento de unas propuestas empeñadas en utilizar (y dilatar) las fisuras que contiene todo sistema.

En 1996 crea Technologies To The People® (TTTP), empresa ficticia que desarrolla productos virtuales, como *Street Acces Machine* (1997), una máquina que supuestamente facilitaba la transacción de donativos a los sin techo –y por la que se interesó Microsoft–; *The*

Body Research Machine (1998), que “posibilitaba” el escaneo y procesamiento de las cadenas de ADN del cuerpo humano con fines científicos, o *x-devian by knoppix* (1999), un sistema operativo de código abierto. Si los primeros adquieren la fisonomía de productos dispuestos para su lanzamiento en el mercado, poco después y a través de TTTP Foundation, desarrolla *Photo Collection* (1997), *Video Collection* (1998) y *Net Art Classic Collection* (1999) donde plantea la distribución gratuita y sin permiso de obras artísticas ajenas, cuestionando así los derechos de propiedad intelectual. Paradójicamente, la complejidad de los recorridos que debía seguir el usuario hacía prácticamente imposible su descarga. En 1999 crea *Art Power Database*, una serie de herramientas puesta a disposición de los artistas que permiten *hacker* la infraestructura de la Red. De forma paralela, Andújar impulsa la creación de las páginas e- (e-barcelona, e-sevilla, e-norte, e-valencia y, más recientemente, e-madrid), una serie de plataformas de reflexión y participación vinculadas tanto al ámbito de la cultura como a problemáticas sociales muy concretas, que concibe como trabajo artístico.

Desde 2004 viene desarrollando la construcción del ambicioso proyecto *Postcapital Archive* (1989-2001), un *work in progress* multimedia que permite no sólo la consulta por parte del público sino también la modificación y la copia de archivos, y que ha ido ampliando en sucesivas exposiciones, talleres e intervenciones en el espacio público. Se ha presentado en Oslo, Santiago de Chile, Bremen, Montreal, Estambul, Dortmund, Stuttgart, y en Pekín hace escasos meses. Cabe destacar que formó parte del proyecto *La comunidad inconfesable* presentado en el Pabellón de Cataluña, en la pasada edición de la Bienal de Venecia.

El punto de partida de *Postcapital* es la recopilación de una in-



BanqueteWireless Individual Citizen Republic Project, 2003. ZKM Karlsruhe.

gente cantidad de archivos (250.000) bajados de Internet que durante una década Andújar ha ido seleccionando y almacenando, y entre los que se encuentran textos históricos, documentos desclasificados, imágenes de todo tipo, vídeos y audios. Esta documentación abarca un lapso temporal marcado por dos hitos determinantes de la historia reciente: por un lado la caída del Muro de Berlín en 1989 y, por otro, el atentado de las Torres Gemelas en 2001. Su objetivo es cuestionar los modos en que se almacena, se clasifica y se dispone la información, y, en consecuencia, cómo se distribuye y accede a ella, facilitando paralelamente al visitante herramientas de interpretación y participación que le permiten interactuar pudiendo, por ejemplo, llevarse una copia de aquello que le interese en una memoria.

Posiblemente el Pabellón de Cataluña en la pasada Bienal de Venecia haya sido una de las propuestas más radicales presentadas no sólo en esa edición sino a lo largo de la historia de la propia Bienal. Fue una propuesta crítica impecablemente formulada y bien desarrollada en el espacio, y algo tenía de OVNI en aquel contexto. En el catálogo/libro que se editó señalabas cómo «La práctica del arte ha de poner al descubierto las estructuras de poder, establecer mecanismos de relación social que aseguren el impacto a largo plazo y desplieguen su discurso más allá de las fronteras de los amantes del arte, de los turistas ocasionales y de la institución misma»¹. ¿No hay un conflicto de partida al participar en un marco de espectacularización tan evidente como es la Bienal de Venecia con un trabajo como el que tú vienes desarrollando?

Pudiera parecerlo y, desde luego, es una pregunta que siempre te planteas, sobre todo cuando pretendes que tu trabajo se sitúe en las fisuras, tanto de la institución arte como de los modelos de producción cultural. Cuando llega una propuesta como esta tienes que asumirla

siendo consecuente. Desde el momento en que el *curator*, Valentín Roma, decidió presentarse con este proyecto, valoramos los diferentes aspectos que acompañan a este tipo de participaciones. Uno de ellos fue, sin duda, el propio diseño del proceso. El Institut Ramón Llull, siguiendo las prescripciones del *Documento de Buenas Prácticas en Museos y Centros de Arte*, nombró un comité de expertos externos que elaboró las bases de la participación de Cataluña en la Bienal. Este mismo comité decidió, mediante concurso público internacional, cuál sería el proyecto que conformaría el pabellón, algo que valoramos de forma positiva ya que marcaba distancia con otras propuestas donde los conflictos de partida son evidentes.

A partir de ahí, el resto, era ya trabajo nuestro, y pasaba por negociar y reivindicar un espacio y unas condiciones de trabajo acordes a los planteamientos del proyecto. Un espacio que nos permitiera desarrollar el encargo en absoluta libertad, y plantear ciertas cuestiones que nos parecían pertinentes. Por cierto, temas que una parte de la crítica ha intentado eludir, incluso ocultar. Cuando se dan estas mínimas condiciones, y se asumen con transparencia, es cuando estamos en situación de reivindicar, y recuperar, determinados espacios y fondos públicos para la práctica artística. Pero tampoco hay que ser ingenuos; es necesario ser consciente del nivel de negociación que esto conlleva. Por otro lado, cuando estas mínimas condiciones no se cumplen, cuando el sistema está corrupto o demasiado manipulado, mejor no intentar el asalto; la maquinaria pasará sobre ti dejándote a su merced.

En este caso concreto estoy muy contento de la alta participación a lo largo de todo el proceso, mas allá de los primeros días en los que se dieron los mayores niveles de superficialidad y cierta banalización gremial. El pabellón no buscaba una foto de cierta espectacularidad, requería un nivel de participación, y el público nos lo ha agradecido acudiendo, en algunos momentos, de forma sorprendentemente masiva. Creamos un proyecto con diferentes niveles de percepción, que permitiera extender el proceso durante el largo periodo de exposición y que fuera atractivo para diferentes capas de público especialmente en el contexto local.

En la misma publicación señalabas «Los que dirigen la estructura de las industrias culturales y la gestión de las instituciones culturales parece que han abandonado, hace ya décadas, los procesos de creación de nuevos contenidos y producciones culturales como una construcción colectiva»². Pienso que la diferencia con el pasado radica fundamentalmente en el crecimiento de esas estructuras, convertidas ahora en industrias, lo que conlleva a un “perfeccionamiento” de su maquinaria; pero dudo que en algún momento anterior la participación colectiva tuviera algún papel determinante en ellas. Incluso diría que, aún cuando el acceso al conocimiento dejó de ser minoritario, podemos convenir que las posibilidades de participación, siendo estrechas, resultan ahora comparativamente muy superiores. No obstante el marco de las instituciones culturales, incluido el museo, como tú bien has señalado, delimita

y ejerce una asepsia de considerables proporciones respecto a cualquier “virus” que pueda desestabilizarlas.

La cultura siempre ha sido un proceso de construcción colectivo, puede que excesivamente lento frente a unos ritmos frenéticos de desarrollo tecnológico y social. Debemos huir de algunos modelos de referencia ya que están en plena discusión y revisión, o que han quedado claramente obsoletos

Hemos presenciado cómo se ha producido un cambio en determinados procesos de trabajo y aprendizaje colectivos. El intercambio, la innovación y la creación se desarrollan fuera de la esfera tradicional. Al intentar trasladar estas experiencias al ámbito aislado del museo se pervierten, perdiendo intensidad y modificando su sentido. Si la estructura del museo no forma parte de la experiencia misma, si no participa en igualdad de condiciones en la creación del contexto específico, esta nunca tendrá lugar. Será otra cosa, algo inerte, cargada de otro sentido muy diferente al original. Hasta aquí nada nuevo, es como quien contempla la *fente* del señor *R. Mutt* convencido de que el objeto que tiene enfrente es una obra maestra por sí misma, aislada de su contexto.

Gran parte de las instituciones culturales se enfrentan a la paradoja de existir como espacio físico que promueve iniciativas con un marco de representación cada vez más difuso. Sin embargo, los sistemas de representación y difusión que pasan a través de redes inmateriales necesitan a su vez, irremediamente, de un contenedor físico, un espacio real desde el que emitir y producir. Sinceramente, creo que se enfrentan a un proceso de redefinición necesaria o a una fase agónica. Los artistas debemos reconsiderar también nuestro rol en este proceso. Tal vez implicándonos en la transformación y reivindicando espacios de los que tradicionalmente hemos participado. El arte tiene ahí una función también política que necesita de posicionamientos éticos claros. La práctica artística, los artistas, somos parte activa de la definición de estos procesos culturales y no podemos eludir nuestra responsabilidad.

La cuestión central, entonces, es el “cómo” se actúa dentro de las estructuras institucionales para que esa actuación no se convierta en mero reforzamiento de la maquinaria.

Todo, ya comentaba antes, es un ejercicio de responsabilidad. Somos parte del proceso, nuestra obligación es la conquista y recuperación de estos espacios, y como proceso de negociación debemos implicarnos en su transformación. Todo es negociable. Si algo no nos gusta tendremos que cambiarlo, si la estructura está podrida, tendremos que derribarla y construir otra. Hay mucho por destruir, algunos edificios caerán por su propia obsolescencia, pero otros necesitan de un empujón definitivo. La institución arte ha sido absorbida como un



Postcapital Archive (1989 – 2001), 2009. Iberia Art Center, Beijing.

mecanismo más de los procesos de producción de servicios, es parte activa de la turistización del contexto urbano y participa en la compleja readaptación de las infraestructuras de la nueva ciudad. Los artistas debemos tenerlo claro, o nos integramos al viejo y obsoleto modelo aceptando el estadio de derrota y pérdida permanente en el que nos hemos acomodado, o asumimos una actitud de “resistencia, acoso y derribo”. La práctica artística, como yo la concibo, debe transformarse en esa forma de “resistencia” contra un modelo que aspira, de forma obstinada, a dominar un espacio de relaciones cada vez más confuso, normalizado, globalizado, jerárquico, difuso y estandarizado. Evidentemente nuestras batallas, aunque intensas, tienen un tamaño acorde a nuestra significación dentro del contexto social ya que, si aplicamos un baremo en términos de consideración e influencia, podemos deducir que es más bien escasa. Pero estoy convencido de que el lenguaje puede cambiar el mundo, o debería. En cuanto a la institución museo creo que comienza a ser consciente de las transformaciones que ha de sufrir, tenemos algunos ejemplos que lo constatan. Empieza a atender, sobre todo, a artistas, colectivos, obras, proyectos y corrientes de pensamiento que tratan de interpretar las prácticas artísticas y la producción de conocimiento en el marco de una relación social y política con los contextos en los que se desarrollan. Deberán convertirse en la plataforma de una práctica cultural que devuelva a la estética su capacidad política y permita a las prácticas artísticas ser un instrumento de transformación social.

Desde que creas TTP® hasta tus proyectos más recientes, como *Post Capital*, has situado tu trabajo en la esfera pública y, fundamentalmente, en la esfera pública digital, donde has desarrollado herramientas, metodologías y estrategias de actuación que buscan contribuir al cuestionamiento y la reformulación de las tradicionales formas de producción, distribución y transmisión

de la cultura. La programación libre y el código abierto son la base para una participación colectiva que impulsas tanto desde tus propios trabajos artísticos como desde los talleres que desarrollas habitualmente. ¿Hasta qué punto ambas actividades se nutren mutuamente o se confunden en tu manera de entender y desarrollar la práctica artística?

Tal y como yo entiendo la práctica artística contemporánea, tan importante es utilizar bien las distintas herramientas del artista como mantener un contacto directo con el contexto social, cultural y político dónde ha de desarrollarse el trabajo o dónde debe incidir de una forma más directa. Una proporción muy alta de toda esta actividad está muy relacionada con la transmisión misma de información, de ahí que los talleres y actividades de formación sean una parte más del trabajo global del artista. Son parte indivisible de una manera de entender la práctica artística en particular y los procesos culturales en general. Tenemos que entender algo que cada vez será mas importante: no podemos aprehender la complejidad de cuanto nos rodea de forma individual, es necesario activar procesos de inteligencia colectiva. Por ello me parece fundamental la búsqueda de nuevos modelos de producción y de relación social, de investigación y experimentación, de reflexión y debate, de divulgación y comunicación. En este sentido, los modelos de trabajo y desarrollo del mundo del *software* libre han sido una fuente de inspiración a poner en práctica en los laboratorios y talleres. Estamos ante un proceso que pondrá a prueba nuestra capacidad para gestionar todos y cada uno de los aspectos de nuestra vida. De un modelo que implicaba la gestión de cantidad asumible de información, la búsqueda y la gestión de la misma asociada a un recurso físico, pasamos a un nuevo modelo que nos sitúa en el centro de un caos informativo, una especie de archivo infinito sin orden ni sentido aparente, donde el recurso principal es la propia información.

La economía informacional pone el conocimiento en el centro de

la producción de riqueza, es decir, lo más importante no es la cantidad de conocimiento, sino su productividad. En esta sociedad de la información el recurso básico será el saber, y la voluntad de aplicar conocimiento para generar más conocimiento deberá basarse en un elevado esfuerzo de sistematización y organización, exigiendo aprendizaje durante toda la vida. Los sistemas educativos y pedagógicos que hemos seguido hasta ahora no serán suficientes, la vieja doctrina no nos permitirá oír entre tanto ruido. La escuela, las diferentes corrientes pedagógicas tradicionales, están perdiendo su monopolio como proveedoras de instrucción. No nos proporcionan instrumentos útiles para convertir todo ese ruido, datos, documentos, información, en conocimiento específico. Necesitamos inventar nuevos métodos, explorar nuevas ideas, reinventar todo el sistema y los procesos educativos: aprender a aprender. Deberemos readaptar nuestros sistemas de producción, de vida, mediante nuevos procesos educativos que nos acompañaran durante toda nuestra existencia, deberemos actualizar continuamente nuestros conocimientos, de lo contrario nuestro valor se devaluará progresivamente. Seguramente la educación y la formación continua se estén convirtiendo en uno de los valores estratégicos más importantes de nuestra sociedad.

* Alicia Murriá es crítica de arte, comisaria de exposiciones y directora de ARTECONTEXTO.

** Todas las imágenes son cortesía del artista.

NOTAS

- 1.- Dressler, Iris. "Formes de treballar". En VVAA; Roma, Valentí (ed). *La Comunitat Inconfessable*. Institut Ramon Llul y ACTAR. Barcelona, 2009. Pp. 261-304.
- 2.- Ibid, pp. 261-304.

Postcapital. Archive 1989 – 2001, 2008. Württembergischer Kunstverein, Stuttgart. Comisariado por Hans D. Christ e Iris Dressler, Alemania



Artistic Intervention Practices

Interview with Daniel G. Andújar

ALICIA MURRÍA*

To reveal, reinterpret, decode, dismantle, recontextualise, recode, reappropriate, access, document, intervene, construct, socialise, opine, participate, alphabetise, link, join, share... All of these concepts can be applied to the work which Daniel García Andújar (Almoradí, Valencia, 1966) has been producing since he began working as an artist, in the late 1980s. Since then, his works have been on show all over the world, and he has become very well-known, thanks partly to the Internet, which has been an essential medium for the development of his projects, all of which focus on the intervention in the public sphere.

His artistic proposals could be described as a sort of cross between hacker culture and the conceptual art from the 1960s and 1970s, including its most critical variants, such as Situationism and certain trends in Latin American conceptualism, which the artist himself refers to as inspirations for his work. Although his early work remained in a virtual horizon, from where he spoke ironically about the early promises of egalitarianism and democratisation proposed by the first discourses on new technologies and the Internet, which he dealt with in a humorous and inventive way, he has gone on to gradually emphasise the development of tools, methods and strategies whose aim is to contribute to the questioning of current forms of production, transmission and distribution of knowledge, information and culture. In this sense, free programming and open source code constitute the basis of a series of proposals committed to using (and expanding) the cracks displayed by all systems.

In 1996 he created Technologies To The People® (TTTP), a fictional company developing virtual products, such as *Street Access Machine* (1997), a device which was supposedly used to speed up

charity donations for homeless people –which aroused the interest of Microsoft–; *The Body Research Machine* (1998), which made it “possible” to scan and process the DNA chains of the human body for scientific purposes, and *x-devian by knoppix* (1999), an open-source operating system. While these early projects resembled products aimed to be launched onto the market, he later produced, through TTTP Foundation, the projects *Photo Collection* (1997), *Video Collection* (1998) and *Net Art Classic Collection* (1999) where he examined the issue of free unlicensed distribution of artworks by others, questioning intellectual property rights. Paradoxically, the complexity of the paths which the users had to follow made it almost impossible to download. In 1999 he created *Art Power Database*, a series of tools made available to artists so that they could hack the infrastructure of the net. In parallel to all this, Andujar promoted the creation of e- pages (e-barcelona, e-sevilla, e-norte, e-valencia and, more recently, e-madrid), a series of platforms for reflection and participation linked to both the field of culture and to very specific social issues, which he conceived as a work of art.

Since 2004 he has been working on developing the ambitious project *Postcapital Archive (1989-2001)*, a multimedia work in progress which enables users not only to check it, but to modify and copy the files it contains, and which he has been expanding through several exhibitions, workshops and interventions on the public space. It has been on show in Oslo, Santiago de Chile, Bremen, Montreal, Istanbul, Dortmund, Stuttgart, and, a few months ago, in Beijing. It is worth noting that it formed part of the project *La comunidad inconfesable* presented at the Catalonia Pavilion during the last edition of the Venice Biennale.

The starting point of *Postcapital* is the compilation of a huge amount of files (250,000) downloaded from the internet, which Andújar has spent a decade selecting and storing, and which include historic texts, unclassified documents, all sorts of images, videos and audio clips. This documentation covers a time period defined by two milestones in recent history: on the one hand the fall of the Berlin Wall in 1989 and, on the other, the World Trade Centre attacks in 2001. The aim of the project is to question the ways in which information is stored, classified and used, and, therefore, the way it is distributed and accessed, offering visitors a number of interpretation and participation tools which allow them to interact with the work, to the extent that they can take a copy of whatever they want, on a memory stick.

The Catalonia Pavilion at the latest Venice Biennale might have been one of the most radical proposals ever presented at the Biennale. It was an impeccably-formulated critical proposal which was very well carried out in the space, and stood out a bit like a UFO in that context. In the catalogue/book which was published you mentioned the way in which “art practices must reveal power structures, establishing social relationship mechanisms which ensure long-term impact and take their discourse beyond the confines of the world of art lovers, occasional tourists and the institution itself”¹. Don’t you think there is a basic conflict in taking part in such a spectacularised event as the Venice Biennale with work like the one you have been producing?

It could seem that way, and it is certainly a question one always asks oneself, particularly when one wants one’s work to situate itself in the cracks, both in terms of the art institution and in the forms of cultural production. When one is faced with a proposal such as this one has to deal with it in a consistent way. From the moment the curator, Valentín Roma, decided to present this project, we assessed the various elements which are attached to this kind of participation. One of them was undoubtedly the actual design of the process. The Institut Ramon Llull, following the guidelines set out in the *Document for Good Practices at Museums and Art Centres*, created a committee of external experts to define the way in which Catalonia would take part in the Biennale. This committee decided, through an international call for proposals, which project would be used for the pavilion, which I believe to be a positive approach, as it set itself apart from other proposals where initial conflicts were undeniable.

From that point onwards, the rest was up to us. We had to negotiate and defend a space and a set of working conditions which suited the project’s foundations. A space which would enable us to fulfil the commission with absolute freedom, and bring up some issues which we felt to be relevant. These are issues, by the way, which some critics have tried to avoid, or even conceal. When these basic conditions are in place, and they are assumed in a transparent way, we are in a position to vindicate and rescue certain public spaces and collections and use them in our art practice. However, let’s not be naive; it is necessary to be aware of the amount of negotiation this entails.

On the other hand, when these basic conditions are not fulfilled, when the system is corrupt or subject to too much manipulation, it is best not to attempt an assault; the machinery will drive over you, leaving you at its mercy.

In this specific case I am very happy about the high level of participation throughout the entire process, after the first days, where there was a greater sense of superficiality and a certain guild trivialisation. The pavilion was not to be spectacular, and it required a certain amount of participation, and the audience has expressed its gratitude for this by visiting it, at times, in surprisingly huge numbers. We created a project with different levels of perception, which enabled us to extend the process over a long exhibition period, making it attractive to various segments of the audience, particularly in the local context.

In the same publication, you said “Those who head the structure of cultural industries and the management of cultural institutions seem to have abandoned, decades ago, the processes whereby new contents are created and cultural productions emerge as a collective construct”². I think that the difference now lies in the growth of these structures, which have become industries, which entails a certain “perfecting” of their machinery; however, I don’t believe collective participation ever played an important part in them. I would go as far as to say that, even when access to information stopped being enjoyed only by a minority, although possibilities are still few and far between, they are relatively greater. Despite this, the structure of cultural institutions, including museums, as you have rightly pointed out, sets boundaries and imposes sterile conditions which are considerably more powerful than any “virus” which might destabilise them.

Culture has always been a collective construction process, even if it might have been too slow in comparison with the frenzied technological and social development. We must escape from certain models which are already subject to discussion and revision, as well as those which have become entirely obsolete.

We have witnessed a change in certain collective work and training processes. Exchange, innovation and creation are now taking place outside the traditional sphere. Trying to place these experiences in the isolated realm of the museum only serves to corrupt them, reduce their intensity and modify their meaning. If the structure of the museum does not form part of the experience itself, it if does not participate in equal conditions in the creation of a specific context, this will never take place. It will be something else, something inert, with a very different meaning from the original. Up to this point there is nothing new; it is like someone contemplating the R. Mutt *fontaine*, in the certainty that the object they are seeing is a masterpiece in itself, isolated from its context.

A large number of cultural institutions are facing the paradox of existing in the form of a physical space which promotes cultural initiatives whose frame of representation is increasingly unclear. However, the representation and diffusion systems which require



Postcapital. Archive 1989 – 2001, 2008. Württembergischer Kunstverein, Stuttgart. Curated by Hans D. Christ and Iris Dressler, Germany

immaterial networks also require a physical space, a real space from where to transmit and produce. Sincerely, I think they are facing the choice between a necessary process of redefinition and the throes of death. As artists we must also reconsider our role in this process. Perhaps we should take part in the transformation, demanding the space in which we have traditionally participated. In this sense, art plays a political role which requires clear ethical positions. Art practices and artists make up an active part of the definition of these cultural processes, and we cannot elude this responsibility.

The central issue, then, is how to act within these institutional structures in a way which does not simply reinforce the machinery.

As I said, it is all a matter of responsibility. We form part of the process; our duty is to conquer and rescue these spaces, and we must enter a negotiation process by becoming involved in this transformation. Everything is negotiable. If we don't like something we have to change it; if the structure is rotten we must tear it down and build another one. There is a lot to be destroyed; some buildings

will fall under the weight of their own obsolescence, whilst other will need a final push. The art institution has been absorbed as another mechanism in the service production processes; it is an active part of the touristification of the urban context, and it takes part in the complex renovation of the infrastructures which make up the new city. We artists must realise that we either become part of the old and obsolete model, accepting the permanent state of defeat and loss which has become so comfortable for us, or we adopt an attitude of "resistance, search and destroy". As I see it, artistic practices must become a form of "resistance" against a model which stubbornly attempts to dominate an increasingly confusing, normalised, globalised, hierarchical, diffuse and standardised world of relationships. Obviously, our battles, although intense, are directly proportional to our position in the social context, given that, if we apply criteria based on consideration and influence, we can deduce that it not very significant. However, I am convinced that language can change, or should change, the world. As for the museum institution, I believe it is becoming aware of the transformations it must undergo, and we have examples which prove this. It is



Honor, 2006-2008. Mediating Conflict exhibition, Postcapital (Honor). Maison de La Culture, Montreal. Curated by Sylvie Lacerte. Canada

beginning to play attention, above all, to artists, collectives, works, projects and schools of thought which are attempting to interpret art practices and the production of knowledge in the context of a social and political relationship with the areas in which they are developed. They must become the platform for a cultural practice which returns to aesthetics its political capacity, and allows art practices to be an instrument for social transformation.

Since you created TTP® and right up to your most recent projects, such as *Post Capital*, you have positioned your work in the public sphere, particularly in the digital public sphere, where you have developed tools, methods and strategies which seek to contribute to the questioning and reformulation of traditional forms of production, distribution and transmission of culture. Free programming and open-code software form the basis for a collective participation which you promote with your own work and with the workshops you regularly organise. To what extent do these activities nurture one another? Or are they merged together in your way of understanding and developing art?

The way I see it, with contemporary art practices it is just as important to use correctly the different tools we have as artists as it is to maintain direct contact with the social, cultural and political context in which the work takes place, or where it must play a more direct role. A very large part of this activity is linked to the actual transmission of information, which is why workshops and training activities are just another part of an artist's global work. They are an inescapable part of a certain way of understanding art practice in particular and cultural processes in general. We must realise something which is only going to become more noticeable: we cannot conceive the complexity of what surrounds us on an individual basis; it is necessary to activate collective intelligence processes. Because of this, I think it is essential to search for new models for production, social relations, research and experimentation, reflection and debate, circulation and communication. In this sense, new work models and the development of open-code software have been a source of inspiration for laboratories and workshops. We are facing a process which will test our ability to manage each and every one of the facets of our life. From a model which entailed the management



Postcapital. Archive 1989 – 2001, 2008. Württembergischer Kunstverein, Stuttgart. Curated by Hans D. Christ and Iris Dressler, Germany

of a reasonable amount of information, the search for this information and its management linked to a physical resource, we have arrived at a new situation where we stand at the centre of an information chaos, a sort of infinite archive with no apparent rhyme or reason, where the main resource is information itself.

Informational economy places knowledge at the centre of the production of wealth, i.e. the most important thing is not the amount of knowledge, but its productivity. In this information society, the basic resource will be knowledge, and the desire to apply knowledge in order to generate greater knowledge must be based on a huge systematization and organisation effort, demanding that people continue to learn throughout their lives. The educational and pedagogic systems we have followed until now will not be enough; the old doctrine will not let us hear, surrounded as we are by so much noise. The schools, the various traditional educational trends are all losing their monopoly as providers of knowledge. They fail to furnish us with useful tools to convert all that noise, all that data, documents and information into specific knowledge. We need to invent new methods, explore new ideas, reinvent the entire system and the education

systems: we must learn to learn. Our production and life systems must be readapted, through new educational processes which accompany us throughout our existence, constantly updating our knowledge; otherwise our values will be progressively devalued. Education and continued training are becoming one of the most important strategic values in our society.

* Alicia Murria is an art critic, exhibition curator and the director of ARTECONTEXTO.

** All images are courtesy of the artist.

NOTES

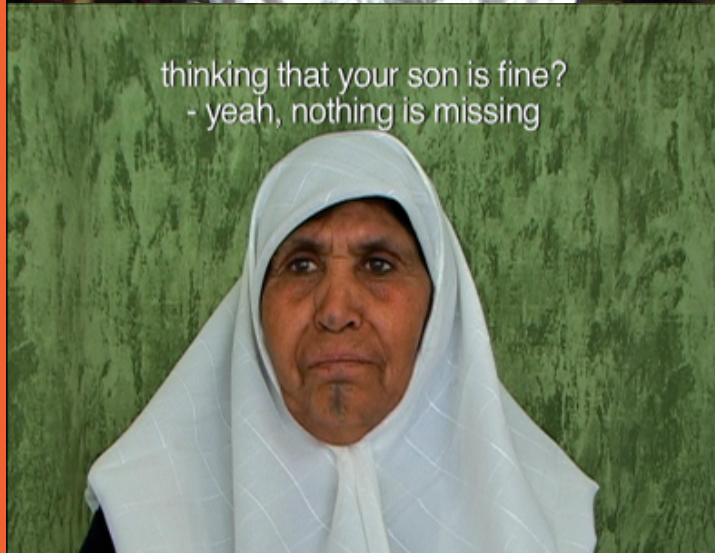
- 1.- Dressler, Iris. "Formes de treballar". In VVAA; Roma, Valentí (ed). *La Comunitat Inconfessable*. Institut Ramon Llull and ACTAR. Barcelona, 2009. Pp. 261-304.
- 2.- Ibid, pp. 261-304.



no, no, I didn't interfere
neither did her mother



that my feet and hands hurt
what else can I tell you?



thinking that your son is fine?
- yeah, nothing is missing

Una entrevista con Mieke Bal

JUAN SEBASTIÁN CÁRDENAS*

La holandesa Mieke Bal es una de las más reconocidas teóricas y críticas culturales. Es profesora de la Academia Real de Artes y Ciencias de Holanda, además de cineasta y curadora independiente. Tuvimos la oportunidad de entrevistarla con motivo de la reciente presentación de su libro *Conceptos viajeros en las humanidades* (CENDEAC, 2009).

Hablemos de los conceptos viajeros. Usted parece situarse en tierra de nadie para poder describir ese curioso proceso mediante el cual un concepto se traslada de una disciplina a otra.

Esa tierra de nadie es en realidad el espacio del análisis cultural, donde también caben otros objetos de estudio de los que no se podría ocupar ningún otro campo en particular. Esto resulta más comprensible una vez que concebimos los límites no como líneas divisorias sino como territorios en sí mismos, espacios de negociación. Cada disciplina está demasiado anclada a sus categorías. Para que entienda a qué me refiero, en mi libro *Conceptos viajeros en las humanidades* hablo del caso –bastante habitual por cierto– de ese tipo de seminarios interdisciplinarios en los que, digamos, se cuenta con la participación de un filósofo, un crítico psicoanalítico, un narratólogo, un historiador de la arquitectura y un historiador del arte. La palabra “sujeto” aparece una y otra vez. Sin embargo, mientras el primero asume que se habla del auge del individuo, el segundo sólo ve el inconsciente; a su vez, el tercero ve la voz del narrador, el cuarto al ser humano enfrentado

al espacio y el quinto al destinatario, al creador o al tema de la obra de arte, por ejemplo. El problema es que cada participante cree estar encarando el asunto de la única manera correcta posible. Los conceptos, sin embargo, tienen una vida propia mucho más rica que la que supone cada disciplina entre las cuatro paredes de sus métodos. Los conceptos viajan. Tomemos el concepto de performatividad. Inicialmente nació en el terreno de la filosofía, de donde se trasladó a la teoría literaria. Luego regresó a la filosofía, de donde partió hacia los estudios culturales, para volver nuevamente a la filosofía. En todas esas idas y venidas, en cada regreso que efectúa a su campo original –la filosofía–, el concepto sufre una serie de mutaciones que crean el terreno del análisis cultural.

¿Se trataría entonces de una disciplina nueva sin métodos precisos?

En el análisis cultural no es posible delimitar con facilidad el campo de estudio y, por ende, la construcción habitual del objeto mediante la utilización de un método fijo es un asunto bien distinto. El hecho de que existan esos conceptos viajeros y la elección de estos como objeto de estudio, nos conduce a una situación nueva en la que se propicia un encuentro entre varios métodos y en ese encuentro participa también el objeto. Objeto y métodos constituyen el campo, pero ese campo no está claramente delimitado. Por eso insisto en que el viaje es el terreno del análisis cultural. Al igual que la antropología,

el análisis cultural construye un objeto, pero lo hace con un sentido diferente. Después de tus viajes es posible que ese objeto ya no se parezca a lo que inicialmente te llevó a elegirlo.

Lo cual permite tener presente en todo momento que el objeto forma parte del campo más amplio de la cultura.

Sin embargo hay que aclarar que el objeto del análisis cultural tampoco es la cultura. El adjetivo cultural sirve en este caso para recalcar que este tipo de análisis no toma el objeto como una piedra preciosa aislada, sino que lo concibe siempre inmerso en ese contexto más amplio del que emerge. Lejos de ofrecerse exclusivamente a las limitaciones de una u otra especialidad, el objeto construido en este caso queda expuesto al dominio público y es allí donde contribuye a los debates culturales.

La teoría tiene una modalidad ficcional. La teoría no encapsula al objeto, se acerca, lo asedia hasta que éste empieza a mostrar resistencia. La teoría hace hablar al objeto. Se trata de permitir que el objeto sobresalga, contando incluso con las fracturas que pueda ocasionar a la teoría.

Su propia trayectoria intelectual parece una puesta en escena de esta idea de los conceptos viajeros. De la narratología a la historia del arte, pasando por los estudios bíblicos...

En realidad nunca he pertenecido de lleno a ninguna de estas disciplinas. Precisamente mi interés inicial por la narratología se debió a que consideré que la teoría de la narrativa no se limitaba a una única disciplina. La narrativa no es un género, sino un modo. Una fuerza. Fluctúa entre los diversos estratos de la cultura y permite recorrerlos. Sin embargo, con los años me di cuenta de que fue a través del concepto difuso de narrativa (no de la narratología, que es la disciplina específica enmarcada en el campo de los estudios literarios) como empecé a pensar en la cultura. Sin desdeñar la teoría que se produce desde cada campo específico, mis objetos de estudio toman cuerpo a partir de conceptos transdisciplinares.

En su trabajo de vídeo o cine parece haber un interés por tratar esta clase de cuestiones en casos reales donde los conceptos, digámoslo así, se hacen explícitos, cobran vida. El trabajo en todo caso se da como un viaje, como si usted esperara a que el objeto se construya y se manifieste.

Así es. Yo empecé a hacer películas de un modo más bien accidental. Vivía en París y por entonces mis actividades en la academia no podían estar más lejos del cine. Mi vecino era un joven tunecino sin papeles que había llegado a París con la intención de estudiar informática. Trabajaba ilegalmente para pagarse los estudios y recibía constantes visitas de la policía, que pretendía expulsarlo, una situación habitual que habría podido dejarme indiferente. Pero no fue así. Me pareció que de algún modo me atañía y que mi responsabilidad era asumir una postura al respecto. La ética por sí misma, como un saber aislado y hermético, no me interesa. La ética sólo puede interesarme en el contexto de lo político, de lo social. Fue así como empecé a filmar

su vida, su lucha diaria por quedarse en Francia, por terminar sus estudios. El vídeo está organizado desde un evento central: su boda con su novia, una ciudadana francesa de origen magrebí. Era el hecho, por tanto, que le permitiría conseguir sus papeles y continuar con su vida. El montaje permite que, bajo la superficie de las celebraciones, continúe surgiendo la política de la inmigración. Y el propósito de toda la película es conseguir que quien la vea no pueda continuar indiferente. Hacer del espectador un invitado a la boda y mostrar, por otro lado, cómo la gente se las arregla para vencer al “sistema” o cómo se enfrenta a las distintas situaciones adversas que la experiencia de la inmigración pone en juego.

Posteriormente realizó una película en Brasil llamada *Separations*.

Fue una película autobiográfica que codirigí con Andréa Seligmann, una cineasta judía que vive en Amsterdam. Su madre huyó del exterminio nazi cuando tenía sólo tres años, en 1939, y emigró a Brasil, donde hizo su vida y tuvo cinco hijos. En el filme los cinco hijos se reúnen y rememoran su diáspora, además de incidir en un evento traumático: la crisis psicótica que sufriera la madre unos años atrás. Nos centramos en este hecho para indagar en los traumas heredados de la generación anterior. De nuevo, las cuestiones de la migración ocupan un lugar central en el relato. En los dos filmes que hice en Israel, *State of Suspension* y *Access Denied* estos conflictos quedan expuestos desde otra perspectiva. La metáfora del viaje es en realidad el camino de los desencuentros culturales.

Y así como en estos casos los desencuentros sacan a la luz el objeto complejo del análisis cultural, en el filme que hizo en Brasil la locura aparece como otro de esos terrenos de nadie que permiten un abordaje donde las categorías de una disciplina entran en conflicto con las categorías de las otras especialidades.

Sin duda. El tema de la enfermedad mental queda revelado como producto, no de una simple disfunción personal, individual, sino de un entramado social, político, económico, histórico. Asimismo, el loco tiene una particularidad y es que no es encajable ni siquiera en las categorías de exclusión habituales de raza, credo, nación, opción sexual, etc. Un loco puede ser cualquiera. Actualmente estoy trabajando, con la artista británica Michelle Williams Gamaker, en una película de ficción un poco más grande, con más presupuesto, *Mère folle* [Madre loca], basada en la novela de la psicoanalista Françoise Davoine. La narración pone en escena dos enfrentamientos: por un lado el de una terapeuta con sus pacientes y por otro, el del mundo contemporáneo con el de los locos o bufones. La película mezcla ficción, documental y teoría en un montaje que lleva a la protagonista a ser juzgada por una corte de locos medievales a lo largo de una noche que también dura varios siglos, tiempo necesario para que la terapeuta intente demostrar su inocencia ante un jurado bastante particular. En el transcurso de este viaje la narradora también se traslada a su propio pasado, de modo que los límites de su “normalidad”, espacio, tiempo, memoria, se funden en una misma materia extraña, lo cual conduce a la terapeuta a un proceso de identificación con sus pacientes. Esta

especie de método radical de inmersión y hermanamiento con el delirio de sus pacientes es lo que a la postre le permitirá a la terapeuta crear espacios para el enfrentamiento y la posible sanación de las “regiones catastróficas”. Me interesa evitar una interpretación individualista y autobiográfica de la historia, pues de ese modo se pasarían por alto todos los niveles discursivos, los hallazgos teóricos y la singularidad de los personajes. La importancia de la película radica en la representación positiva del psicótico, en la posibilidad de abrir una relación fructífera entre la gente sana y los enfermos mentales. En la película son los locos medievales los que rompen esa dialéctica. Ellos no son locos, pero se hacen los locos. Aún así, ¿cómo podemos saber lo que significa *ser loco*? ¿Cómo percibir la diferencia entre *ser* un loco y *jugar a ser* un loco?

* Juan Sebastián Cárdenas es escritor, traductor y crítico de arte.

** Todas las imágenes son cortesía de Mieke Bal.



Fotogramas del video *State of Suspension*, 2008. Codirigido junto a **BENNY BRUNNER**.

MIEKE BAL





Stills from *Mère Folle*.
Co-directed with **MICHELLE WILLIAMS**.

An Interview with **Mieke Bal**

JUAN SEBASTIÁN CÁRDENAS*

The renowned Dutch cultural theoretician and critic Mieke Bal teaches at the Royal Academy of Arts and Sciences of The Netherlands, as well as being an independent filmmaker and curator. We had a chance to interview her on the occasion of the recent presentation of her book *Travelling Concepts in the Humanities* (CENDEAC, 2009).

Let's speak about travelling concepts. It seems that you must stand in a no man's land in order to describe the unusual process whereby a concept moves from one discipline to another.

The no man's land you mention is in fact the space in which cultural analysis is conducted, as well as the place where the other issues, which are outside the usual fields of study, can be found. This is easier to understand once you see boundaries not as dividing lines but as fields in themselves, as spaces for negotiation. All disciplines are excessively anchored to their categories. So that you can get an idea of what I mean, in my book *Travelling Concepts in the Humanities* I speak about the fairly unusual case of those interdisciplinary seminars which feature, for example, the contributions of a philosopher, a psychoanalytic critic, a narratologist, an architecture historian and an art historian. The word "individual" crops up time and time again. However, while the philosopher takes for granted it is the rise of the individual that is being described, the second only sees the unconscious; at the same time, the third thinks of the narrative voice, the fourth of the human being faced with space and the fifth of the recipient, the maker or the subject of the work of art, for example. The problem is that each participant believes he or she is dealing with the issue in the only way possible. Concepts, on the other hand, have a life of their own, which is much richer than that imagined by each discipline, locked between the four walls of its methods. Concepts

travel. The concept of performativity, for example, emerged in the field of philosophy, before moving to the world of literary theory. It later returned to philosophy, from where it travelled to cultural studies, before returning, once again, to philosophy. During all of these comings and goings, each time it returned to its original field –philosophy–, the concept suffered a series of mutations created in the field of cultural analysis.

Therefore, are we speaking about a new discipline, with no set methods?

In the context of cultural analysis it is difficult to establish the field of study, and, thus, the way the object is normally constructed, i.e. by means of the use of a set method, is a very complex issue. The fact that these travelling concepts exist, and the choice of these concepts as our objects of study, take us to a new situation, in which several methods, as well as the object, are encouraged to come together. The object and the methods constitute the field, but this field is never entirely defined. Because of this, I insist that the journey lies in the field of cultural analysis. Like anthropology, cultural analysis builds an object, but it does so with a different purpose. After your travels, it is possible that the object does not resemble whatever it was that led you to choose it in the first place.

Which makes it possible to keep in mind the fact that the object forms part of the wider cultural field.

It must be pointed out, however, that the object of cultural analysis is not culture either. The adjective "cultural" serves, in this case, to highlight the fact that this type of analysis does not take the object as an isolated precious stone, but, rather, sees it as permanently



Stills from the documentary *Becoming Vera*, 2008.

Co-directed with **ALEXANDRA LOUMPET-GALITZINE** and **MICHELLE WILLIAMS**.

immersed in the wider context from which it emerges. Far from limiting itself exclusively to the conditions of each discipline, the constructed object becomes part of the public domain, and it is in this context that it contributes to cultural debates.

Theory includes a fictional side. Theory does not encapsulate the object, but, rather, it approaches it, it pesters it until the object begins to display resistance. Theory makes the object speak. It is a question of allowing the object to stand out, taking for granted that it may cause fissures in the theory.

Your own intellectual career seems to represent this notion of travelling concepts. From narratology to art history, passing through biblical studies ...

I have never really belonged wholeheartedly to any of those disciplines. In fact, my initial interest in narratology was the result of the realisation that the theory of the narrative was not limited to a single discipline. Narration is not a genre, but a method. A force. It fluctuates between the different strata of culture, and makes it possible to travel through them. However, over the years I realised that it was through the diffuse concept of narration (not that of narratology, which refers to the specific discipline, set in the field of literary studies) that I began to think about culture. Without wishing to pour scorn on the theoretical body which emerges from each specific field, my objects of study take shape on the basis of transdisciplinary concepts.

Your video and film work seems to reveal an interest in examining these kinds of issues through real stories in which the concepts, shall we say, become explicit, alive. In any case, the work is presented as a journey, as if you were waiting for the object to be built and become visible.

You're right. I began to produce films by accident, basically. At that point I was living in Paris, and my work in academia could not have been further from the film world. I had a Tunisian neighbour, an illegal immigrant, who had come to Paris hoping to study computer science. He worked illegally to pay for his training, and he was constantly being visited by the police, who were trying to get him expelled from the country, a fairly common story which could have left me completely indifferent. However, this was not the case. I felt as though it somehow had something to do with me, and that I was compelled to adopt a position with regards to what was happening to him. Ethics alone, in the sense of an isolated and hermetic body of knowledge, has never interested me. Ethics only interests me in the context of the political, the social. This was what led me to start filming his life, his daily fight to stay in France, to finish his training. The video is organised around a central event: his wedding with his girlfriend, a French woman of North African descent. This

was the event, therefore, which would allow him to obtain legal status and carry on with his life. The editing of the film makes it possible to see, under the surface of the celebrations, the politics of immigration. The aim of the film is to make anyone who sees it realise it is not possible to remain indifferent. I wanted the viewer to feel as though he or she was a guest at the wedding, and to show the way people manage to beat the "system" and how they deal with the various adverse situations which take place within the experience of immigration.

Later on, you made a film in Brazil, entitled *Separations*.

This was an autobiographical film which I co-directed with Andréa Seligmann. She is a Jewish filmmaker living in Amsterdam whose mother escaped the Nazis in 1939, when Andrea was only three years old. They emigrated to Brazil and the mother continued with her life, eventually going on to have five children. In the film the five children get together to remember their diaspora, as well as going over a traumatic event: the psychotic crisis suffered by the mother a few years before. We focused on this fact as a way of examining the traumas inherited from the prior generation. Once again, issues relating to immigration make up a central part of the narrative. In the two films I made in Israel, *State of Suspension* and *Access Denied*, these conflicts are revealed from a different perspective. The metaphor of the journey is in fact the path of cultural disagreements.

And, in the same way that these disagreements reveal the complex object of cultural analysis, in the film you made in Brazil madness appears like another of those no man's lands which make it possible to examine the spaces where the categories of a discipline come into conflict with the categories of other fields of study.

Exactly. The issue of mental illness is reflected as a product, not as a simple personal dysfunction which exists on a purely individual level, but rather as something which takes place in a social, political, economic and historic framework. In the same way, the insane are characterised by not being susceptible to categorisation, even on the basis of the usual excluding categories: race, religion, nationality, sexuality, etc. A madman can be anyone. At the moment I am working with the British artist Michelle Williams Gamaker on a slightly bigger fiction film, with a bigger budget, *Mère folle* [Crazy Mother], based on the novel by the psychoanalyst Françoise Davoine. The narrative stages two conflicts: on the one hand that of a therapist and her patients, and, on the other, that of the contemporary world and the world of the insane or the clowns. The film combines fiction, documentary and theory, with a narrative which takes the protagonist to being judged by a court of medieval madmen over a night which lasts several centuries, the time needed for the therapist to attempt to prove her innocence before another somewhat unusual jury. As the journey progresses, the narrator also moves to her own past, in such a way that the limits of her “normalcy”, space, time, memory, etc., all merge into a strange substance, leading the therapist to be in a position where she can identify with her patients. This sort of radical immersion and twinning with the delirium of her patients is what will eventually lead her to create spaces for conflict and for the possible healing of “catastrophic regions”. I am interested in avoiding an individualistic and autobiographical interpretation of the film which would neglect its discursive levels and theoretical findings, as well as the uniqueness of the characters. The importance of the film lies in the positive representation of the psychotic patient, in the chance to establish a fruitful relationship between healthy people and the mentally ill. In the film the medieval madmen are the ones who break this dialogue. They are not crazy, but they pretend to be crazy. Despite this, how are we to know what it means to *be* crazy? How to perceive the difference between *being* crazy and *playing* crazy?

* Juan Sebastián Cárdenas is a writer, translator and art critic.

** All images are courtesy of Mieke Bal.



MIEKE BAL. Photo MEHDI

Book cover
*Conceptos viajeros
en las humanidades*
(CENDEAC, 2009)



Tomando el pulso a la escena galerística de Los Ángeles

MICOL HEBRON*

Los Ángeles se define por su pluralidad. Es una ciudad fundada sobre aspiraciones utópicas y posmodernas, que puede alardear de su diversidad a todos los niveles, desde su demografía a su geografía, y su escena artística no es una excepción. La actual recesión económica ha dado lugar a una sorprendente dicotomía en las galerías de arte de Los Ángeles: por un lado, muchas están trasladándose a nuevos espacios, o en proceso de ampliación, y más fuertes que nunca; por otro lado, cada vez más artistas están rechazando el concepto de galería tradicional, prefiriendo embarcarse en proyectos y espacios alternativos.

La escena galerística de Los Ángeles no gira alrededor de un único núcleo, sino de varias zonas en las que se concentra una gran cantidad de galerías. Culver City y Chinatown cuentan con los ejes galerísticos más activos y populares, pero también encontramos numerosas galerías individuales, tanto consagradas como emergentes, por toda la ciudad.

Cuando el mercado empezó a caer en 2007, el pesimismo generalizado trajo consigo especulaciones sobre cuántas galerías se cerrarían en Los Ángeles y Nueva York. De hecho, muchas de ellas cesaron su actividad en ambas costas de los Estados Unidos (Los Ángeles perdió más de veinte galerías pequeñas y medianas). A pesar de esto, últimamente, el panorama en la escena galerística de Los Ángeles también se ha visto marcado por tres importantes expansiones. En 2007 Shaun Caley Regen, de Regen Projects, decidió duplicar el tamaño de su espacio expositivo de West Hollywood al abrir Regen Projects II. En septiembre de 2009, Tim Blum y Jeff Poe inauguraron su nuevo espacio, casi un museo, con una muestra colectiva distribuida por una superficie de 2.045 m² en pleno La Cienega Blvd, en Culver City, dotando de credibilidad a su autoproclamación como “la mejor galería de Los Ángeles” (indudablemente, es uno de los mayores espacios expositivos de la ciudad). En 2010, Gagosian Beverly Hills inaugurará una ampliación de más de 90m², diseñada por Michael Paladino. Puede decirse que estos votos de confianza en el poder y la longevidad de la escena artística de la ciudad se ven potenciados por el enorme número de nuevas aperturas, una programación innovadora y las colaboraciones artísticas que llevan produciéndose en la ciudad durante los últimos tres años.

Culver City, situada en el centro de la región de Los Ángeles, se ha convertido en uno de los núcleos galerísticos de la ciudad, sobre todo

cuando Blum & Poe llegó desde Santa Monica en 2003. En los últimos seis años las galerías se han dedicado a una especie de juego de ajedrez con el fin de encontrar espacios expositivos en la zona, dando lugar a una densa hilera de estos espacios en La Cienega Boulevard, de la que todos se benefician. Poco después de que llegasen Blum & Poe aparecieron Susanne Vielmetter, QED, Sandroni Rey, LAXART, Honor Fraser, Walter Maciel y Cardwell Jimmerson, entre otros. El año pasado Cherry & Martin, Roberts & Tilton, David Kordansky Gallery y Peres Projects se trasladaron hasta ahí, y en enero de 2010 se les sumaron Western Projects y Angles Gallery.

Cherry & Martin, junto con David Kordansky Gallery, son centros de gran influencia que ofrecen programaciones colmadas de estrellas del mundo del arte, como Nathan Mabry y Elad Lassry, respectivamente. Kinkead Contemporary ha destacado por su selección de artistas emergentes, un programa de residencias a corto plazo y oportunos debates sobre temas de actualidad en el terreno del arte. La programación de Lauri Firstenberg en el espacio LAXART se encuentra entre las más visionarias e innovadoras de la ciudad e incluye proyectos por encargo, obras *site-specific*, carteleras, debates y proyectos para una versión en miniatura de Wrong Gallery de Maurizio Cattelan, situada en el interior de LAXART. Los artistas encargados de los últimos proyectos son Mungo Thomson y Shana Lutker.

El conjunto de galerías de Culver City también ha sufrido pérdidas, como el cierre de The Project, MC Kunst, Elizabeth Oliveria, Anna Helwing y Kim Light/Lightbox. Asimismo, David Quadrini tiene previsto el traslado de su espacio actual, Angstrom Gallery, y Honor Fraser planea organizar eventos sin ánimo de lucro en su viejo espacio expositivo.

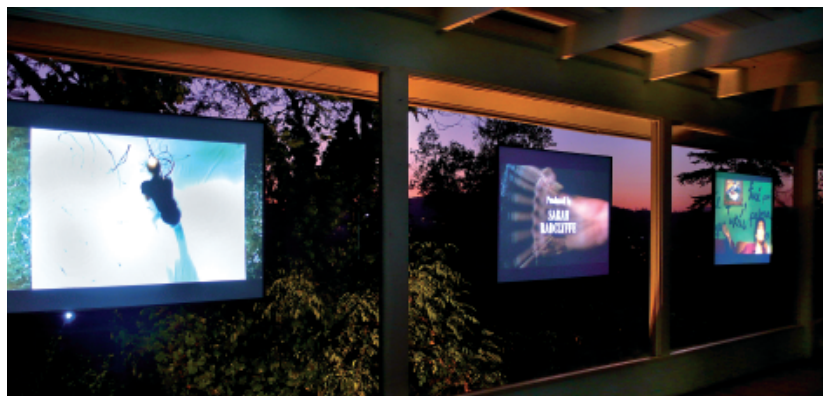
Acercándonos al centro de Los Ángeles, el distrito de Chinatown se ha convertido en un centro galerístico joven y sofisticado, gracias a que en 1999 Giovanni Intra inauguró la galería China Art Objects. Encontramos una gran concentración de galerías a lo largo de Chung King Road y las calles aledañas, como la zona peatonal decorada con linternas chinas de papel. Las galerías Sam Lee, Happy Lion, David Salow, Solway Jones, Sabina Lee, L2 Kontemporary, Redling Fine Art y Jancar completan el panorama artístico de la zona. En 2005, Mara McCarthy abrió la galería Box LA, con el objetivo de ofrecer un programa variado de «artistas de todas las generaciones, muchos

de los cuales han disfrutado de poco o ningún reconocimiento en el panorama artístico general», como es el caso de Barbara Smith y Stan Vanderbeek. Unas puertas más abajo, Public School ofrece clases gratuitas sobre temáticas que van desde Walter Benjamin hasta las Queer Technologies. La comisaria Anat Ebgi y la artista Annie Wharton inauguraron The Company en 2008, con un interés especial en el vídeo y la performance. El artista europeo Francois Ghebaly, de Chung King Projects, ha liderado numerosos proyectos colaborativos, entre los que encontramos festivales multi-galería de performance y videoarte en Chinatown. Los galeristas Kathryn Brennan y Steve Hansen, junto con el veterano del mundo del arte Tom Solomon, han aunado esfuerzos para liderar el consorcio Cottage Home, que permite a cada galería organizar exposiciones satélite en un espacio compartido. Nueve de las galerías de Chinatown se reunieron en agosto de 2009 para presentar la I Feria Anual de Arte de Malibu.

En cuanto a las pérdidas sufridas por Chinatown, el pintor Roger Herman y el tratante de arte Parker Jones cerraron las puertas de Black Dragon Society en 2009 tras 10 años de trayectoria, y Jones abrió su propio espacio. También han desaparecido INMO, Kontainer, David Patton, Jack Hanley, Telic Arts Exchange, Mary Goldman, Bonelli Contemporary y Mesler & Hug. En el espacio que ocupaban estos últimos se instaló WPA, un nuevo y enérgico modelo galerístico que busca promover la colaboración y la concienciación social.

A pocas manzanas, el distrito artístico del centro urbano también acoge numerosas galerías. El galerista Bert Green ha encabezado los esfuerzos de revitalización de la zona con la creación de un recorrido mensual por las galerías, que atrae a cientos (o miles) de visitantes cada primer jueves del mes. Aunque la mayoría de estas galerías están dirigidas a una estética más *amateur*, también podemos encontrar algunos espacios más serios entre todas las muestras de artesanía y *kitsch*. Cabe resaltar el colectivo y la galería de Glenna Jennings, Compact Space, centrados en la fotografía y las instalaciones experimentales, además de los proyectos más innovadores, como las clases de crítica que imparten Eve Fowler y Erika Voigt. Tras cuatro años alejado de la escena del arte, Habib Kheradyar ha reabierto su viejo espacio expositivo, POST (ahora convertido en PØST). Entre 1995 y 2005 POST presentó más de 200 exposiciones, y su director afirma haber acogido obras de casi todos los artistas de L.A.

Algunas de las galerías más veteranas han preferido conservar sus espacios, alejadas de la mentalidad “todo en un mismo sitio”. Es el caso de Margo Leavin, una leyenda de la escena galerística, que continúa en West Hollywood. Desde 1970 ha mostrado lo mejor del arte contemporáneo, conceptual y Blue Chip, con artistas como Brenna Youngblood y John Baldessari. L.A. Louver lleva en Venice Beach desde 1975, con Elizabeth East, Kimberly Davis, y Peter Goulds a la cabeza. Su exposición semi-anual *Rogue Wave*, comisariada por Christopher Pate y Peter Goulds, sigue siendo un foco de actividad para las nuevas generaciones de artistas. Otra galería legendaria, la Christopher Grimes Gallery, lleva desde 1979 en Santa Mónica. La galería ACE de Douglas Christmas cuenta con dos sedes, en Beverly Hills y Mid-Wilshire, de escala casi museística. Además, está entre las



CHRIS LIPOMI *Edition of 3 + 2 AP's (A Brief History of Art)*, 2009. Vista general de la exposición en el JMOCA



ERIN DUNN *Salt Spray Garden*, 2009. Vista de la instalación. Cortesía: Carl Berg Gallery.

que impulsarán la tendencia de este año: la apertura de organizaciones *non-profit*. Por otro lado, Richard Telles Gallery, posiblemente la galería con el espacio más reducido, está situada en la zona de Midtown, rodeada de las tiendas de muebles del Beverly Boulevard.

Las galerías Marc Foxx, ACME y 1301 PE siguen aferradas al esqueleto del que fuera el animado complejo artístico “6150”, llamado así en honor a su dirección en la Wilshire Boulevard, cerca del Los Ángeles County Museum of Art. Los proyectos de Brian Butler, 1301 PE y Brain Multiples tienden a pasar desapercibidos, pero Butler cuenta con un amplio listado de importantes artistas, como Kerry Tribe y Rirkrit Tirivaniya. Bajando un poco la calle, Steve Turner se ha erigido como defensor de los nuevos talentos del dibujo y la pintura de L.A. (como Rowan Wood), además de contar con una de las colecciones más importantes de *ephemera* afroamericana y fotografía histórica de la ciudad. El que fuera vecino de Turner, Carl Berg, cerró recientemente su galería de Mid-Wilshire e inauguró Carl Berg



ALEXANDRA GRANT *Love House*, propuesta para Watts House Project, 2008.

Projects, una producción itinerante que actualmente tiene sede en el Pacific Design Center de West Hollywood. Los galeristas Berg, Janet Levy y Tim Fleming han contribuido a lanzar la iniciativa Design Loves Art, según la cual las galerías establecen espacios provisionales en las salas vacías del PDC, donde muestran exposiciones colectivas y proyectos especiales creados por su plantilla habitual de artistas. El PDC también fue la sede de la nueva Feria Internacional de Arte Contemporáneo de Los Ángeles, dirigida por Tim Fleming, en la que participaron más de cincuenta galerías.

Dadas las constricciones del mercado actual, algunos galeristas se han visto obligados a renovar las formas de distribución, llevando al arte a nuevos modelos de sustento. El director de Cottage Home, Tim Christian, también dirige Real Art Works, una consultora de arte y servicios profesionales. La artista Karen Atkinson ha montado GYST (Get Your Shit Together) [Búscate la Vida], una empresa que vende *software* y organiza talleres en los que otros artistas aprenden a lidiar con todas las cuestiones relativas a ganarse la vida como artista. La empresa de marketing on-line de Bettina Korek, For Your Art, toma el pulso de todas las tendencias y actividades de la zona de Los Ángeles. La artista Dorit Cypis, por su parte, ha creado Foreign Exchange, un servicio profesional que ofrece mediación de conflictos a través de la práctica artística.

Los artistas también se han apretado el cinturón, modificando sus espacios de trabajo –pintando con pintura acrílica en lugar de óleos, realizando más dibujos, o dejando atrás la costosa fabricación de objetos para dedicarse a actividades performativas. Adam Overton ha montado una innovadora Wiki, *Upload, Download, Perform*, que permite el intercambio on-line y open-source de partituras

de performances, poesía concreta y piezas sonoras. Otros, como My Barbarian o The LA Art Girls, han encontrado la solución a la precariedad en el trabajo colectivo. Aunque las ventas hayan bajado de forma temporal, la reducción en el interés por el mercado ha promovido y potenciado innovaciones muy importantes.

Las actividades artísticas que tienen lugar en L.A. parecen estar recuperando una mentalidad experimental y de base, con el uso de la comida y el hogar como núcleo central de las prácticas artísticas basadas en la Estética Relacional de Bourriaud. Los Ángeles cuenta con una fértil historia de casas-galerías que se remonta a los años 70, con el Woman's Building y el Al's Hotel de Allen Ruppersberg. Mary Leigh Cherry inauguró su primera galería, Cherry, en su garaje, en 1996, mientras que Dave Muller fundó los eventos de Three-Day Weekend en su propia casa. Desde 2005 el artista Justin Baner Hansch viene organizando exposiciones semi- anuales en el JMOCA (Justin's Museum of Contemporary Art), con sede en su casa, en lo alto de una colina en la zona de Silver Lake. Artist Curated Projects es una empresa que Eve Fowler y Lucas Michael dirigen desde su casa. Fucked Up Drawing Party reúne a un colectivo de jóvenes artistas que celebran fiestas de dibujo, con el fin de facilitar el proceso creativo. Leonardo Bravo, por su parte, lidera Big City Forum, una reunión mensual en la que se debaten temas relevantes, con la participación de artistas y arquitectos, y que tiene lugar en sus casas o en espacios galerísticos alternativos.

El espacio público, el activismo comunitario y la sostenibilidad se han convertido en nexos de unión en los proyectos artísticos, de forma similar a los *happenings* de los 60 y 70. El MAK Center tiene previsto mostrar 23 carteleras diseñadas por artistas, que estarán distribuidas por toda la ciudad en febrero y marzo, entre las que encontramos obras de Allan Sekula y James Welling. Jules Rochielle ha creado el Portable City Project, una serie de performances *site-specific* en las que se presenta la comida como una forma de crear una comunidad y promover el diálogo. El proyecto de jardinería Sundown Salon de Fritz Haeg, y las performances de recolección de fruta y fabricación de mermelada, realizadas por el colectivo Fallen Fruit, también utilizan lo comestible como medio de trabajo. El Center for Land Use Interpretation y Farmlab, por su parte, proponen la reinterpretación del terreno como espacio artístico. Entre los proyectos comunitarios más notables encontramos el House Project, de Edgar Arceneaux, una “obra colaborativa basada en la renovación urbana”, ubicada en el barrio marginal de Watts, al sur de Los Ángeles.

Las ventas y la producción de objetos artísticos se han reducido en algunas zonas de la ciudad, pero la colaboración, la experimentación, el discurso y la reinención están por todas partes. En una ciudad que asociamos con la fantasía cinemática y la cirugía plástica, con lo superficial y egoísta, es agradable poder decir que la fuerza y vitalidad del panorama artístico ofrece una base cultural profunda, honesta e inteligente que constituye uno de los pilares de esta metrópolis polimorfa.

* Micol Hebron es artista, profesora y escritora. Vive en Los Ángeles.

Taking the Pulse of the Los Angeles Gallery Scene

MICOL HEBRON*

Los Angeles is characterized by its pluralism. It is a city that has its foundations in both Utopian and postmodern endeavors. It boasts diversity in everything from demographics to geography, and its art scene is no exception. The recent American recession has taken effect in the form of a surprising dichotomy among Los Angeles galleries: on the one hand, many galleries are moving and growing, and are stronger than ever; on the other hand, more and more artists are rejecting the traditional gallery and starting alternative spaces and projects.

The gallery scene in Los Angeles has no single centre, but rather a few nuclei which are densely populated with galleries. Culver City and China Town have the most active and popular clusters of galleries, but established and emerging individual galleries are rooted all over the city.

When the market began its downward spiral in 2007, widespread pessimism bore speculation about how many galleries would be lost in Los Angeles and New York. Many galleries on both coasts did in fact close (Los Angeles lost over twenty small and mid-range galleries), but, despite this, lately the Los Angeles gallery scene has also been marked by three notable expansions. In 2007 Shaun Caley Regen led Regen Projects to more than double its West Hollywood exhibition space, opening Regen Projects II. In September 2009, Tim Blum and Jeff Poe inaugurated their new museum-like space with a group show in a 2,045 square meter building on La Cienega Blvd in Culver City, lending possible credence to their self-described position as the “best gallery in Los Angeles” (if not the best, they’re certainly among the biggest). In 2010 Gagosian Beverly Hills will unveil its Michael Paladino-designed 1,080 square foot expansion. Votes of confidence in the strength and longevity of the Los Angeles Art scene are further evidenced in the larger number of new galleries, alternative spaces, innovative programming and art-world collaborations that have occurred in Los Angeles during the last three years.

Culver City, located in the geographic center of the Los Angeles region, has become one of the gallery hotspots in the city, particularly since the Blum & Poe gallery first moved there from Santa Monica in 2003. For the last 6 years galleries have engaged in chess-like maneuvering to relocate their spaces in

the area, forming a dense, mutually beneficial gallery row on La Cienega Boulevard. Soon after Blum and Poe came Susanne Vielmetter, QED, Sandroni Rey, LAXART, Honor Fraser, Walter Maciel, Cardwell Jimmerson and several others. Last year Cherry & Martin, Roberts & Tilton, David Kordansky Gallery, and Peres Projects moved into the area and in January of 2010 Western Projects and Angles Gallery joined them.

Cherry and Martin and David Kordansky are galleries with rising influence, and all-star rosters that include Nathan Mabry and Elad Lassry respectively. Kinkead Contemporary has distinguished itself with good emerging artists, a short-term residency program, and relevant salon discussions on current issues in the arts. Lauri Firstenberg’s programming at the non-profit LAXART space is among the most visionary and innovative in the city. Programming includes commissioned artist projects, site-specific works, billboards, murals, panel discussions, and projects for a miniature version of Maurizio Cattelan’s Wrong Gallery, which is housed inside LAXART. The latest LAXART billboard project artists are Mungo Thomson and Shana Lutker.

The Culver City gallery group has suffered losses too, with closures of The Project, MC Kunst, Lizabeth Oliveria, Anna Helwing, and Kim Light/Lightbox. In the same way, David Quadrini is expected to move his current space, the Angstrom Gallery, and Honor Fraser will conduct non-profit events in his old space.

Closer to down town Los Angeles, the China Town district has been the site of a young and smart gallery scene thanks to Giovanni Intra’s inauguration of China Art Objects in 1999. A dense and prominent cluster of galleries is situated along and near Chung King Road, a pedestrian street peppered with paper Chinese lanterns. Sam Lee, Happy Lion, David Salow, Solway Jones, Sabina Lee, L2 Kontemporary, Redling Fine Art and Jancar galleries round out the scene. In 2005 Mara McCarthy opened the Box L.A. with the mandate of providing a diverse program with “artists of all generations, many of whom have had little or no formal recognition by the art world at large”. Barbara Smith and Stan Vanderbeek are two examples. A few doors down, the Public School offers free classes on topics from Walter Benjamin to Queer Technologies. Dealer Anat Egbi and artist Annie Wharton

opened The Company in 2008, with an emphasis on video and performance. European ex-patriot Francois Ghebaly, of Chung King Projects, has spearheaded numerous collaborative projects including multi-gallery performance and video festivals in China Town. Gallerists Kathryn Brennan, Steve Hansen, and art world veteran Tom Solomon have teamed up to run the Cottage Home consortium, allowing each gallery to mount satellite exhibitions through a shared common space. Nine of the China Town galleries teamed up in August 2009 to present the First Annual Malibu Art Fair.

As for China Town casualties, painter Roger Herman and dealer Parker Jones shuttered Black Dragon Society in 2009 after 10 years and Jones opened his own self-titled space. Gone too are INMO, Kontainer, David Patton, Jack Hanley, Telic Arts Exchange, Mary Goldman, Bonelli Contemporary and Mesler & Hug. The space occupied by the latter was taken over by WPA, an enthusiastic new gallery model for collaboration and social consciousness.

Nearby, the downtown arts district is also home to many galleries. Gallerist Bert Green spearheaded revitalization efforts for this area and has succeeded in building a monthly gallery crawl that attracts hundreds if not thousands of people on the first Thursday of the month. While most of these galleries cater to a more amateur art aesthetic, a few serious spaces are nestled in the midst of the kitsch and the craft. Most notable is Glenna Jennings' collective and gallery Compact Space, with an emphasis on experimental photography and installation, as well as innovations such as Eve Fowler and Erika Voigt's critique classes. After a 4-year hiatus, Habib Kheradyar re-opened his former art space, POST (now PØST). From 1995 – 2005 POST presented over 200 exhibitions and claims to have shown nearly every artist in L.A.

Some of the veteran galleries continue to hold their own in locations, in contrast with one-stop-shopping mentality. Margo Leavin, one of the grand dame gallerists, has been in West Hollywood. Since 1970 she has offered a top-notch roster of contemporary, conceptual, and blue chip artists such as Brenna Youngblood and John Baldessari. L.A. Louver has had its feet firmly planted in Venice Beach since 1975 with Elizabeth East, Kimberly Davis, and Peter Goulds at the helm. Their semi-annual *Rogue Wave* exhibition, curated by Christopher Pate and Peter Goulds remains a bellwether of significant emerging Los Angeles artists. Another stalwart, Christopher Grimes' gallery has been in Santa Monica since 1979. Douglas Christmas' ACE gallery has two locations, in Beverly Hills and Mid-Wilshire with huge, museum-scale exhibition spaces. Additionally, it is among the galleries that will boost the 2010 trend of opening non-profit organizations. With possibly the smallest space in L.A., Richard Telles gallery can be found amidst designer furniture stores on Beverly Boulevard in the Midtown area.

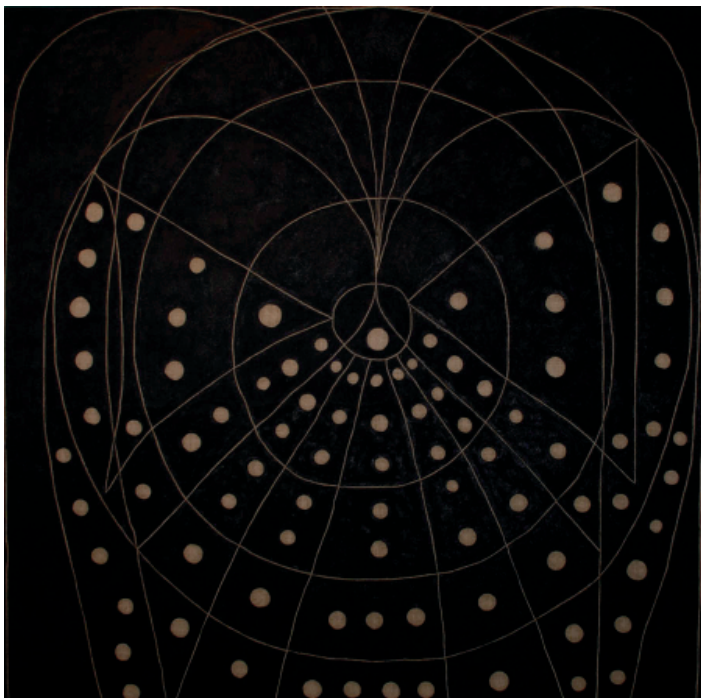
Marc Foxx, ACME, and 1301 PE galleries still cling to the skeletal remains of the once bustling "6150" art complex, named

for its street address on Wilshire Boulevard near the Los Angeles County Museum of Art. Brian Butler's 1301 PE and Brain Multiples tend to fly under the radar, but have a stellar roster of powerful and critical artists including Kerry Tribe and Rirkrit Tirivaniya. Down the street, Steve Turner has been a champion of new drawing and painting talent in L.A. (like Rowan Wood), but also holds one of the city's most important private collections of African American ephemera and historic photography. Once neighbor to Turner, Carl Berg recently closed his Mid-Wilshire gallery and opened Carl Berg Projects, an itinerant production now operating out of the Pacific Design Center in West Hollywood. Gallerists Berg, Janet Levy and Tim Fleming have helped launch the Design Loves Art initiative in which galleries establish temporary project spaces in the "PDC" filling large empty showrooms with group shows and special projects culled from their regular stable of artists. The PDC was also the site of the new Art Los Angeles Contemporary international art fair under the directorship of Tim Fleming and featuring over fifty galleries.

Given the constrictions of the current market, some gallery owners have been forced to alter their distribution methods, leading artistic practice into new models of livelihood. Cottage Home director Tim Christian also runs Real Art Works art consulting and professional services. Artist Karen Atkinson's enterprise GYST (Get Your Shit Together) sells software and workshops to artists on how to navigate all aspects of the business of being an artist. Bettina Korek's web-based art marketing firm For Your Art has its finger on every pulse and heartbeat in the Los Angeles area. Artist Dorit Cypis' created Foreign Exchange, a professional service that offers conflict mediation through artistic practices.

Belt-tightening has happened in the studio as some artists are modifying their practice –making paintings with acrylic paint instead of oil, making more drawings, or abandoning costly –object making in favor of performative activities. Adam Overton has been running a cutting-edge wiki, *Upload, Download, Perform*, an online open-source exchange of performance scores, concrete poetry, and audio pieces. For others, like My Barbarian or the L.A. Art Girls, working as a collective has been the answer. Though sales may be down temporarily, a reduced emphasis on the market has fostered and magnified valuable innovations.

Art activities in Los Angeles seem to be returning to an experimental, grass-roots mindset, with the use of food and home as centerpieces for artistic practices involving Bourriaudian Relational Aesthetics. Los Angeles has a rich history of house-galleries, starting in the 1970s with the Woman's Building and Allen Ruppersberg's Al's Hotel. Mary Leigh Cherry started her first gallery, Cherry, in her garage in 1996 and Dave Muller started Three-Day Weekend events at his house. Since 2005 artist Justin Baner Hansch has held semi-yearly exhibitions and events at JMOCA (Justin's Museum of Contemporary Art) in his multi-room house atop a hill the Silver Lake area of Los Angeles. Artist Curated Projects is an eponymous endeavor based out of the homes of



ROWAN WOOD *Copy 12, 2009.* Courtesy: Steve Turner Contemporary.



MY BARBARIAN *Death Panel Discussion, 2009.*
Performance in Participant, Inc., NY. Courtesy: Steve Turner Contemporary.

Eve Fowler and Lucas Michael. Fucked Up Drawing Party is an open collective of young artists that have in-house drawing parties that, as their name implies, often involve intoxication to facilitate the creative process. Leonardo Bravo has spearheaded Big City Forum, a series of monthly topical conversations lead by artists and architects and hosted in homes or alternative gallery spaces.

Public space, community activism, and sustainability have become allying points for artist's projects, echoing the Happenings of the 60s and 70s. The MAK Center will unveil 23 artist-designed billboards throughout the city in February and March including pieces by Allan Sekula and James Welling. Jules Rochielle has created the Portable City Project, a series of site-specific performances involving the presentation of food as a means of creating community and dialogue. Fritz Haeg's Sundown Salon gardens-as-art project and the fruit-picking, jam-making performances by the collective

Fallen Fruit also employ the edible as medium. The Center for Land Use Interpretation and Farmlab are two organizations that encourage reconsideration of the terrain as site of artistic practice. Of the notable community based projects is Edgar Arceneaux's Watt's House Project, "a collaborative artwork in the shape of neighborhood redevelopment" in the historically poverty stricken neighborhood of Watts in South Los Angeles.

Art sales and object production may be down in some parts of Los Angeles, but collaboration, experimentation, discourse and reinvention are pervasive. In a city known for cinematic fantasy and plastic surgery, superficiality and indulgence, it is nice to be able to say that the strength and vitality of the contemporary art scene offers a profound, honest and intelligent cultural core that anchors this polymorphous metropolis.

* Micol Hebron is an artist, professor, and writer in Los Angeles.

La labor curatorial en Internet

Por ABRAHAM RIVERA

La comunidad artística ha tenido una presencia destacada en Internet desde sus inicios. La Red se ha mostrado como un lugar con enormes posibilidades, no sólo en lo referente a visibilidad sino también como motor de búsqueda y generador de conexiones insólitas en la interpretación y reflexión en torno al arte. Los hipervínculos y demás modos de indexación han ayudado a que nuestra capacidad de percepción se ampliase, al igual que ocurriera en el Renacimiento con el descubrimiento de la perspectiva: el link nos ha permitido expandir el régimen bidimensional de la pantalla. De esta forma, muchos artistas se han mostrado receptivos a exponer su obra en Internet.

Plataformas como Vimeo, Flickr o Tumblr han logrado un mayor acercamiento entre artistas y usuarios. Pero la forma de trabajo e intercambio horizontal en que se basan estas comunidades ha supuesto también una merma para la creatividad individual y la producción de contenidos originales, imponiéndose en su lugar el mecanismo de la cita y la copia de la copia. A pesar de todo, las conexiones logradas ocasionalmente han contribuido de manera notable a mejorar el diálogo entre espectadores,

artistas y disciplinas. Al eliminarse los condicionamientos espaciales en estos nuevos formatos, alejados de los modos de recepción convencionales, podemos decir con seguridad que el trabajo de producción simbólica de la Red también lo ha sido de producción experimental, propiciando constantemente nuevas maneras de acercarse al hecho artístico.

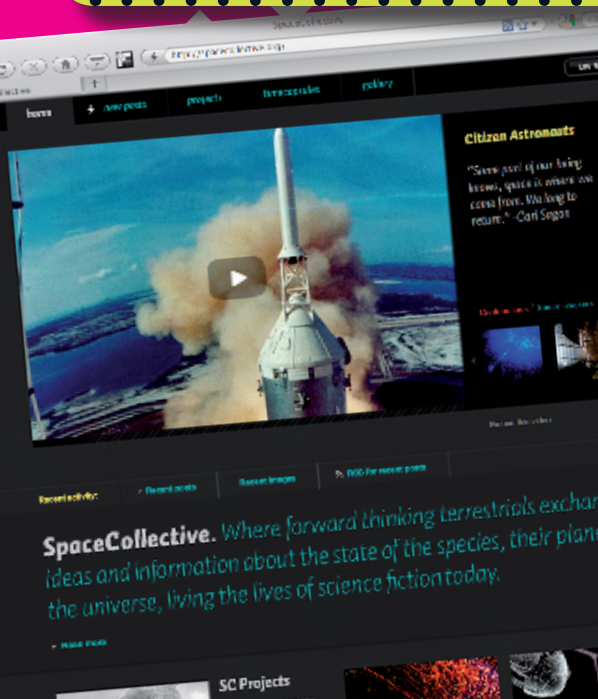
No sólo las comunidades de artistas han reparado en el poder de Internet como catalizador e impulsor de nuevas formas de observar el arte; también pequeñas iniciativas de aspecto curatorial han querido tomarle el pulso a un proceder mas flexible y práctico. En la Red todo se vuelve mas ágil a la vez que intrincado, lo que nos permite, una vez conocido el medio, poder dialogar con imágenes y conceptos de una forma que no sería posible en ningún otro medio.

Es en este momento cuando tenemos las herramientas propicias para poder organizar la Red a nuestro antojo. Cada vez más se nos invita a participar y a ofrecer una mirada que sea representativa de nuestro sentir del arte: ya sea mediante breves comentarios (twitter), imágenes (flickr) o tags (delicious).

THE FUTURE OF EVERYTHING

<http://spacecollective.org/>

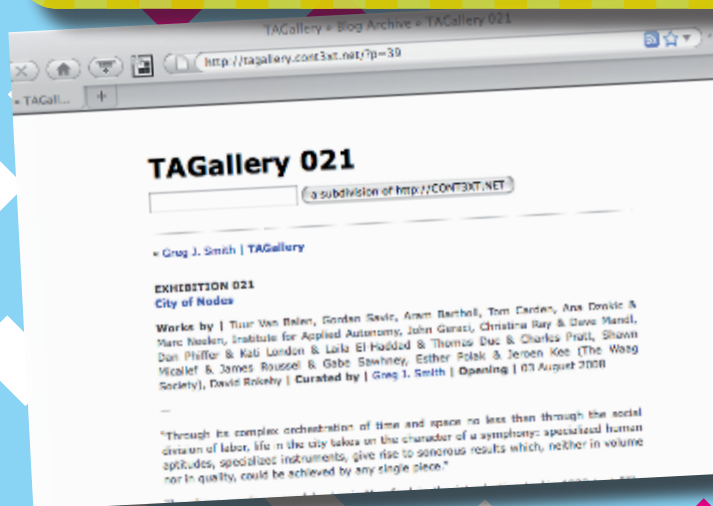
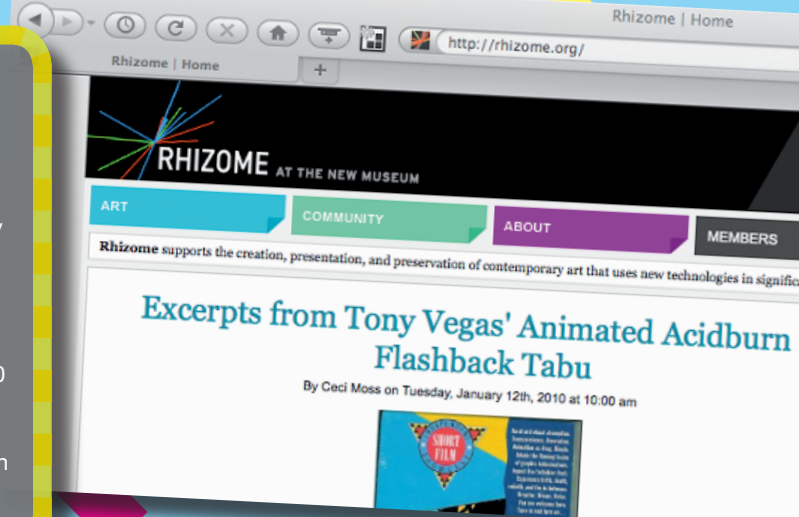
Hogar de un amplio y heterogéneo conjunto de artistas que nos dan la posibilidad de viajar en el tiempo y el espacio. Sus conocimientos abordan botánica, filosofía, antropología, diseño, tecnología, mecánica... Su manera de trabajar, poniendo en común las ideas de sus integrantes, nos ayuda a entender que hay otras posibilidades para mostrar arte. No sólo es un archivo de obras de naturaleza científica, sino que parte de su interés radica en hacer uso de las herramientas de la sociedad de la información para, a través de ella, desentrañar y enredar la madeja de lo social. De esta manera se ofrecen puntos de vista cercanos a la *conspiranoia* o a la creación de mundos paralelos. Deudora de todas las corrientes Post-, *spacecollective* se siente tocada por la virtud de poder relacionar e interconectar materias como si de un tejido neuronal se tratase. Uno de los lugares más brillantes de la Red.



RHIZOME

<http://rhizome.org/>

Una de las principales páginas de Internet relacionadas con el arte y las nuevas tecnologías. Se dedica a comisariar y atesorar el trabajo de la mayoría de artistas emergentes con contenido tecnológico y *new media*. Su valor está en descubrirlos antes de que sean reconocidos, convocando becas y ofreciendo su espacio para que puedan mostrar su trabajo. Su archivo on-line contiene más de 2000 obras y se presta a ser comisariado por sus propios miembros, estableciendo temas y documentación de interés para los artistas y agrupándolos mediante finas líneas que hacen que las obras puedan ser vistas de forma más dúctil.



BOOKMARK

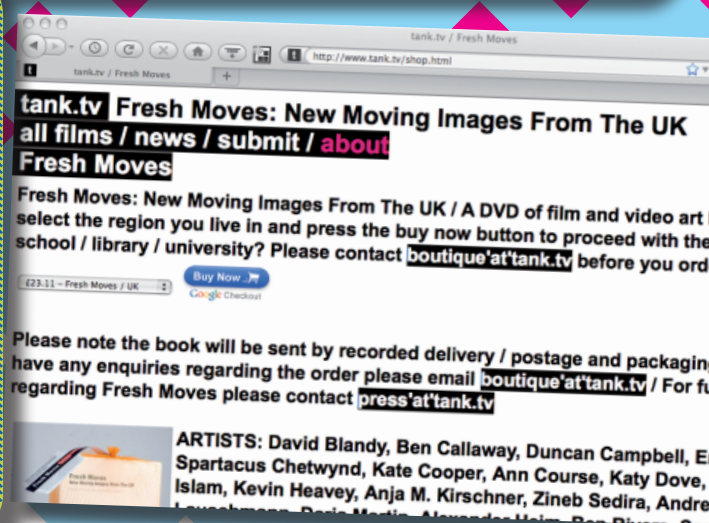
<http://tagallery.cont3xt.net/>

Tagallery es un espacio curatorial que hace uso del programa *Delicious*, que permite indexar páginas que consideramos de interés por medio de etiquetas. De este modo, artistas y comisarios han podido ofrecer veintiuna exposiciones que giraban en torno a la economía, la ciudad, la apropiación o el *loop*. Estrategias que articulan un discurso alrededor del archivo y la forma en que este se muestra ante nosotros desde lo creativo y experimental. A partir del verano de 2008 la página dejó de actualizarse, pero han sido los propios usuarios desde *Delicious* quienes han continuado la labor de Tagallery: <http://delicious.com/tagallery>

VIDEOARTE

<http://tank.tv/> <http://www.thepoliticsintheroom.org/>

Galería on-line que ofrece exposiciones de reconocidos artistas relacionados con la imagen en movimiento. El valor y la riqueza de todo lo ofrecido hasta el momento sitúan a tank.tv dentro de los principales lugares de exhibición de videoarte. No sólo ha hecho individuales de artistas tan importantes como Ken Jacobs o John Latham, sino que ha invitado a comisarios como Stuart Comer (Tate Modern) o Ian White (Whitechapel Gallery). Este último también llevó a cabo para LUX el proyecto de videoarte *The politics in the Room*, que durante un mes exhibió on-line 8 episodios de videoarte en torno a las ideas del artista Gregg Bordowitz. Para este año entre los elegidos están Luke Fowler y Stina Wirfelt.



The curatorial task on the Internet

By ABRAHAM RIVERA

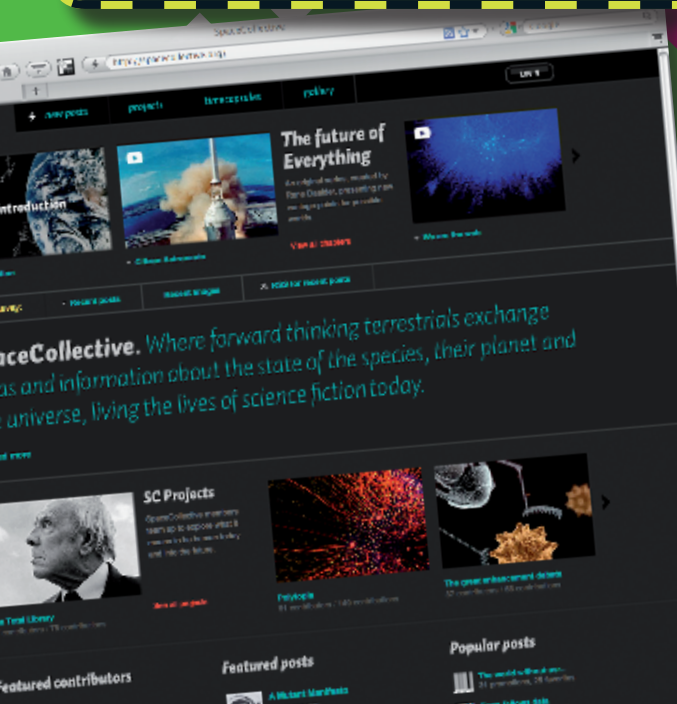
The art community has played an important role in the development of the Internet since it first began. The net has emerged as a space offering huge opportunities, not only in terms of visibility but also as a search engine and a generator of unexpected connections in the context of the interpretation of art. Hyperlinks and other indexing formats have contributed to increasing our perception, in the same way that the Renaissance gave rise to the discovery of perspective: links allow us to expand the two-dimensional nature of the screen. As a result of this, many artists have been open to exhibiting their work online.

Platforms such as Vimeo, Flickr and Tumblr have brought artists and users closer together. However, the way of working and the horizontal exchange on which these communities are founded have also brought about a decrease in individual creativity and in the production of original content, in favour of a mechanism of quotation and copy of copies. Despite this, the connections which have occasionally been forged have contributed in a significant way to the improvement of the dialogue between spectators, artists and

disciplines. The Net has removed spatial obstacles in these new formats, far from conventional forms of reception, to the extent that it can be said with absolute certainty that its symbolic production work has also been experimental, and has constantly favoured new ways of approaching the artistic event.

Artist communities are not the only ones to notice the power of the web as a catalyst and engine for new ways of seeing art; small curatorial initiatives are also trying out this flexible and practical approach. On the Net everything becomes much faster, although it is also a much more intricate medium. All in all, once we have become accustomed to using it, it enables us to establish a dialogue with images and concepts in a way which would be impossible in any other context.

At this moment we have at our fingertips the most suitable tools to organise the Net as we wish. We are increasingly being invited to be active participants, and to offer a gaze which represents our way of experiencing art: whether by means of brief comments (twitter), images (flickr) or tags (delicious).



THE FUTURE OF EVERYTHING

<http://spacecollective.org/>

This site, which is host to a wide and heterogeneous group of artists, offers us the chance to travel through time and space. Its members' areas of expertise include botany, philosophy, anthropology, design, technology, mechanics, etc. Their way of working, which takes inspiration from the ideas of other members, helps us to understand the fact that there are other ways of exhibiting art. In addition to being an archive of scientific works, it is particularly interesting because of its use of the tools of information society, with which it seeks to untangle the complex social mesh. In this way, it offers points of view which are close to conspiranoia, as well as the creation of parallel worlds. An heir to all post- trends, *spacecollective* is able to connect and link subjects as if they were nerve tissue. It is one of the brightest spots on the Net.

<http://rhizome.org/>

Splashback: Rhizome's Splash Pages, 1998

Splashback: Rhizome's Splash Page... <http://www.rhizome.org/art/exhibition/splashback>

Date: Sun, 26 Jul 1998 19:20:37 -0400 (EDT)
From: alex galloway (alex {AT} rhizome.org)
Subject: SPLASH/XREF/SUPPORT

Dear friends of RHIZOME:
RHIZOME is pleased to announce three major changes to
+SPLASH+

RHIZOME inaugurates SPLASH, four rotating splash page
artists Shu Lea Cheang, Jodi.org, Jake Tilson and Mac
is an open-ended internet art series that showcases p
and designers with net art created specially for RHIZ
<http://www.rhizome.org> to view all four. Artists to f
include Daniel Garcia Andujar and Fork.de.

<http://tagallery.cont3xt.net/>

A screenshot of a web browser displaying the TAGallery website. The address bar shows "http://tagallery.con3xt.net/?pw=36". The page has a dark header with the title "TAGallery 020" in large white letters. Below it, a subtitle reads "a subdivision of http://CONTEXT.NET". A navigation menu includes links like "Birt Rnagl | TAGallery | CALLING FOR TAGallery". Under the heading "EXHIBITION 020 never_forget_about_me.", there is a long paragraph listing artists such as Benoit, Nae Canet, Jerús Rodriguez, Daniel Bourneau, Carin Samzlin, among others. At the bottom right, it says "Opening | 27 June 2008".

TAGallery = Blog Archive = TAGallery 020

http://tagallery.con3xt.net/?pw=36

TAGallery 020

a subdivision of [http://CONTEXT.NET](#)

Birt Rnagl | TAGallery | CALLING FOR TAGallery =

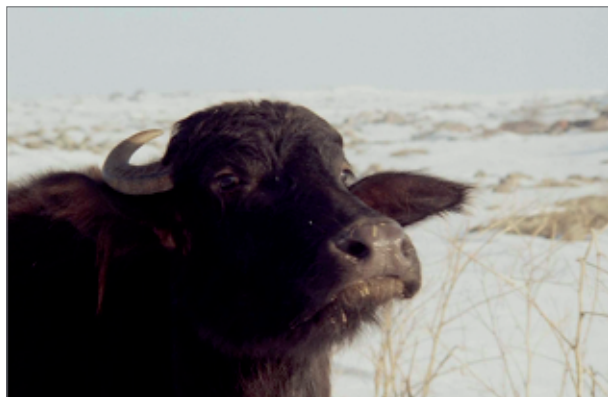
EXHIBITION 020 *never_forget_about_me.*

Works by : Bérnaert (Nae Canet), Jesús Rodríguez, Daniel Bourneau), Carin Samzlin,
anand.com, Gholagat Karist, Salvatore Lucarelli [ed&c], Chiara Passa, Jason Nelson,
Helen Bentley, Christine Wilks, U3/VV/LXVV/YOXX (collaborative editors), Nail Jenkins,
Richard Vickers & Oliver Dore & Greg Brant, Nad Max Quorum, Kurt Duyck, Christiane
Zintzen, Daniel C. Boyce, Dave Miles, Jempuk, Marc America, Jim Andrews, Johannes
Asar, Caitlin Fisher, David Kneibst, Guntherover, Ursula Erdischer, YOUNG-HAE CHANG
Anser, HEAVY INDUSTRIES, David Koszyk, Erik Borja & Michael Stevenson & Esther Wollmerode,
Jenny Holzer, Nicolas Frescoch, Ota Usina, GRAF+ZYX, Zeitgenossen [Zelko Wiener
Ursula Henschkegger], Burk Arkan, Jeffrey Shaw, Mika Wynnenen | Curated by | Birgit
Rnagl & Prana Thalmair | Opening | 27 June 2008

<http://tank.tv/> <http://www.thepoliticsintheroom.org/>

The screenshot shows a web browser window with the address bar displaying 'http://tank.tv/'. The page content includes the following text:

- tank.tv** The online gallery for artist's moving image
- [all films](#) / [news](#) / [submit](#) / [about](#)
- Now showing Laetitia Benat** 8th January - 31st January 2010: B...
- [animation](#) / [Ciel](#) / [Fragmentarium](#) / [Não Tem Tradução](#) / [Talvi](#) /
- This show is generously supported by Paris Calling and Arts C...
- England.
- All films: Andrew Cross / Dean Kissick / Michael Fortune / Jon...
- Oliver Michaels / Mark Shorey / Michael van den Abeele / Matth...
- Johnstone / Katja Aglert / Steven Eastwood / Simon Woolham...
- Monaghan / Mark Aerial Waller / Jean-Charles Hue / Sebastian...
- Michael Robinson / Florence Lazar / Jacco Olivier / Lisa Oppen...
- Alice Anderson / John Bock / John Latham / Claire Hope / Stua...

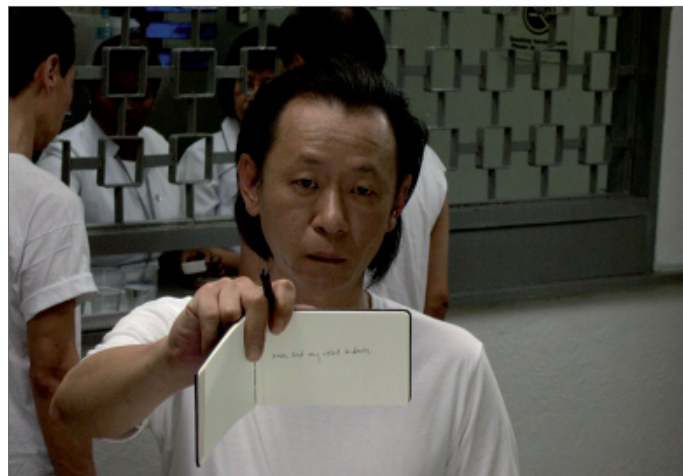


BORDER

Director: Harutyun Khachatryan
82 min.
2009

ELENA DUQUE

La veteranía del documentalista Harutyun Khachatryan hace fácil lo difícil: que lo que filma comunique ideas con fuerza arrolladora. Khachatryan, que es quizás el más importante cineasta armenio vivo, ha recorrido ya con *Border* diversos festivales internacionales como, por ejemplo, Rotterdam o Gijón, donde ha sido premiada como mejor película de no ficción. La muda cercanía de *Border* al grupo que retrata parte de la serena mirada de un buey al que un hombre rescata. A través de sus ojos compartimos los momentos cotidianos de la vida de un pueblo nómada, que come, duerme y existe en un punto de la frontera entre Armenia y Azerbaiyán. La cámara observa al animal sin prisas y sin acentos dramáticos innecesarios pero transmitiendo la sensación de comunidad y la dureza de la vida en un paisaje melancólico y hostil. El medio de vida allí son los animales, y aunque las personas los exploten de forma sistemática, *Border* retrata a la especie humana como una más, con sus particularidades, igual en el fondo a perros, cabras y vacas. Pero el abismo se abre, y es ahí donde reside la importancia de que quien mire sea el buey: cuando los conflictos humanos se basan en abstracciones como unas líneas imaginarias sobre un terreno, meterse en el pellejo del animal es la mejor forma de atar nuestra percepción a lo esencial. Y de sopesar en su justa medida la importancia de las ideas, y preguntarse por qué estas han de tener más peso que la vida de cualquier individuo.



HERE

Director: Ho Tzu Nyen
86 min
2009

E.D.

Ho Tzu Nyen es un singapurense que hasta ahora había transitado las bienales de arte con sus instalaciones de vídeo, performance y pintura. Con *Here* ha saltado de ese circuito al de los festivales de cine, pasando por la quincena de realizadores de Cannes. Pero aunque éste sea un film narrativo y por tanto “convencional”, su trabajo sigue por la misma senda: «no hay una línea entre cine experimental y narrativo. Sólo hay películas más o menos interesantes». Y *Here* juega del lado de las interesantes, estableciendo un diálogo entre los dos lados del espejo en el que se mira el ser humano: representación versus realidad, locura/cordura, documental/ficción. Partiendo de un videotratamiento que describe el psicoanalista y filósofo Felix Guattari en uno de sus libros, Ho Tzu Nyen hace el reverso antisiquiátrico de *Alguien Voló sobre el Nido del Cuco*. Una película que transcurre en un frenopático en el que los pacientes no actúan como los locos que solemos ver en el cine. Allí el tratamiento es una videoterapia en la que representan ante las cámaras momentos cruciales de su descenso a la locura. El protagonista ingresa allí después de haber asesinado a su mujer, asistiendo al acto como si fuese una película. Y finalmente, este hospital (que es en la realidad un psiquiátrico abandonado) es visitado por un equipo de filmación que hace un documental sobre el centro. Una envolvente dicotomía que indaga sobre los borrosos límites entre unos contrarios que, en realidad, se complementan.

SOBRE BÉLA TARR

JUAN SEBASTIÁN CÁRDENAS*

Preguntar por qué resulta difícil mantenerse despierto durante el visionado de cualquier película de Béla Tarr (Pécs, Hungría, 1955) podría servirnos para abrir esta breve nota. En efecto, uno se duerme. Pero, al menos en mi caso, nunca por falta de interés o por aburrimiento. *Kárhozat* [La Condena] (1987), por ejemplo, empieza con un plano general en blanco y negro muy extraño: pendiendo de cables tensados sobre gigantescas torres metálicas, se observan las idas y venidas de unos receptáculos por encima de un paisaje de suaves colinas desérticas. Una bruma sutil lo envuelve todo. La música concreta que produce el trasiego mecánico no deja dudas: estamos ante una ruinoso industria pesada que, valga el juego de palabras, se torna así muy leve. Pues, ¿qué se está transportando? Quizás por la velocidad con la que avanzan, quizás porque las torres parecen a punto de ponerse a flotar a unos palmos del suelo, los receptáculos dan la impresión de estar vacíos. ¿Acaso todo aquel ingenio se ha puesto en movimiento por sí solo y para nada? ¿De qué sirve continuar produciendo y transportando si el juego ya está perdido? Los cables que sostienen los receptáculos se hunden en un horizonte de niebla espesa. Es una industria fantasma. Muy gradualmente la cámara retrocede, paso a paso, hasta que el paisaje y todo lo que éste incluye queda enmarcado en una ventana. Pero no se detiene ahí. Continúa retrocediendo y a medida que aparecen los objetos de la habitación alrededor de la ventana, muy despacio, el paisaje de los cables va dejando paso a un cielo uniforme. El movimiento de la cámara por momentos es casi imperceptible. Finalmente, en la esquina inferior derecha de la imagen empieza a surgir una cabeza humana, un pescuezo, unos hombros. Los sucesivos reencuadres han acabado construyendo un plano semi-subjetivo: un hombre solitario mira el cielo gris por la ventana mientras escucha el ciclo interminable de los ruidos metálicos. Si bien no conseguí llegar a este punto del plano-secuencia hasta el tercer intento, creo que sin duda valió la pena. Es una imagen riquísima, llena de detalles y sugerencias, un complejo nudo trenzado de tal forma que no se puede tirar de un hilo estético sin tirar a su vez de otro político, psicológico o filosófico. Pero asimismo, entregarse a la combinación de texturas en clara oposición (metal, peso/niebla, levedad, luz; densidad, humedad/vacío, soledad, frío...) y caer poco a poco en el sueño me parece una experiencia igualmente gratificante. Esta sensación envolvente se consigue gracias al método del reencuadre. Ocurre a menudo que la espacialización resultante de este proceso en el que no se efectúa ni un solo corte es tan exhaustiva que el cuerpo del espectador queda, de algún modo, rodeado por las imágenes. En el plano antes mencionado las correcciones incluyen movimientos zigzagueantes que intensifican el efecto de tridimensionalidad.

Otros ejemplos soberbios los encontramos en las secuencias iniciales de *Werckmeister harmóniák* [Armonías de Werckmeister] (2000) y *A Londoni férfi* [El hombre de Londres] (estrenada en 2007 y recientemente editada en

DVD como parte de la colección filmoteca FNAC/Avalon). En ésta última el plano traza, después de un par de vaivenes, un cuidadoso semicírculo alrededor del protagonista (y del espectador). Si a ello le sumamos el agua, los murmullos, el tren, las situaciones apenas insinuadas, la música de acordes graves que se superponen como discretas corrientes de aire, ¿cómo no dejarse ganar por el sueño ahí adentro?

Y es que estas películas escamotean la cadena retórica compuesta de sucesos, información y estimulación que pone en marcha todo el aparato ficcional del cine. Aquí los trucos no tienen el objeto de imponer ninguna lógica y unos contenidos sino que sirven para liberar la mirada generando espacios que propician esa experiencia. A menudo se ha citado a Susan Sontag, quien, después de ver *Sátántangó* [El tango de Satán] (1994), afirmó que se trataba de unas de las «escasísimas violaciones heroicas de las normas cinematográficas de nuestros tiempos». Y antes de que alguien se pregunte maliciosamente si es posible quedarse dormido delante de una violación heroica diremos que, a pesar de la desafortunada elección de términos, a Sontag no le faltaba algo de razón. La ralentización excesiva de las situaciones lleva la película hacia la disolución paulatina de la narrativa. De ahí la torpeza con la que se suelen redactar las sinopsis de los argumentos, pues, incluso en aquellos filmes donde hay más concesiones a los géneros como *La Condena* o *El hombre de Londres*, nadie está muy seguro de qué es lo que se está contando. Paradójicamente, la máxima continuidad en el interior de los planos asegura la máxima desconexión del sentido argumental y abre la narración a otras intensidades (sensoriales y conceptuales).

Se ha hablado también muchas veces –citando a medias unas declaraciones del propio director– de una “mirada cósmica” que dotaría a su cine de un discurso “metafísico”, clichés que repite un poco inspirado Antonio Weinrichter en los extras del DVD de *El hombre de Londres*. Lo que ha dicho Tarr es, sin embargo, mucho más interesante: «cuando empezamos había una gran responsabilidad social que todavía existe hoy en día. Entonces pensábamos: ‘OK, tenemos algunos problemas sociales en este sistema político, quizás habría que tratar esas cuestiones’. Luego hicimos una segunda película y una tercera, entonces vimos que no sólo había problemas sociales, sino también ontológicos. Ahora creo que hay una enorme cantidad de mierda proveniente del cosmos. Se trata de escuchar la vida. Con ello estamos pensando en lo que nos rodea. Estoy hablando de la calidad de la vida humana y cuando digo ‘mierda’ me refiero a la que tenemos más cerca¹».

*Juan Sebastián Cárdenas es escritor, traductor y crítico de arte.

1.- Fergus Daly y Maximilian Le Cain. “Waiting For The Prince. An Interview with Béla Tarr”. Disponible en <http://archive.sensesofcinema.com/contents/01/12/tarr.html>



BORDER

Director: Harutyun Khachatryan

82 min.

2009

ELENA DUQUE

The long career of the documentary-maker Harutyun Khachatryan has enabled him to make the hardest thing look easy: to ensure his films convey ideas with a torrential force. Khachatryan, who is perhaps the most important living Armenian filmmaker, has already taken his documentary *Border* to several international festivals, such as, for example, the ones taking place in Rotterdam and Gijón, where it was awarded the prize to best non-fiction film. The mute closeness of *Border* to the group it portrays begins with the serene gaze of an ox who has been rescued by a man. Through its eyes, we share the day-to-day moments of the life of a nomadic community, which sleeps, eats and exists in an area on the border between Armenia and Azerbaijan. The camera unhurriedly observes the animal, with no unnecessary dramatic nuances, conveying the sense of a community and the harshness of its life in a melancholy and hostile landscape. These people's livelihood depends on their animals, and, although the latter are systematically being exploited by humans, they are both portrayed in the same way, as species with their own characteristics, yet essentially the same as dogs, goats and cows. However, the abyss opens up, and it is then that the importance of the ox's gaze is revealed: when human conflicts are founded on abstract ideas, such as the imaginary lines on the ground, the best way to moor our perception to what is most essential is to look at things from the perspective of an animal, as well as assessing the importance of these ideas, and wondering why they should be more valuable than the life of any individual.



HERE

Director: Ho Tzu Nyen

86 min

2009

E.D.

Ho Tzu Nyen is a Singapore artist who, until now, had attended art biennales with his video installations, performance and pictorial pieces. With *Here* he leaves this circuit behind in favour of film festivals –including the fortnight at Cannes. However, although this is a narrative –and therefore a “conventional” film– his work treads the same paths as before: “there isn’t a line between experimental and narrative films. There are only films, which can be interesting or not”. *Here* is included among the interesting ones, establishing a dialogue between the two sides of the mirror in which humans gaze at themselves: representation versus reality, sanity/insanity, and documentary/fiction. Starting from a video-treatment described by the philosopher and psychoanalyst Felix Guattari in one of his books, Ho Tzu Nyen carries out the anti-psychiatric reverse of *One Flew over the Cuckoo's Nest*. This film takes place in a mental home where the patients do not act in the same way as the madmen we usually see in movies, i.e. a videotherapy in which the camera witnesses the crucial moments in their descent into madness. The protagonist is admitted to the home after murdering his wife, having witnessed the act as if it were a film. Finally, the hospital (which is in fact an abandoned psychiatric unit) is visited by a film crew which produces a documentary on the place. An enveloping dichotomy which delves into the blurred edges between opposing elements which, in fact, complement one another.

ON BÉLA TARR

JUAN SEBASTIÁN CÁRDENAS*

We could begin this brief note by wondering why it is so hard to stay awake during any of the films by Béla Tarr (Pécs, Hungary, 1955). Truly, one does fall asleep. However, at least in my case, it is never as a result of boredom or lack of interest. *Kárhozat* [Damnation] (1987), for example, begins with a very strange wide-angle shot in black and white: hanging from cables extended across gigantic metal towers, we see the comings and goings of several receptacles over a landscape of rolling desert hills. A subtle mist surrounds everything. The music produced by their mechanical movement leaves us in no doubt: we are facing a dilapidated heavy industry which, paradoxically, is becoming very light. The question is: what is being transported? Perhaps because of the speed at which they move, or because the towers seem as though they are about to start floating a few feet away from the ground, the receptacles seem to be empty. Could it be that this huge industry has been set in motion for nothing? What is the point of continuing to produce and transport if the game is already over? The cables from which the receptacles hang are submerged in the thick fog. It is a ghost industry. Very slowly, the camera pans out, step by step, until the landscape and everything it includes is framed by a window. The camera doesn't stop though. It continues to pan out and, as we see the objects around the window, in a room, very slowly, the view of the cables is left behind, until we see a clear sky. The camera movement is almost imperceptible at this point. Finally, on the bottom right corner of the image we begin to see a human head, a neck, and a set of shoulders. The next few frames build a semi-subjective image: a lonely man looks at the grey sky outside, as he listens to the endless cycle of metallic sounds. Although I did not manage to reach this point until the third try, it was certainly worth it. It is an extremely rich, detailed and suggestive image, a complex knot woven in such a way that it is impossible to pull an aesthetic thread without also pulling a political, philosophical or psychological one. However, abandoning oneself to the combination of contrasting elements (metal, weight/fog, lightness, light; density, damp/void, loneliness, cold...) and gradually falling asleep is an equally gratifying experience. This enveloping sensation is achieved thanks to the reframe method. It is not uncommon for the spatial set-up resulting from this process, which is filmed without cuts, to be so exhaustive that the viewer's body is somehow surrounded by the images. In the frame mentioned above, the corrections include zigzag movements which intensify the three-dimensional effect. We find other superb examples of this in the opening scenes of *Werckmeister harmóniák* [Werckmeister Harmonies] (2000) and *A Londoni férfi* [The Man from London] (which premiered in 2007 and was recently released on DVD as part of the Avalon/FNAC FilMOTECA collection). In the latter, after a couple of brief movements, the camera draws a careful semi-

circle around the protagonist (and the viewer). If we add to this the water, the murmurs, the train, the barely insinuated situations, the down-tuned chords which are superimposed like discrete air currents, how could we resist sleep?

These films avoid the rhetoric chain of events, information and stimulus which drive the entire fictional film apparatus. Here, the tricks aim not to impose a specific logic, or a set of contexts, but, rather, to liberate the gaze by generating spaces which promote an experience. Susan Sontag has often been quoted with regards to this, when she claimed, after watching *Sátántangó* [Satan's Tango] (1994), that it was one of the "very scarce heroic violations of the rules of today's films". And, before anyone mischievously wonders how one can fall asleep whilst watching a heroic violation, we should say that, despite her unfortunate choice of words, Sontag had a point. The excessive slowing down of the films leads to the gradual dissolution of the narrative. This is why the attempts at summarising the plots tend to be somewhat clumsy, as, even in the films where the director makes greater concessions to genre, such as *Damnation* or *The Man from London*, no one is very sure of what is being told. Paradoxically, the high level of continuity within the shots ensures an enormous sense of disconnection from the plot, opening the narrative to other (sensory and conceptual) intensities.

When speaking about Tarr, it is not uncommon to mention –sometimes by quoting the director himself– a "cosmic" gaze which lends his work a "metaphysical" discourse, clichés repeated by a not very inspired Antonio Weinrichter in the DVD extras of *The Man from London*. What Tarr has said with regards to this, however, is much more interesting: "when we began there was a great sense of social responsibility which still exists today. At that point we were thinking: 'OK, we have some social issues in this political system; it might be a good idea to deal with them'. Then we made a second film, and a third one, and we realised there are not only social problems, but also ontological ones. Now I believe there is a huge amount of crap coming from the cosmos. It is a matter of listening to life. By doing this we think about what is happening around us. I am talking about the quality of human life, and when I use the word crap I am referring to what is closest to us"¹.

*Juan Sebastián Cárdenas is a writer, translator and art critic.

1.- Fergus Daly and Maximilian Le Cain. "Waiting For the Prince. An Interview with Béla Tarr". Available at <http://archive.sensesofcinema.com/contents/01/12/tarr.html>



TOUCH STRINGS

Album: Touch Strings
Autor: Phill Niblock
Sello: Touch

ABRAHAM RIVERA

Phill Niblock es uno de esos compositores a los que la corriente minimalista le viene pequeña: conocedor desde sus comienzos del movimiento que Reich, Riley y Glass popularizasen, ha sido también uno de los fundadores de la Experimental Intermedia Foundation, organización que durante cuatro décadas ha hecho que la ciudad escuche en los sótanos neoyorkinos todo tipo de vanguardia lo más ajena posible al academicismo de las salas de conciertos.

Sus obras parten de grabaciones con instrumentos acústicos para, posteriormente, ser procesadas y modificadas, llegando a trabajar con más de 40 canales de audio. La singularidad de su propuesta reside en una fijación casi enfermiza por el timbre del instrumento, haciendo que éste no varíe las notas, sino que module su frecuencia. Esto produce durante la escucha de sus grabaciones una sensación de *impasse* espacio/temporal; sabemos que el tiempo pasa, pero no lo percibimos. De este modo se produce una ilusión aural de la continuidad. En palabras del teórico Kyle Gann: «Niblock ha elaborado sus composiciones de largos, lentos y cambiantes *drones* en términos de tonos de frecuencia exacta, que a menudo desarrollan una tendencia hacia asombrosos efectos acústicos de disonancia gradual y sorprendente baja resolución».

En la última grabación que ha realizado para Touch destacan dos composiciones: *Stosspeng* para guitarra y bajo y *Poure* para violonchelo. En la primera somos conscientes, durante casi sesenta minutos, del continuo entrecruzamiento de los instrumentos sin llegar a distinguir nada parecido a una guitarra o un bajo, mientras que *Poure* va un poco mas allá, pues la interpretación de un acorde por Arne DeForce es sepultada por una montaña de ruido eléctrico. La belleza de la composición reside en poder observar/escuchar todo el proceso. El propio Phill Niblock señala: «Entiendo que mi música sólo deba ser escuchada a un volumen bastante elevado».



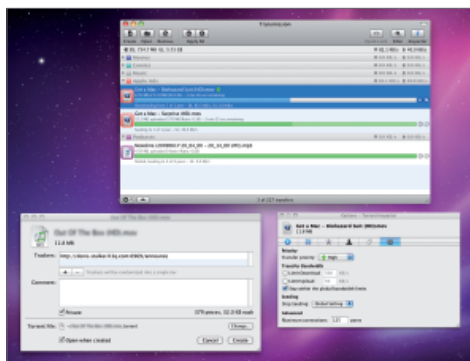
STRANGE KEYS TO UNTUNE GODS' FIRMAMENT

Album: Strange Keys To Untune Gods' Firmament
Autor: Skullflower
Sello: Neurot

A. R.

Vivir en la Inglaterra de Margaret Thatcher durante la década de los ochenta no debió de resultar nada sencillo: un país gobernado por un asfixiante liberalismo económico, unos niveles de patriotismo que no se recordaban desde Churchill y unos valores tradicionales que provocaron innumerables disturbios juveniles, parecen explicación suficiente. Sin embargo, todo ello sólo sirvió de revulsivo para un pequeño grupo de jóvenes que decidieron fundar un sello llamado Broken Flag; de esta manera dieron luz sobre el frío y oscuro panorama inglés. Con más de setenta referencias durante el periodo que va de 1982 a 1988, Broken Flag simbolizó el primer ruido, aquél conformado por instrumentos digitales y analógicos, donde primaba lo árido, cortante y agresivo. Alejado de la inmediatez del punk, muchas de las formaciones que grabaron para el sello, como Ramleh, Kleistwahr, Mauthausen Orchestra, MB, Total o la que nos ocupa, Skullflower, supieron enfrentarse a lo establecido desde una posición de inferioridad, manteniendo un vínculo con el exterior de la isla y estableciendo lazos que simbolizaban el *modus operandi* de sellos independientes como Aeon, Murder o York House Recordings.

Skullflower siempre tuvo a Matthew Bower como principal instigador del grupo, un hombre que durante parte de los noventa dejó de lado la banda para dedicar sus energías a otras formaciones como Hototogisu o Sunroof. Es este último año cuando ha decidido retomar Skullflower junto a Stuart Dennison, batería original. De esta manera, nos encontramos con uno de los discos más esperados de la década y que todavía mantiene en todo lo alto aquello que lo inspiró: las guitarras y la electrónica desfilando por los valles mas agrestes del *drone*.



AL RÉGIMEN NO LE GUSTA COMPARTIR

JOSÉ MANUEL COSTA*

Es muy probable que estemos viviendo una edad de oro de la música. Los simples números nos dicen que de la música viven cada vez más personas. Hay más conciertos que nunca, abren más sellos independientes, las revistas-blogs o tiendas en la Red son ya incontables, los creadores de hardware y software musicales (semi-profesionales y de consumo) surgen como las setas... Por otra parte, la música jamás ha sido tan variada y jamás ha sido tan sencillo acceder a ella, como creador y como oyente.

Todo esto sucedía mientras la antigua industria monopolista del entretenimiento aún no había logrado imponer el mayor atentado contra una Internet libre desde el principio de la misma: el cierre cautelar de websites o blogs que, quizás, estén atentando contra algún tipo de ley, más en concreto la enormemente cuestionable y caduca de la Propiedad Intelectual.

Sin embargo, ha sido precisamente la idea de compartir a través del intercambio de archivos, de blogs con descargas de lo que no se puede encontrar, de selecciones para escuchar on-line o de vídeos musicales, casi sin límite, lo que ha permitido generar una cultura musical ubicua y mucho más profunda que en cualquier época anterior en la que podamos pensar. Una cultura o un conocimiento que ha lanzado a multitudes a la apreciación en vivo de la música al tiempo que compran exactamente aquellos discos que realmente les han conmovido o que, como objeto de diseño, poseen un valor plurisensorial. Pero no necesariamente las porquerías infumables que ofrece una industria cuyo único *leit motiv* estético es el mínimo común denominador.

Todo esto no importa ni interesa. Aquí no se trata de cultura democrática ni de nada que se le parezca, aquí asistimos a una muestra descarnada de cómo funciona un régimen, en este caso el capitalismo tardío. Nada medianamente institucional se alza frente a este atentado, no sólo contra la mayor fuente de difusión de ideas y creaciones artísticas que ha conocido la humanidad sino, mucho más ampliamente, contra las libertades de información, opinión y acceso a la cultura. Incluso, si como es el caso, cerca de un 90% de la población está a favor del libre intercambio de archivos. Ni aunque las

sociedades recaudadoras administren de forma opaca y sospechosa lo que es dinero público.

Nadie se opone por una razón muy sencilla: el cambio de paradigma hacia un tipo de creación y difusión artística basada en compartir no puede llevarse a cabo sin un cambio sistémico, radical. Las actuales formaciones políticas, la industria cultural con sus artistas tan progresistas y sus contables tan implacables, los medios de comunicación, trufados de intereses ajenos, todos ellos forman parte del mismo régimen y, en pura lógica, se resisten como gato panza arriba a lo que en gran medida supondría una superación de la sociedad del espectáculo, que, para serlo, debe estar incluida en el flujo económico controlado por las grandes corporaciones o aquellas que aspiran a serlo.

La voluntad de los ciudadanos: miserere; al igual que la de los nuevos creadores y las fuerzas renovadoras de las formas económicas y comerciales que tratan de surgir al amparo de Internet y de esa cultura de compartir. No deben tener lugar. Y no lo tendrán. El anterior responsable de Relaciones Institucionales de la SGAE, Pedro Farré, lo dijo una vez bien clarito: «Todo esto se puede evitar, los chinos nos han enseñado como se hace». Ese es el orden de cosas al que se nos quiere conducir: a una sociedad pinochetista-postmaoista donde reine el libre mercado pero no la libre opinión.

Ante esto, cabe pensar en montar un Partido Pirata –como en Alemania o Suecia– presentar recursos ante jueces ignorantes, agitar en los medios... Todo esto ha de hacerse, pero el final está escrito en la pared. Como presagiaba en su lecho de muerte el gran Dürrenmatt: «Caminamos hacia una sociedad realmente totalitaria». De forma alternativa habrá que ir pensando en pasar a la clandestinidad en Internet, en establecer nuevos campos para el juego social que no sean los baldíos de la política institucional, en desarrollar formas de acción que toquen al Régimen, o a alguno de sus eslabones, donde más le duela... Quieren muchedumbres controladas. Bien, que encuentren multitudes sublevadas.

*José Manuel Costa es crítico de arte y música.



TOUCH STRINGS

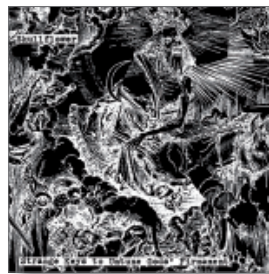
Album: Touch Strings
Artist: Phill Niblock
Label: Touch

ABRAHAM RIVERA

Phill Niblock is one of those composers who go beyond minimalist trends: from the beginning of his career he has been familiar with the movement popularised by Reich, Riley and Glass, and he was one of the founders of the Experimental Intermedia Foundation, an organisation which, for the last four decades, has brought to New York basements all sorts of avant-garde trends which are as distant from the academicism of concert halls as possible.

His works are based on recordings with acoustic instruments which are later processed and modified, sometimes through more than 40 audio channels. The uniqueness of his approach resides in an almost obsessive fixation with instruments' timbre, so, rather than changing the notes played, he modulates their frequencies. When listening to his work, it conveys a sense of space/time impasse; we know that time is passing, but we cannot perceive it. In this way, he gives rise to an aural illusion of continuity. To use the words of the theoretician Kyle Gann, "Niblock has produced compositions with long, slow and changing drones based on of exact frequency tones, which often manifest a tendency towards astounding acoustic effects of gradual dissonance and surprisingly low resolution".

In the last recording Niblock has produced for Touch, it is worth pointing out two compositions: *Stosspeng* for guitar and bass, and *Poure* for cello. When listening to the former, we are aware, for almost sixty minutes, of the constant interlacing of instruments, which makes it impossible to discern anything resembling the sound of a guitar or a bass, while with *Poure* he goes a bit further, burying Arne DeForce's rendition of a chord under a mountain of electric noise. The beauty of the composition lies in the way the entire process can be observed and heard. As Niblock himself points out, "I am aware that my music should only be listened to at a fairly high volume".



STRANGE KEYS TO UNTUNE GODS' FIRMAMENT

Album: Strange Keys to Untune Gods' Firmament
Artist: Skullflower
Label: Neurot

A.R.

Living in Thatcher's Britain during the 1980s must have been an arduous task: the country was governed by a suffocating economic liberalism, levels of patriotism unheard of since the days of Churchill and a set of traditional values which caused countless riots on the streets –not much more needs to be said. However, all of this functioned as call to action for a small group of young entrepreneurs who decided to set up a label called Broken Flag; their aim was to shed some light on the cold and dark British scene. With over seventy releases between 1982 and 1988, Broken Flag symbolised a primeval noise made up of digital and analogue instruments playing arid, cutting and aggressive sounds. Far from the immediacy of punk, many of the bands signed to the label, such as Ramleh, Kleistwahr, Mauthausen Orchestra, MB, Total, and, the one on which we are focusing here, Skullflower, were able to confront the establishment from a position of inferiority, reaching listeners beyond the British Isles and establishing links which symbolised the *modus operandi* of independent labels such as Aeon, Murder and York House Recordings.

The main instigator of Skullflower was always Matthew Bower, who, in the 1990s, left the band to devote his efforts to other groups, such as Hototogisu and Sunroof. It was only last year that he decided to resume his work with Skullflower, along with Stuart Dennison, the band's original drummer. As a result, we can now enjoy one of the most eagerly-awaited albums of the decade, which preserves all the elements which originally inspired it: guitars and electronica parading through the wildest landscapes of drone music.



THE REGIME DOES NOT LIKE TO SHARE

JOSÉ MANUEL COSTA*

It is very likely that music is going through a golden age. The facts speak for themselves: an increasing number of people make a living from music. There are more concerts than ever before, more independent labels, and countless blogs, magazines and online shops, while (professional and consumer) music software and hardware developers are sprouting up everywhere. On the other hand, music has never been as varied, and it has never been so easy to access it, both as an artist and as a listener.

All this happened before the old monopolist entertainment industry succeeded in carrying out the greatest attack on the notion of a free Internet since the medium's creation: the preventive shutdown of websites and blogs which may be breaking some kind of law, specifically the hugely controversial and anachronistic Intellectual Property legislation.

However, it is precisely the idea of sharing information through file-sharing programmes, blogs offering downloads of rarities, and extensive online catalogues of songs and videos that has made it possible to generate a ubiquitous musical culture boasting greater depth than anything seen before. This culture, this knowledge, has encouraged huge numbers of people to enjoy live music at the same time as they buy the records which truly move them, or which, as design objects, interest them on a multisensory level. However, it has not necessarily driven them to purchase the unbearable rubbish offered by an industry whose only leitmotiv is the lowest common denominator.

None of this is important or interesting. The issue here is not democratic culture or anything related to it, but the fact that we are witnessing a clear display of the workings of a regime, in this case late capitalism. Nothing remotely institutional is standing up to this attack on not only the greatest source of the sharing of ideas and artistic production the world has ever seen, but, on a wider scale, the freedom of information, opinion and access to culture. This is despite the fact that around 90% of the population is in favour of the free exchange

of information, not to mention the fact that tax collection bodies are administering public money in an opaque and suspicious way.

No one is opposing what is happening for a very simple reason: the paradigmatic move toward a kind of artistic creation and circulation based on sharing cannot be carried out without a radical and systemic change. Current political formations, the cultural industry, with its progressive artists and implacable accountants, and the media, driven by their vested interests, all form part of the same regime, and, therefore, they are ferociously resisting something which would bring about an overcoming of the society of spectacle, which, in order to exist, must be included in the economic flow controlled by large or aspiring corporations.

The wishes of citizens: it is as if they did not exist. The same can be said of emerging artists and the forces for renewal of economic and commercial formats, which are fighting to make their way with the help of the Internet and this new sharing culture. They must not find their place. And they will not. The former manager of Institutional Relations of the SGAE, Pedro Farré, made this very clear: "All of this can be avoided; the Chinese showed us how to do it". This is the path we are being forced down, a Pinocheist-Post Maoist society ruled by the free market in detriment of freedom of opinion.

In the face of all this, it is worth thinking about setting up a Pirate Party –like the ones in Germany and Sweden–, to file appeals before ignorant judges, to stir up the media, etc. All of this must be done, but the writing is on the wall. As the great Dürrenmatt predicted on his deathbed: "We are making our way toward a truly totalitarian society". Alternatively, it may be time to start thinking about going underground on the Net, about establishing new fields for social interaction instead of the wastelands of institutional policies, about developing forms of action that hit the Regime, or some of its infrastructures, where it hurts the most... They want controlled masses. Good, let them find crowds in revolt.

* José Manuel Costa is an art and music reviewer.

EL RUIDO ETERNO

Autor: Alex Ross
Editorial: Seix Barral
800 Páginas
Barcelona, 2009

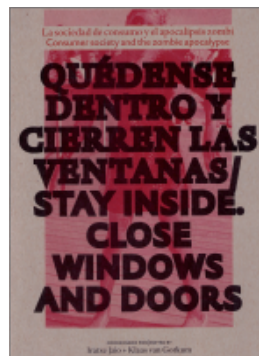


BRUNO CARRIÇO REIS

Dicho de una forma resumida, *El ruido eterno* es un tratado que abarca la música del siglo XX. El riesgo de definirlo de esta forma es que lleve al lector a pensar que tiene ante sí una densa literatura descriptiva. Nada más lejos de la verdad. Este libro, al contrario de otros intentos similares, en especial de los que vienen del encriptado lenguaje de la musicología, es un ameno pero riguroso relato de cien años de actividad musical. El estilo sigue la mejor tradición del autor en sus artículos como crítico musical para *The New Yorker*, visión personalísima e incisiva de un melómano que nos cuenta que la «música nos puede decir algo sobre la historia». En particular en tres momentos álgidos que corresponden a otras tantas partes en que se divide el libro; en primer lugar el florecimiento de la música clásica como alta cultura desde el inicio del siglo hasta 1933. Después, su declive por apropiación ideológica con la llegada de los totalitarismos. Por último, su expansión popular con la industria de entretenimiento de la posguerra. Lo que nos cuenta Ross es una Historia por medio de historias. Relata las interesantes relaciones entre compositores con las elites políticas, culturales y el público, y cómo el estilo se forja en las propias contingencias de la praxis social. Si no fuera por la apología obsesionada del autor hacia la música erudita como redención de la propia música, que le lleva a no dedicar un análisis profundo de las tendencias musicales actuales, estaríamos ante una obra completísima y magistral.

QUÉDENSE DENTRO Y CIERREN LAS VENTANAS

VV.AA.
Alratxe Jaio + Klaas van Gorkum (Ed.)
Editorial: Consonni
96 Páginas
Bilbao, 2009



ALICIA MURRÍA

Con este singular título y el subtítulo *La sociedad de consumo y el apocalipsis zombi*, apareció hace unos pocos meses este libro/catálogo, o a la inversa, que testimonia dos experiencias colectivas desarrolladas en Barakaldo y Utrecht, y ofrece una serie de interesantes textos que reflexionan sobre la ciudad, el consumo y los estrechos márgenes que impone el capitalismo al individuo bajo una –muy lograda– apariencia de libertad, derechos democráticos y respeto al ciudadano, y cuyos autores son Jordi Costa, Jaime Cuenca, Maaike Hartjes, Iratxe Jaio + Klaas van Gorkum, María Mur Dean, Emily Pethick, Laurence Rassel y Zaloa Zabala.

La publicación, que abre sus páginas con el crítico e irónico *Manifiesto Zombi*, es un eslabón más de un proyecto de intervención en el espacio público ideado por los artistas Iratxe Jaio y Klaas van Gorkum, consistente en movilizar a un nutrido número de individuos que, convenientemente maquillados y vestidos como muertos vivientes, recorrían la ciudad concentrándose frente a unos grandes almacenes para pasmo de los inadvertidos viandantes. La acción, plateada como una especie de *happening*, buscaba crear una situación de “choque”, sorpresa y fricción en la habitual monotonía que caracteriza las actividades cotidianas. Elegir centros comerciales suponía además enfatizar cómo el consumo ha venido a erigirse en principal factor de socialización. Ambas acciones se materializaron en 2008 gracias a Consonni, una productora artística, fundada en 1997, que cuenta con una notable trayectoria en la activación del contexto cultural vasco.



FUTURETAINMENT

Autor: Mike Walsh
 Editorial: Phaidon
 288 Páginas
 Londres, 2009

JOSÉ MANUEL COSTA*

Futuretainment no es un libro al uso. De hecho, viene a significar un modelo para tiempos presentes y venideros. En la era de la digitalización, cuando datos como escritura o música pueden ser almacenados en soportes cada vez más simples (pen-drive, iPod –o similares–, eBook readers, etc.) la necesidad de poseer un objeto compuesto por páginas de celulosa y varias tintas comienza a carecer de sentido, al igual que comenzaron a perder su carácter de necesidad soportes de audio o de vídeo, como cintas, CDs, DVDs, y demás ecos de una era donde el intercambio fundamental de información se contenía en objetos más o menos voluminosos. Como tantas otras personas interesadas, maldigo los cientos de kilos de papel que se agolpan en mi casa, sobre todo teniendo en cuenta que esos libros pueden estar cayéndose a pedazos o que de un tocho de 700 páginas sólo resulte destacable un ensayo de 25. Por no hablar de todos los libros de bolsillo de géneros literarios contenidos en mal papel, mala impresión y mala encuadernación que se empeñan en permanecer ocupando espacio vital. Esto es algo que han entendido de manera intuitiva millones de personas, la generación P2P, que no sólo se bajan música, películas o textos para que les salga gratis (motivo fundamental, tampoco pretendemos ser ingenuos) pero también porque no tienen espacio donde meterlos.

Esta es la era del disco, la película o el libro “objeto”. Es decir, la era en la cual los objetos portadores de información pueden ser apreciados por sí mismos como ejercicios de diseño. Como es lógico, los mejores de estos objetos se encuentran en una estrecha relación conceptual (o emocional) con el contenido literario o musical que encierran. La expresión de “es un libro muy bonito” no es nueva (ahí hemos tenido la diferencia entre *hardback* y *paperback*, sin ir más lejos), pero ahora adquiere una dimensión muy distinta: los libros que no sean “bonitos” no serán.

Quien dice bonito, puede decir interesante si prefiere no entrar en discusiones estéticas que escaparían de esta reseña. Aunque *Futuretainment* es indudablemente bonito. Cada una de sus 280 páginas está diseñadas de manera diferente por Vince Frost y Quan Payne con utilización de todo tipo de recursos, desde fotografías, hasta visualización de datos pasando por recursos puramente gráficos. Existe una coherencia de fondo, y cada vez que se pasa una página nos encontramos con algo distinto y nuevo.

Esta aproximación hace honor a los contenidos ideados por Mike Walsh, un experto en consumo contemporáneo y cultura digital. Para empezar, el libro no se entiende a sí mismo como una reflexión filosófica sino como un «manual indispensable para cualquiera que desee comprender el futuro de los medios de comunicación y el marketing y explica el reto que supone para compañías y marcas operar en este nuevo ambiente». Fiel a dicho ambiente, Walsh no presenta un texto corrido sino una larga serie de aforismos que lo mismo beben de Fichte que de Chuan Tzu, Jeni Holzer o Barbara Kruger. En realidad, se trata de algo muy parecido a un blog, con las capitales diferencias de que pesa y de que no permite la publicación de comentarios (esto de escribirlos en unos márgenes, que tampoco existen, no resulta ya suficiente).

Lo que plantea Walsh son ideas muy interesantes que cualquier persona de menos de 35 años tiene ya perfectamente asumidas pero quizás no formuladas. Tienen que ver con Google, redes sociales, juegos on-line, comercio *ídem*... Un nuevo mundo que aquí aparece como en fogonazos, ideas útiles, reflexiones sobre lo cotidiano. Pretende ser una guía para negociantes pero, seguramente, es útil para cualquiera. Aunque sólo sea para saber como defenderse.

*José Manuel Costa es crítico de arte y música.

THE REST IS NOISE

Author: Alex Ross
 Publisher: Seix Barral
 800 Pages
 Barcelona, 2009

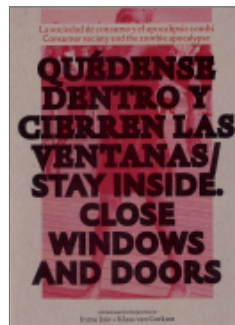


BRUNO CARRIÇO REIS

In short, *The Rest is Noise* offers an analysis of the music of the 20th century. By describing the book in this way we run the risk that the reader might believe he or she is embarking on a piece of dense descriptive writing. Nothing could be further from the truth. This book, unlike similar attempts, particularly those made in the encrypted language of musicology, is an entertaining yet rigorous tale of 100 years of musical activity. It is written in the same style used by the author in his work as music reviewer for *The New Yorker*, i.e. the intensely personal and incisive vision of a music lover who claims that “music can tell us something about history”. This is a particularly apt at three decisive moments, defined in the three sections into which the book is divided; first of all the flourishing of classical music as a form of high culture, between the earliest part of the century and 1933. Then, its decline as a result of the ideological appropriation, with the arrival of totalitarian regimes. Lastly, its popular expansion, thanks to the post-war entertainment industry. What Ross does is tell us a History through stories. He describes the interesting relationships between composers and the political and cultural elites and the audiences, and the way *style* is forged on the basis of the actual possibilities of social practices. If it weren't for the author's obsessive defence of erudite music as a form of redemption for music itself, which prevents him from carrying out an in-depth analysis of today's musical trends, we would be speaking about a masterful and highly comprehensive tome.

STAY INDOORS AND CLOSE THE WINDOWS

VV.AA
 Alratxe Jaio + Klaas van Gorkum (Ed.)
 Publisher: Consonni
 96 Pages
 Bilbao, 2009



ALICIA MURRÍA

Bearing this unusual title and the subtitle *Consumer Society and the Zombie Apocalypse*, this book/catalogue appeared a few months ago, with the aim of documenting two collective experiences conducted in Barakaldo and Utrecht, and offering a series of interesting texts which reflect on the city, on consumption, and the narrow margins imposed by capitalism on the individual under the –very successful– guise of freedom, democratic rights and respect for citizens. The authors of the text are Jordi Costa, Jaime Cuenca, Maaïke Hartjes, Iratxe Jaio + Klaas van Gorkum, María Mur Dean, Emily Pethick, Laurence Rassel and Zaloa Zabala.

The book, which begins with the critical and ironic *Zombie Manifesto*, is just another link in the chain of a project which seeks to intervene on the public space, devised by the artists Iratxe Jaio and Klaas van Gorkum, and which consists of mobilising a large number of individuals who, suitably made up and dressed as zombies, wandered through the city, gathering in front of a department store, to the surprise of passersby. The event, which was designed to be a sort of *happening*, sought to provoke shock, surprise and friction in the context of the usual monotony which characterises day-to-day activities. In addition, by choosing a department store, those taking part in the intervention succeeded in highlighting the way in which consumption has become one of our main socialisation factors. Both actions were organised in 2008, thanks to the work of Consonni, an art production company founded in 1997, which boasts a long history as an engine driving the Basque cultural context.



FUTURETAINMENT

Author: Mike Walsh
 Publisher: Phaidon
 288 Pages
 Londres, 2009

JOSÉ MANUEL COSTA*

Futuretainment is not an ordinary book. In fact, it exemplifies a model for present and future literature. In the digital era, when data such as text and music can be stored in increasingly easy-to-use devices (pen-drives, iPods and other media players, eBook readers, etc.) the need to possess an object made up of cellulose pages and a range of inks is starting to seem pointless, in the same way that audio and video formats, such as cassettes, CDs and DVDs, have become unnecessary, and are reduced to harking back to a time when the essential exchange of information required containers of varying sizes. Like so many others, I detest the hundreds of kilograms of paper which are piled up in my home, especially when I realise that some of them are falling apart, or that a 700-page tome might contain only 25 worthwhile pages; not to mention the dozens of badly-bound paperbacks printed on cheap paper with cheap ink which take up precious space. This is something which millions of people understand in an intuitive way, and has given rise to the P2P generation, who download music, films and texts not only because they are free (although that is the main reason, let us not be naive) but also because they don't have any space to store them.

This is the era of the record, the film and the book as "objects", i.e. the time in which these containers of information can be appreciated for their own sake, as design objects. As is to be expected, the quality of these objects is directly related, on a conceptual (and emotional) level, to their literary or musical contents. There is nothing new about saying "it is a very pretty book" (just think about the difference between hardbacks and paperbacks), but it now takes on a whole new meaning: books which are not "pretty" will simply not be.

Instead of "pretty", we can just as easily say "interesting",

to avoid veering into any sort of debate on aesthetics. However, *Futuretainment* is, without a doubt, pretty. Each of its 280 pages has a unique design, devised by Vince Frost and Quan Payne, using all sorts of resources, from photographs to data visualisation and purely graphic elements. There is a basic consistency to it, but each page brings with it something new and different.

This approach pays homage to the ideas conveyed by Mike Walsh, an expert on contemporary consumption and digital culture. To begin with, the book does not see itself as a philosophical reflection, but rather as an "essential handbook for anyone who wishes to understand the future of the media and marketing fields, as well as the challenge faced by companies and brands who want to operate in this new landscape". Accordingly, Walsh does not express his ideas with a straightforward text; instead he uses a long series of aphorisms inspired by everyone from Fichte to Chuan Tzu, Jeni Holzer and Barbara Kruger. In fact, it is quite similar to a blog, despite the not insignificant fact that it is physically heavy and that it does not allow for comments to be published (writing them on the margins, which no longer exist either, is not enough).

What Walsh proposes is a series of very interesting ideas which anyone under 35 has already accepted entirely, even if they might not have articulated them entirely. They have to do with Google, with social networking, with online games and shopping, etc. A new world which appears in the form of brief flashes, useful ideas, reflections on the day to day. It aims to be a guide for business people, but it is useful to anyone. If nothing else, it is a handbook on how to defend oneself.

*José Manuel Costa is an art and music critic.

JAVIER BARILARO

BUENOS AIRES
GALERÍA BRAGA MENÉNDEZ

EVA GRINSTEIN

Javier Barilaro (Buenos Aires, 1974) is one of the greatest surprises in the Argentinean art scene from the first decade of the 21st century. This is due not only to the fact that he has been able to articulate—in a

of warm and danceable music, romantic and idealistic words, torrid landscapes and maps defined by political-economic events. As an artist, he stands firmly in the Latin American context, falling in love with its cultural accidents and using them as food for his imagination. He trained to be a designer and is renowned as a master of collage, as well as being able to leap back and forth from the street poster format to the blackboard painted with coloured chalk, paying homage to forms of popular expression. Those who manage to get through that colourful and sparkling façade for which he is well-known will soon discover an extremely refined sensitivity in his paintings which lends the most joyful of works a profound thematic seriousness.

In his latest exhibition, entitled *Un guión para muchas películas* [A Screenplay for Many Films], the artist presents some of the pieces he developed during the making of his most recent large-scale project, which consists of the writing and filming of *El beso paraguayo*. Based on both true and fictional historical events, this film tells a love story with autobiographical elements, set in the War of the Triple Alliance, which took place between 1864 and 1870 and set Argentina, Brazil and Uruguay against Paraguay. (The context chosen allows Barilaro to speak about all his concerns since the beginning of his career). Driven by the rhythm of his film, he opens up a world of palm trees and cataracts, parrots and toucans and hypothesis of conflict under black skies. The artist, who is accustomed to including in his graphic-pictorial pieces a number of statements and rhetorical questions, inserts in these new works the



El beso paraguayo, 2009. Courtesy of the artist. Photo: Guido Ignatti

relatively short period of time—a very personal style, but also because this style functions as the catalyst of a time and a place. With his early work as an artist working at the legendary Belleza y Felicidad gallery, his activities as co-founder of Eloísa Cartonera—an ultra-low budget publishing house which gained great significance—and his solo exhibitions, where he was not afraid of combining cheap materials with marginal aesthetics, Barilaro has built a body of work which, in hindsight, looks like an unambiguous declaration of principles regarding the possibilities of art in today's world. His most outstanding gesture lies in his desire to mark out the world, to turn it into *his world*: a mixture

sentences which must have been ringing in his brain: “with the desire to devote myself to fantasy only” and “it is I and no one else who must assign myself my role”. In addition, and in keeping with his usual poetic lucidity, he offers non-linear statements which could be read as follows: “mistakes surround us / a world on your lips”. The show is a breeding ground of images revolving around the creation of a story, as well as, at times, a film journal in which the—multifaceted, unbridled—artist finds a new point of view and the materials he needs to tell the exciting story of a young filmmaker with lots of ideas but not much money, who one day decides to make a movie.

JAVIER BARILARO

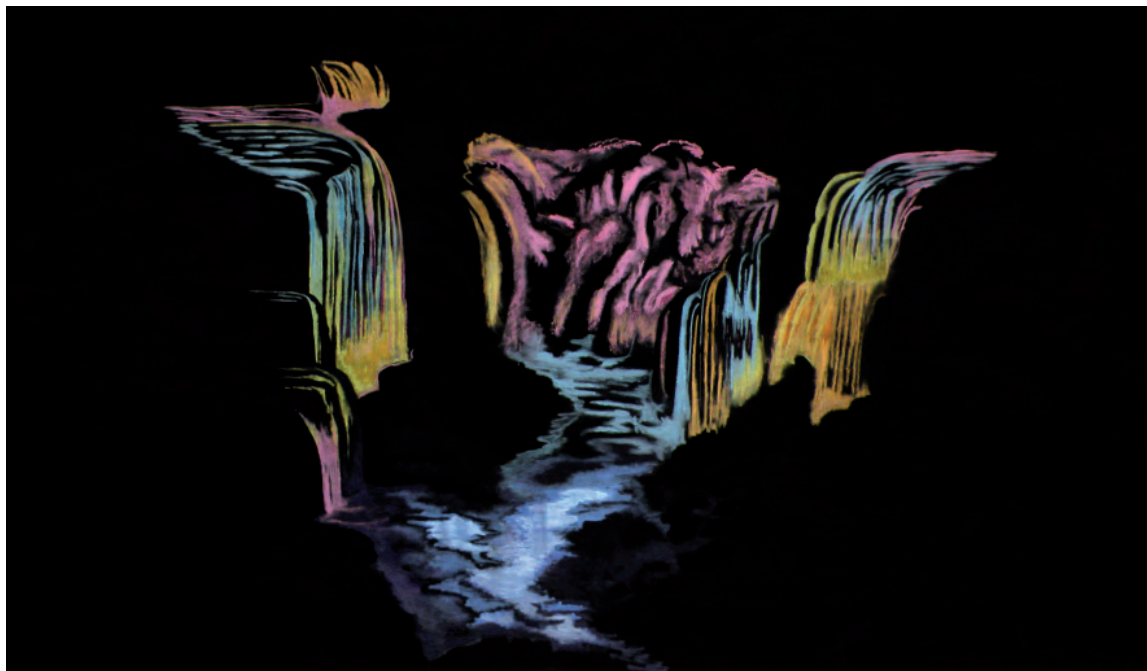
BUENOS AIRES
GALERÍA BRAGA MENÉNDEZ

EVA GRINSTEIN

Javier Barilaro (Buenos Aires, 1974) es una de las grandes revelaciones del arte argentino de esta primera década del siglo XXI. No sólo porque ha sabido acuñar –en relativamente poco tiempo– un estilo inconfundible, sino porque ese estilo se comporta como catalizador de una época y de un lugar. Desde sus comienzos como artista de la mítica galería Belleza y Felicidad; en su actividad como co-fundador de Eloísa Cartonera –una editorial de bajísimo presupuesto y altísimos alcances–, en sus exhibiciones individuales, que no temen combinar materiales baratos y estéticas marginales, Barilaro tejió un cuerpo de obra que visto en perspectiva resulta una verdadera declaración de principios acerca de las posibilidades del arte en el mundo actual. Su gesto más notable radica precisamente en acotar el

mundo, convirtiéndolo en *su mundo*: una mixtura de música caliente yailable, palabras románticas e idealistas, paisajes tórridos y mapas signados por avatares político-económicos. Como artista se sitúa sin titubeos en América Latina, enamorándose de sus accidentes culturales y convirtiéndolos en carne para su imaginación. Formado en diseño y reconocido como maestro del collage, salta sin prejuicios del formato de afiche callejero al de pizarra pintada con tizas de colores, rindiendo una suerte de tributo a los modos de expresión popular. Quienes logran atravesar esa fachada chispeante y colorida, que lo caracterizan, no tardan en descubrir en sus pinturas una sensibilidad refinadísima que consigue dotar a la obra más alegre de una profunda seriedad temática.

En su más reciente exhibición, titulada *Un guión para muchas películas*, el artista presenta algunas de las piezas que ha desarrollado durante la gestación de su último gran proyecto, que consiste en la escritura y filmación de *El beso paraguayo*. Basado en hechos históricos reales y ficticios, este largometraje narra una historia de amor con ribetes autobiográficos y transcurre durante la Guerra de la Triple Alianza que entre 1864 y 1870 enfrentó a Argentina, Brasil y Uruguay con el Paraguay. (El contexto elegido para colocar a sus personajes sin duda le permite a Barilaro hablar de aquello que consecuentemente le interesa, desde sus comienzos). Tomado por el pulso y por el impulso de su película, despliega palmeras y cataratas, loros y tucanes e hipótesis de



La garganta del diablo, 2009. Cortesía del artista. Foto: Guido Ignatti

conflicto bajo cielos negros. Habitado a incluir en sus piezas gráfico-pictóricas afirmaciones y preguntas retóricas, el artista infiltra en estas nuevas obras las frases que seguramente hoy están repicando en su cabeza: «con ganas de dedicarme sólo a la fantasía» o «soy yo y nadie más que yo el que debe designarme el papel que me corresponde». Y también, en sintonía con su habitual lucidez poética, declaraciones no lineales que podrían leerse como «el error nos rodea / un mundo en tus labios». La muestra es un semillero de imágenes en torno a la creación de una historia, y también por momentos es un diario de rodaje en el que un artista –múltiple, desbordado– encuentra otro enfoque y otros materiales aptos para contar la flamante experiencia de un joven director con muchas ideas y poco dinero que decide un día hacer cine.

GABRIEL OROZCO

NUEVA YORK
MUSEUM OF MODERN ART (MOMA)

JASON EDWARD KAUFMAN

The centrepiece of the Gabriel Orozco retrospective at The Museum of Modern Art –the museum’s first of a post-war Mexican– is *La D.S.* (1993). This piece is built on the basis of an iconic French Citroën DS whose central lengthwise third has been removed and the two remaining parts welded together, transforming it into a streamlined and suggestive missile, an exception in a show that for the most part is not visually gratifying. After all, Orozco (b. 1962) has cast himself as a conceptual artist, so we are supposed to reflect on the art-historical, theoretical, philosophical and cultural ideas indexed, regardless of how materially meagre these offerings are.

The tone of the show is set by an immobile elevator cabin, salvaged from a derelict Chicago building, which invites visitors to enter an intellectual hall of mirrors. Its interior space warns of the presence of the artist (he’s physically absent but the ceiling was brought down to his height) in a structure for vertical transport that has been rendered stationary. Orozco deploys this architectural remnant as a conceptual Rubik’s Cube whose components are space, movement, and the exchange that occurs between artist and audience.



Four Bicycles (There Is Always One Direction), 1994. Courtesy of the artist

An empty shoebox on the floor by the exhibition entrance is to be interpreted as more than a throwaway gag, perhaps an emblem of containment or architecture as well as a statement about the priority of ideas over material artistry. Entering the show the first room is empty except for four transparent lids of yogurt containers attached to each wall. Originally installed for a 1994 show at Marian Goodman’s gallery on West 57th Street, this piece might be construed as a rejection of the commercialism rampant in the art world. Food for thought, but the critical gesture does not reward contemplation with an edifying alternative.

The photographs on display are mainly documents of ephemeral and inconsequential installations or found situations that, in the artist’s opinion, are meaningful as art. They record oranges placed here and there in a warehouse, a condensation of breath on a piano’s shiny surface, a flooded rooftop that disorientingly reflects the sky. Though imbued with gravitas, the truth is that they do not offer a complex subtext.

Orozco’s work often makes reference to the body. An early sculpture, *Yielding Stone* (1992), is a ball of malleable plasticine equal to his own weight that he rolled around city streets picking up dust, imprints and debris –a metaphorical self-portrait of sorts. A photographic diptych from 1991 show the artist’s hands clenched together then opened to reveal a lump of red clay pressed into a heart shape– self-expression reduced to an elemental act. A pair of shoes glued sole-to-sole with a hole cut through the foot beds are reconfigured in a way that suggests the absence or physical disintegration of the wearer – another sculpture that is more mind game than monument.

A table covered with sculptural experiments– vessels, spheres and related forms roughly modelled in clay and other materials –evinces a mind intrigued by circles, orbs and spatial inversion. He explores these themes in a series of paintings, prints and collages based on structures of quartered circles. On the other hand, a set of hundreds of digitally printed permutations in red, white, blue and gold (*Samurai Tree Invariants*, 2006, acquired by MoMA in 2008) turns a second-floor gallery into what one might think of as Orozco’s version of Mondrian’s *Broadway Boogie Woogie*.

Despite all this, one of the most interesting works is *Black Kites* (1997), a human skull with a graphite checkerboard pattern neatly inscribed on its undulating surface. The decorative geometric overlay on the brain case stimulates the mind going and is pleasing to the eye; it reminds me of the mystical and aestheticized approach to death that has been fundamental to Mexican culture since the Aztecs.

In a similar work, *Mobile Matrix*, 2006, a whale skeleton is suspended within MoMA’s atrium. The surrounding air becomes an invisible sea in which the leviathan glides, its bones adorned with a linear pattern that suggests waves of energy coursing through space, time and matter. The uncanny work was a commission for the cavernous interior of the new Vasconcelos Library in Mexico City, but temporarily it has become one of the visual highlights of this heady survey.

GABRIEL OROZCO

NUEVA YORK
MUSEUM OF MODERN ART (MOMA)

JASON EDWARD KAUFMAN

La pieza central de la exposición retrospectiva que el MoMA dedica a Gabriel Orozco es *La D.S.* (1993). Construida a partir de un icónico Citroën DS, despojado de su parte central y con los dos extremos restantes soldados entre sí, se transforma en un estilizado y sugerente misil. Algo anómalo en una exposición que en general resulta poco gratificante a nivel visual. Orozco se presenta como un artista conceptual, de modo que debemos considerar las ideas artísticas, históricas y culturales contenidas en sus propuestas, por escasas que sean en términos materiales.

El tono de la muestra viene marcado por una cabina de ascensor inmovilizada, procedente de un edificio abandonado de Chicago, que invita a entrar en un laberinto de espejos. Su espacio interior advierte la presencia del artista –aunque éste se encuentra físicamente ausente– pues el tejado ha sido adaptado a su estatura. Orozco despliega esta reliquia arquitectónica con el fin de crear una especie de cubo de Rubik conceptual cuyos componentes son el espacio, el movimiento y el intercambio entre el artista y el público.

Una caja de zapatos vacía a la entrada de la exposición ofrece una interpretación que va más allá de la anécdota; constituye, quizá, un emblema del contenido o de la arquitectura, además de una declaración en defensa de las ideas por encima de lo material. Una vez que entramos a la muestra, la primera sala parece vacía, a excepción de cuatro tapas transparentes de botes de yogur pegadas a cada una de las cuatro paredes. Esta pieza puede interpretarse como un acto de rechazo al consumismo que campa a sus anchas por el mundo del arte. Y aunque da qué pensar, el gesto crítico no recompensa la contemplación con ninguna alternativa edificante.

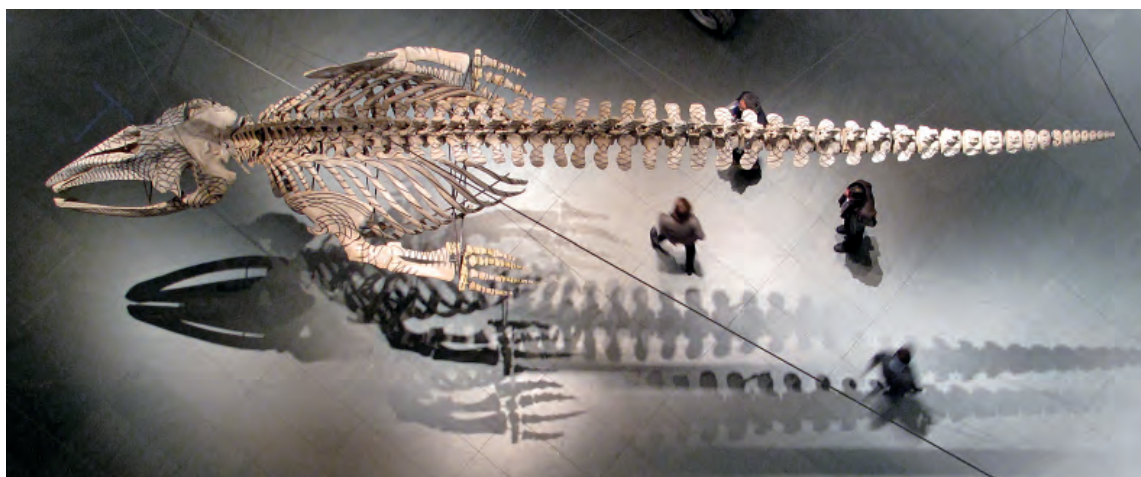
Las fotografías presentes son sobre todo documentos de instalaciones o situaciones efímeras e intrascendentes que, según Orozco, conllevan una carga artística. Las fotos muestran naranjas distribuidas por

un almacén, una capa de condensación sobre la lustrosa superficie de un piano o un tejado cubierto de agua en el que aparece reflejado el cielo, causando cierta desorientación en el espectador. A pesar del pretendido tono riguroso, lo cierto es que no ofrecen un trasfondo complejo.

La obra de Orozco suele vincularse al cuerpo. Una de sus primeras esculturas, *Yielding Stone* (1992), está formada por una bola de plastilina del mismo peso que el propio artista. Orozco la llevó rodando por la ciudad, atrayendo polvo y basura, creando una especie de autoretrato metafórico. Por otro lado, un díptico fotográfico muestra las manos del artista apretadas en un puño y, a continuación, abiertas, sujetando un pedazo de arcilla roja en forma de corazón –la auto expresión reducida a un único acto esencial. Un par de zapatos, pegados suela con suela, con un agujero en el lugar donde se asienta el pie, son colocados por el artista para lograr transmitir la ausencia, o la desintegración física, del que los lleva –otra escultura que tiene más de juego mental que de monumento.

Una mesa sobre la que vemos numerosos experimentos escultóricos– vasijas, esferas y otras formas modeladas en diversos materiales–, sugiere una mente intrigada por los círculos, las orbes y la inversión espacial. Ideas que el artista profundiza a través de cuadros, grabados y collages basados en estructuras de círculos divididos.

En *Mobile Matrix* (2006) el esqueleto de una ballena aparece suspendido en el atrio del MoMA. El aire que fluye alrededor de la pieza se convierte en un mar invisible por el que se desliza el leviatán, cuyos huesos han sido decorados con un diseño lineal que sugiere olas de energía que viajan por el espacio, el tiempo y la materia. Esta inquietante obra fue creada para el sombrío espacio de la nueva Biblioteca Vasconcelos en México D.F., pero se ha convertido, aunque sólo sea de forma temporal, en uno de los momentos visuales más álgidos de esta embriagadora muestra.



Vista de la instalación *Mobile Matrix*, 2006. Cortesía del artista. Foto: Charles Watlington.

GOSHK MACUGA:

The Nature of the Beast

LONDON
WHITECHAPEL



General view of the exhibition. Courtesy: Whitechapel Gallery.

ISABEL TEJEDA MARTÍN

In 1939, *Guernica*, the mural painted by Pablo Picasso for the 1937 Paris World's Fair, arrived at what, at the time, was one of the London galleries with the greatest contemporary aspirations and the most ambitious social and educational aims. In the midst of the Civil War, and commissioned by the Republican government, Picasso had produced a large painting for the Spanish pavilion which, along with the works by Julio González, Alberto Sánchez, Josep Renau, Miró and Calder, was formulated as a piece of international propaganda aimed at expressing the resilience of a country which had only recently embarked on its new awakening. Although *Guernica* did not arouse any special enthusiasm in Paris, its travels through Europe took on an intense political and artistic meaning. Around 15,000 visitors, almost all of whom belonged to the East End working class, visited the London gallery, each donating a penny to the Republican cause. All of this took place a few months after the painting had been shown in London for the first time, at the New Burlington Galleries, a well-known

Avant-Garde venue, where it was displayed along with the drawings which the Malaga artist had produced in parallel to the painting. From London, it went to the MoMA, where, when it was not travelling all over the world, it remained until its arrival in Madrid in the 1980s.

The artist Gushka Macuga (Poland, 1967) has carried out a suggestive intervention at the Whitechapel venue, coinciding with the 70th anniversary of the mural's first stint at the gallery. The project takes

the form of an archive, reviewing the importance of the *Guernica* as a pacifist symbol, as well as the intensity of its political echoes. To this end, she has used the tapestry of the *Guernica* which Nelson Rockefeller presented as a gift to the United Nations in 1955. Opposite the tapestry is a large round table, which is reminiscent of the one in the UN Security Council, and invites the visitor to sit down and initiate debates. The table, however, also functions as a showcase in which the artist has included several valuable documents from the gallery's archives, ranging from photographs of the political speech given by the Labour leader Clement Attlee in front of the painting, to images of demonstrations supporting the Spanish people, as well as press cuttings and pamphlets on the propaganda art workshops which were held in London at that time. The showcase also displays the documents sent by two of the gallery directors to the MoMA, asking to be loaned the painting for two exhibitions (Robertson in 1952 and Serota in 1980) and the subsequent refusals by MoMA, which claimed there were preservation issues that needed to be addressed. In addition, visitors will see photographs of the Art Workers' Coalition and the Guerrilla Art Action Group protesting the war

at the New York museum in 1970, as well as the impressive image of the Civil Guard watching over the painting upon its arrival at the Casón del Buen Retiro.

However, the tapestry takes on its own significance, independently from the painting on which it is based, in the context of the recent Iraq war. On the 5th of February 2003, the U.S. Secretary of State Colin Powell showed what he claimed was proof of the existence of Iraqi weapons of mass destruction before the U.N. Security Council. At the press conference which followed, something happened which drew attention to the fact that *Guernica*, or, rather, its image, is more than just a painting. Normally, the tapestry serves as background to the press conferences, as it hangs in the entrance to the Security Council; on this occasion, however, it was covered with a blue cloth, with the excuse that it distorted the television footage. This has led Macuga to include documentation on Powell's mendacious appearance; ultimately, it reminds us of the fact that truth can defend itself, and only lies require the help of governments.

GOSHKA MACUGA: The Nature of the Beast

LONDRES
WHITECHAPEL GALLERY

ISABEL TEJEDA MARTÍN

En 1939, *Guernica*, el mural que Pablo Picasso había pintado para la exposición universal parisina de 1937, recaló en una de las salas con mayor proyección contemporánea y ambición didáctica y social de entre las que había por entonces en Londres, Whitechapel Gallery. En plena Guerra Civil y por encargo del gobierno republicano, Picasso había pintado para el pabellón español un gran cuadro que, junto a piezas de Julio González, Alberto Sánchez, Josep Renau, Miró y Calder, se formuló como un medio de propaganda internacional que diera a conocer la resistencia de un país que hacía poco no había sino iniciado su despertar. Si bien *Guernica* pasó sin pena ni gloria por París, su itinerancia por Europa fue un evento de gran calado, con significaciones tanto políticas como artísticas. Unas 15.000 personas, casi todas ellas pertenecientes a las clases populares del East End, pasaron por la sala donando penique a penique a la causa republicana. Y eso que unos meses antes el cuadro ya se había mostrado en Londres en las New Burlington Galleries, conocida sala de la vanguardia británica, junto con los dibujos que paralelamente realizó el pintor malagueño. De ahí, viajó al MoMA donde, con la excepción de sus numerosas itinerancias por todo el mundo, se mostró hasta su llegada a Madrid en los años 80.

La artista Gushka Macuga (Polonia, 1967) ha realizado una sugerente intervención en Whitechapel coincidiendo con el 70 aniversario del paso del mural por la sala. El proyecto rememora a modo de archivo la importancia que *Guernica* ha tenido como símbolo pacifista, sin olvidar sus ecos políticos. Para ello se ha servido del tapiz del *Guernica* que Nelson Rockefeller regaló en 1955 a las Naciones Unidas. Frente a él una gran mesa redonda, que recuerda a la de la cámara del Consejo de Seguridad de la ONU, invita al espectador a sentarse para propiciar debates. Pero la mesa funciona también como una

vitrina en la que la artista ha incluido los valiosos documentos que el archivo de la sala custodia. Desde fotografías con el mitin que el líder laborista Clement Attlee dio delante del cuadro, a fotografías de las manifestaciones de apoyo al pueblo español, recortes de prensa o panfletos sobre los talleres de arte de propaganda que se celebraron por aquel entonces en Londres. La vitrina reúne asimismo la documentación de dos directores de la sala solicitando el cuadro al MoMA para realizar sendas exposiciones (Robertson en 1952 y Serota en 1980) y los subsiguientes rechazos por parte del MoMA aduciendo problemas de conservación. También se muestran fotografías de los Art Workers' Coalition y Guerrilla Art Action Group protestando contra la guerra en 1970 en el museo neoyorquino o la impresionante imagen del guardia civil custodiando la obra a su llegada al Casón del Buen Retiro.

Pero donde el tapiz cobra protagonismo, de forma independiente al cuadro que le dio origen, es en referencia a la reciente Guerra de Irak. El 5 de febrero de 2003, el Secretario de Estado norteamericano Colin Powell mostró presuntas evidencias de las armas de destrucción masiva iraquíes en el Consejo de Seguridad de la ONU. En la rueda de prensa que tuvo lugar a continuación pasó algo que subrayó que *Guernica*, o más bien su imagen, no es sólo un cuadro. Normalmente el tapiz sirve de fondo a las ruedas de prensa al encontrarse en la entrada de la sala del Consejo de Seguridad; sin embargo, en esta ocasión se tapó con una tela azul aduciendo que distorsionaba las imágenes que debía tomar la televisión. Esto da pie a Macuga a incluir documentación sobre la mendaz comparecencia de Powell; y todo ello, en suma, nos recuerda que la verdad se defiende por sí misma, sólo las mentiras necesitan de gobiernos.



Vista general de la exposición. Cortesía: Whitechapel Gallery.

Chasing Napoleon

PARIS
PALAIS DE TOKYO

Hidden Utopias



DIETER ROTH *Reykjavik slides, 1970-1975, 1990-1995.*
Courtesy: The Estate of Dieter Roth and Hauser & Wirth. Photo: André Morin.

JUAN ANTONIO ÁLVAREZ REYES

There is a kind of exhibition which leads us to question things, rather than offering a handful of certainties. This kind of exhibition does not tend to be collective, although the second phase of the Palais de Tokyo –led by Marc-Olivier Wahler– has been defined precisely by this, by offering a general context which constructs a rich sense of puzzlement. Within the European scene, its exhibitions –which often include a solo show as well– stand out for being radically unique. In this sense, it is worth noting them whilst making sure to maintain a sense of proportion which leads not to acclaim but to being interested in getting to know more, and, above all, to understand more. If the term could apply to them, we would describe them as abstract exhibitions.

What is *Chasing Napoleon*? It is, obviously, a collective show, although it is somewhat lacking in artworks, another of the trademarks of the venue. However, there is one thing that changes everything. *Chasing Napoleon* is a state –this is the only way to define it–. It is not, and this is worth pointing out, a mood, although puzzlement and the desire to understand more do contribute to a knowledge that is not

only rational but also instinctively aware of that which is on the verge of being expressed, but which does not find the right paths to do so, given that it is only that, intuition, even though it does boast a high level of certainty.

This exhibition gives rise, therefore, to a state. An indefinable state, with no set boundaries, almost without any possible explanation, which promotes the desire to know something, a little bit, much more. Despite this, it is not a collective show in which the pieces establish a dialogue with one another, and it lacks even an exhibition discourse. This is precisely, and paradoxically, the source of its value. It is made up of a series of brief paragraphs, which are essentially independent from one another, but which, when read together, give rise to meaning, to sense.

Marc-Olivier Wahler says that *Chasing Napoleon* seeks to “remove itself from the gaze and take shelter in the margins of what is visible”, but it does so in a way which could be described as political, even if there is no proof of this. It shelters from the gaze in a similar way as the *Unabomber*, or the way in which Napoleon and Saddam Hussein went into hiding. It is a political exhibition in the anarchist sense. It is not, therefore, militant, at least not in the Marxist sense of the word. It is, however, an exhibition in fitting with the crisis suffered by capitalism and post-communism. There is a certain sense of anarcho-primitivism in political thinking, from which it could be beneficial to take some ideas and proposals, given the crisis in which the industrial (and post-industrial) system is immersed. In fact, some of the recommended texts are *Primitive Future* and *Against Civilisation* –both by John Herzan–, as well as *Walden or Life in the Woods* and *Civil Disobedience* –both by Thoreau–. However, perhaps it might be better, rather than re-reading these texts, to look at a new book, an extract of which is published in the exhibition, *American Utopias*, by Ronald Creagh. Here, in these American Utopias –which display anarchist undertones, like most Utopias– is where we find the figure of the *Unabomber*, the true protagonist of the show; this can be seen in the reproduction of his cabin and in the Identikit pictures produced by the FBI, all of which are on show. Additionally, he can be found in the reconstruction of his library, by the Dora Winter collective, and, above all, in the remake of the documentary on him, an animated film produced by Ola Pehrson (which he presented at the Istanbul Biennale shortly before his death in a traffic accident).

It is not all about the *Unabomber*, however. In fact, there are a number of works which have nothing to do with him, such as the individual exhibition within the collective show devoted to Paul Laffoley –who was convinced he had abandoned the physical world and had entered the fifth dimension–, with some huge and tangled paintings which are truly *out of this world*, like something from Mars. With regard to this, it is worth pointing out that there might be life on Mars –which we cannot know for sure, of course–, but what we can say with complete certainty is that this possibility has historically aroused our interest, as do the paintings by Laffoley and this exhibition as a whole.

Chasing Napoleon

PARÍS
PALAIS DE TOKYO

Utopías ocultas

JUAN ANTONIO ÁLVAREZ REYES

Hay un tipo de exposiciones que nos interrogan por su sentido, más que ofrecernos algunas certezas. Este tipo de exposiciones no suelen ser colectivas, aunque la segunda etapa del Palais de Tokyo –a cargo de Marc-Olivier Wahler– se está caracterizando precisamente por ello, por lograrlo mediante un contexto general que produce una rica extrañeza. Dentro del panorama europeo, sus exposiciones –que suelen incluir con frecuencia alguna individual dentro– destacan por su radical diferencia. En este sentido, conviene llamar la atención sobre ellas, pero siempre desde una medida que no lleve al aplauso sino al interés y al deseo de conocer y, sobre todo, de comprender más. Son, si pudieran calificarse como tales, exposiciones abstractas.

¿Qué es *Chasing Napoleon*? Es, evidentemente, una exposición de grupo, aunque bastante vacía –esta es otra de las marcas de la casa–. Pero decir esto y nada es lo mismo. *Chasing Napoleon* es un estado –esta es la única manera con la que se podría definir–. No es, conviene aclararlo, un estado de ánimo, aunque la extrañeza y la voluntad de comprender más sí inducen favorablemente a un conocimiento que no sólo es racional sino también intuitivo de aquello que está a punto de poder expresarse, pero que no encuentra exactamente las vías para ello, puesto que sólo es eso, intuición, aunque con un alto grado de certeza.

La exposición crea, por tanto, un estado. Un estado no definible, sin límites precisos, sin casi explicación posible, que fomenta la voluntad de saber siquiera algo, un poco más, bastante más. Pese a ello, no es una colectiva donde las obras dialoguen unas con otras, ni tan siquiera se establece un discurso expositivo. Y ahí reside, precisa y paradójicamente, su valor. Es más un conjunto de párrafos breves, prácticamente independientes en su sentido unos de otros, pero que leídos de manera conjunta favorece eso, un estado.

Marc-Olivier Wahler dice que *Chasing Napoleon* busca «sustraerse a la mirada y refugiarse en los márgenes de lo visible», pero lo hace de una manera que quizás pudiera calificarse como de política, aunque fuera de toda evidencia. Se refugia de la mirada de un modo similar a como lo hizo *Unabomber*, o bien a como lo hicieron a su manera Napoleón o Saddam Hussein. Y es una exposición política por la vía anarquista. No es, por tanto, militante o, al menos, no lo es al modo marxista. Pero sí es una exposición apropiada tanto a la crisis del capitalismo, como al postcomunismo. Hay cierto deje del anarco-primitivismo como tendencia del pensamiento político de la que quizás retomar algunas enseñanzas y propuestas ante la crisis del sistema industrial (y post-industrial). De hecho, algunas de las lecturas

recomendadas son *Futuro primitivo* o *Contra la civilización* –ambas de John Herzan– o *Walden o la vida en los bosques* y *Desobediencia civil* –de Thoreau–. Pero, quizás, más que las relecturas, convenga un libro nuevo del que publican un extracto: el titulado *Utopías americanas*, de Ronald Creagh. Aquí, en estas utopías americanas –ciertamente de corte anarquista, como son la mayoría de las utopías– es donde se encuadra la figura de *Unabomber*, que es el auténtico protagonista de la exposición. Y lo es tanto por la presencia de una reproducción de su cabaña, como por sus retratos robots basados en los que elaboró el FBI. Pero también por la reconstrucción de su biblioteca que hace el colectivo Dora Winter o, sobre todo, por la presencia del *remake* del documental sobre este personaje filmado mediante animación pobre por Ola Pehrson (y que expuso en la Bienal de Estambul poco antes de morir en un accidente de tráfico).

Pero no todo es *Unabomber*, de hecho hay otras obras que no tienen nada que ver con él. Entre ellas, la exposición individual dentro de esta colectiva dedicada a Paul Laffoley –que estaba convencido de haber abandonado el mundo físico y encontrarse en la quinta dimensión–, con unos enormes cuadros que son una auténtica y enmarañada “marcianada”. Al respecto cabría decir que puede que hubiera vida en Marte –aunque no lo sabemos a ciencia cierta–, pero lo que sí está claro es que ello ha despertado históricamente nuestro interés, como los cuadros de Laffoley y el conjunto de este estado de exposición.



Vista de la exposición *Chasing Napoleon*, 2009. Foto: André Morin.

PAUL PFEIFFER: The Saints

BERLIN
HAMBURGER BAHNHOF

ALANNA LOCKWARD

In its Berlin incarnation, *The Saints*, produced in 2007 in London, by Artangel, welcomes the viewer with the pure mastery of Paul Pfeiffer in the field of documental recovery and transmutation. Conceived originally as a sound installation, the architecture of the piece evolved along with its new production conditions, in an impressive qualitative leap, somewhere between the intimacy of the prior work and the heroic aesthetics which characterises the work of Dan Graham. In order to make the most of viewers' ability to become engrossed in an exercise of anti-narrative, of almost religious sublimation, *The Saints* is presented in a white box of monumental proportions, with the visceral sound of two superimposed audio tracks. The script, the main structure of the work, is the direct recording, without the sound of the commentators, of the crowd at the legendary 1966 World Cup Final where England beat the Federal German Republic 4:2. Over this sound file, purchased at auction by a collector from New Zealand, Pfeiffer has added the voices of an audience from the Philippines, which, following a complex production process plays the role of a group of fans, giving rise to an imagery in which postcolonial criticism takes on truly ghostly dimensions. The incorporeal presence of the audiences, combined in

an exercise of spectacular ventriloquism, conveys to the viewer an all-encompassing, almost trance-like emotion.

The biblical allusions in Pfeiffer's work go beyond this extracorporeal and mega-sensory recreation; they are biographical details in the literal sense of the word. The artist is the son of two teachers who were employed by the Hawaii Methodist Church, and he grew up on a Navajo reservation. In other words, he lived in a symptomatic map of U.S. colonialism. The notion of *double-consciousness*, coined by W.E.B. Du Bois and Frantz Fanon, that sense of living both in and outside Otherness, observing oneself as a subject of one's own self-colonisation, is re-examined by the artist through a continuous conversation between the fascination for mass culture –the temptation of melting into the wild anonymity at a stadium– and the most sophisticated cultural criticism of the media phenomenon, which, one could argue, defines current artistic practice. In his interview with the curator of Artangel, James Lingwood, Pfeiffer speaks about this tension, this dichotomy, in his work, defining his approach to criticism and the experimental as multidimensional, in the sense that both fields must always be shown together.

The installation articulates three elements: sound, reproduced through invisible megaphones concealed in the wall; a mini-screen at the back of the room, showing a video of the centre-forward Geoff Hurst, completely alone on the pitch, and, behind the screen, an installation made up of two channels in a more organic space. The video of Hurst is an example of the characteristic rhetoric of absence used by Pfeiffer, who manipulates, with non-linear editing tools, the footage, displaying mantric patience. In order to remove

all elements except for Hurst himself, he had to work on the film frame-by-frame; additionally, many hours of manual work were required to reach this ascetic vision. For Pfeiffer, this meditative, meticulous and perhaps escapist activity offers him the unique chance to reflect on the illusions of the society of entertainment. The rigorous observation of the conditions whereby the media phenomenon is perceived and distilled is combined with a need to present the aura of what is observed from infinite perspectives. The loop, the repetition of this void (we know that the goalkeeper is surrounded by other players, that there is a ball somewhere, an audience, etc. but we do not see any of this), that sense of simultaneous alienation and connection, of being both within and without this observed reality, even while we feel surrounded by the visceral immensity of the sound at Wembley stadium in 1966, conveys a sense of truly epic dislocation. In the third and final element, the two-channel screening, all we can hear is the original sound, the real one, but "staged" by an all-male Philippine audience. Queen Elizabeth, to the right of the audience from Manila, is listening to the New Orleans gospel, which sports teams the world over have adopted as their own hymn: "Oh when the saints go marching in, oh when...". Nation and religion are tacitly blessed by royalty, appearing to draw a new social asymmetry in the Queen's faint smile.



The Saints, 2007. Courtesy: Fimstill.

PAUL PFEIFFER: The Saints

BERLÍN
HAMBURGER BAHNHOF

ALANNA LOCKWARD

En su edición berlinesa, *The Saints*, producida en 2007 en Londres por Artangel, recibe al espectador con la destilada maestría de Paul Pfeiffer para la recuperación y transmutación documental. Concebida originalmente como una instalación de sonido, la arquitectura de la pieza evolucionó de la mano de sus nuevas condiciones de producción en un salto cualitativo impresionante entre el intimismo previo de la obra anterior a una estética heroica muy al estilo de Dan Graham. Para concentrar al máximo la capacidad de absorción del espectador en un ejercicio de anti-narrativa, de sublimación casi religiosa, *The Saints* se presenta en un cubo blanco, de proporciones monumentales, con el sonido visceral de dos pistas de audio superpuestas. El guión, la estructura principal, es la grabación directa, sin comentarios de locutores, del público presente en la legendaria Copa Mundial de 1966, ganada por Inglaterra 4:2 frente a la República Federal Alemana. Sobre este archivo, adquirido en subasta por un coleccionista de Nueva Zelanda, Pfeiffer superpone las voces de un público filipino que, tras una complicada logística de producción, juega el papel de una “fanaticada” ficticia, creando un imaginario donde la crítica poscolonial asume dimensiones verdaderamente fantasmagóricas. La incorpórea presencia de estos públicos, combinados en un ejercicio de espectacular ventriloquismo, recrea en el espectador una sensación todopoderosa, casi de trance.

Las alusiones bíblicas en la obra de Pfeiffer van más allá de una recreación extracorporal, mega-sensorial, son literalmente citas biográficas. El artista creció como hijo de una pareja de maestros financiados por la Iglesia Metodista en Hawái, y en una reserva para Navajos, es decir, en un mapa sintomático del colonialismo estadounidense. La noción de *Double-Consciousness* de W.E.B. Du Bois y Frantz Fanon, de vivir dentro y fuera de la otredad observándose a sí mismo como sujeto de su propia autocolonización, es recuperada por el artista en una conversación continua entre la fascinación con la cultura de masas –la tentación de fundirse en la anonimidad salvaje de un estadio– y la más sofisticada crítica cultural al fenómeno mediático, que se supone debe definir la práctica artística actual. Pfeiffer habla en su entrevista con el curador de Artangel, James Lingwood, de esta tensión, o dicotomía, en su trabajo proponiendo su aproximación a lo crítico y lo experimental como multidimensional, entendiendo que ambas perspectivas deben manifestarse siempre en conjunto.

La instalación articula tres elementos: el sonido, reproducido a través de bocinas camufladas en las paredes, invisibles; una minipantalla al fondo de la sala con el vídeo del delantero Geoff Hurst completamente solo en el campo de juego y, detrás, una instalación de dos canales en un espacio más orgánico. El vídeo de Hurst es un



The Saints, 2007. Cortesía: Fimstill.

ejemplo de la retórica de la ausencia característica de Pfeiffer, que manipula con herramientas de edición no-lineal el material encontrado con paciencia mántrica. El trabajo de hacer desaparecer todos los elementos, excepto el sujeto en cuestión, se realiza cuadro a cuadro, y para lograr esta visión ascética también se necesitan largas horas de trabajo manual. Para Pfeiffer, esta actividad casi meditativa, minuciosa y tal vez escapista, ofrece posibilidades de reflexión únicas sobre las ilusiones de la sociedad del espectáculo. La observación rigurosa de las condiciones de percepción del fenómeno mediático, su destilación, converge con una necesidad de presentar el aura de lo observado desde infinitas posibilidades. El *loop*, la repetición de este vacío, (sabemos que el portero está rodeado por otros jugadores, que hay una pelota en juego, una audiencia, etc., pero no lo vemos), esta sensación de alienación y conexión a la vez, de estar dentro y fuera de la realidad observada, mientras sentimos detrás y alrededor nuestro la inmensidad visceral del sonido del estadio de Wembley en 1966, crea una experiencia de dislocación verdaderamente épica. En el tercer y último elemento, la videoproyección de dos canales, sólo escuchamos el sonido original, el auténtico, pero quien lo “escenifica” es una audiencia filipina. Todos hombres. La reina Isabel, a la derecha del público de Manila, escucha el Gospel originario de New Orleans, apropiado por equipos deportivos de todo el mundo como himno particular: «Oh when the saints go marching in, oh when...». Nación y religión bendecidos, tácitamente por la flema real, parecen dibujar una nueva asimetría social en la sonrisa tenue de la reina.

BEGOÑA ZUBERO: Tempelhof

SAN SEBASTIÁN
GALERÍA ALTERRI



Tempelhof, 2007. Courtesy of the artist.

JOSÉ ÁNGEL ARTETXE

Walter Benjamin pointed out that “bringing closer that which is distant” is a symptom of the social need which photography is best equipped to fulfil, that of “*bringing things closer* to the masses, on a spatial and human level”. Photography, he went on, drives the move from “cultural” value to “exhibitional” value, the circulation of the work of art. In fact, those empty images of the human element become pieces of evidence in the historic process. And, in his reflections regarding the *flâneur* as detective, the individual in the modern metropolis pursues an oscillating memory, between personal reminiscence and the collective past.

According to Barthes, when one describes photography as a language, it is a simultaneously false and true statement. The truth lies in the fact that photography works as a language in terms of its composition and style. What Benjamin described as the loss of the aura, the loss of the “here and now” of the work, is an illogical conjunction between “here and a time”, and an awareness of having been there. This is somewhat similar to what Sontag wrote about photography,

which she described as an art of nostalgia: “a photograph is both a pseudo-presence and the indication of an absence”.

The maturity displayed by Begoña Zubero in *Existenz* (1999-2007), a work based on the constructions defined by the communist and fascist context in which took place the most chilling and significant events in the 20th century, contrasts with the axiom according to which “all architecture is made to be destroyed”. All demolition processes add an aesthetic experience to the simple documenting aspiration of the photographer: the evacuation of the premises, the dismantling of the buildings and the final demolition, which will leave nothing more than a faint trace on the land, as a memory of what was once there. The physical disappearance of buildings transforms the landscape, eliminating the auratic presence of those who inhabited those places. Zubero’s work is based on the idea that the buildings which housed the historical moments in totalitarian Utopias were created in such a way that their monumentality was highlighted, while the human scale was disregarded, and that these buildings have survived people and ideas.

Berlin marks the project’s central point, as well as a turning point. The series *Tempelhof* brings us closer to the largest airport in Europe, created for all eternity by the architect Sagabiel with the aim of overwhelming all who saw it, because of its size and operational capacity. It was salvaged as a military base and a shuttle service headquarters during the Cold War, and was in use until recently, although now it serves as an example of one of those “places filled with memory”. Before embarking on this project, Zubero had dealt with day-to-day objects, which she saw as “memory detonators”, combining the “(actuarial) documentary use of the image and the intensity of the author’s gaze” (Ramón Esparza). *Tempelhof*, which includes no human presence, uses a striking contrast of black and white with slanted compositions to reveal an absence in the midst of the intense architectural presence, which leads to a Benjaminian individual reminiscence and a return to the collective past. The aesthetic experience proposed by Zubero’s images offers suspended echoes and feelings, the traces of time and people. She places the viewer in front of crucial scenarios of a recent past, encouraging memory to search for meaning.

BEGOÑA ZUBERO: Tempelhof

SAN SEBASTIÁN
GALERÍA ALTERRI

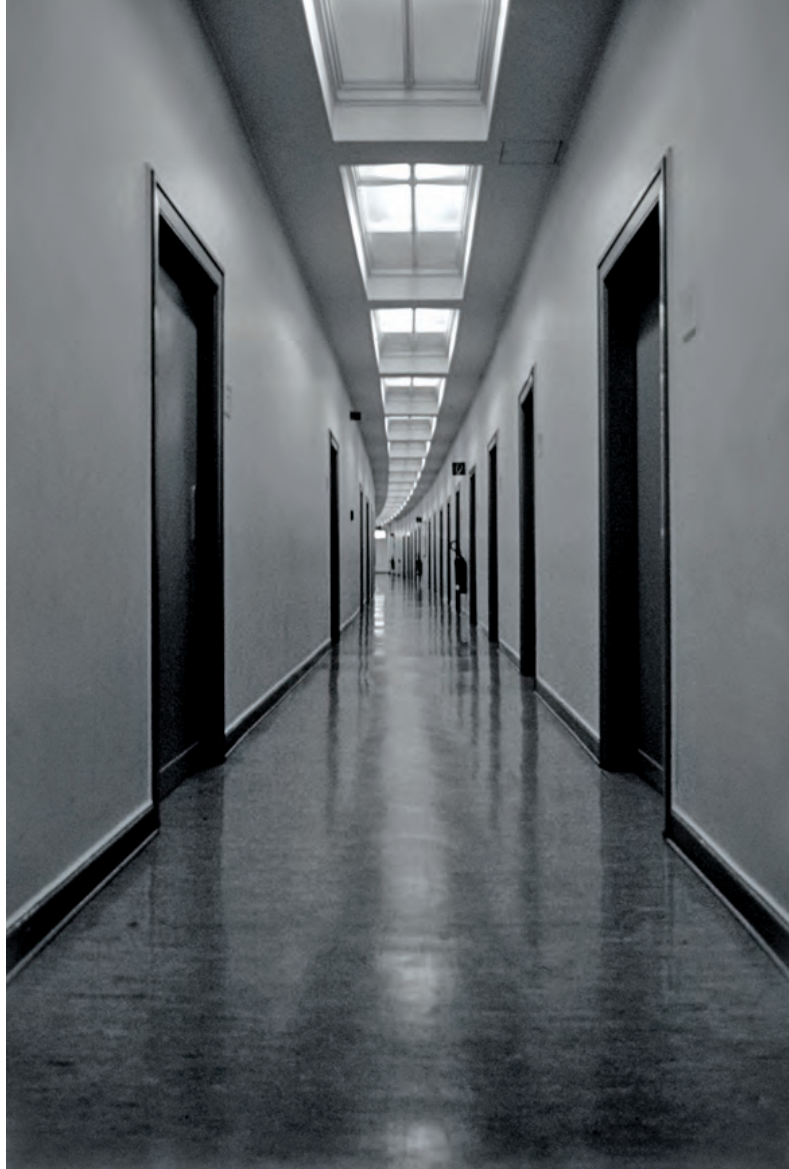
JOSÉ ÁNGEL ARTETXE

Walter Benjamin destacaba que el «acercamiento de la lejanía» es el síntoma de la necesidad social que la fotografía puede satisfacer con mayor plenitud, de «acercar espacial y humanamente las cosas a las masas. Con la fotografía, sigue, se produce el paso del valor ‘cultural’ al valor de ‘exponibilidad’», de difusión de la obra de arte. Mejor aún, aquellas imágenes vacías del elemento humano, se convertían en documentos probatorios en el proceso histórico. Y en sus reflexiones a propósito del *flâneur* como detective, el sujeto de la metrópolis moderna persigue una memoria oscilante entre la reminiscencia individual y el pasado colectivo.

Según Barthes, cuando se afirma que la fotografía es un lenguaje, se dice algo verdadero y algo falso a un tiempo. Lo verdadero, en la medida en que es la composición y el estilo lo que en la fotografía funciona como un lenguaje. Lo que para Benjamin era la pérdida del aura, la pérdida del “aquí y del ahora” de la obra, es una conjunción ilógica entre un “aquí y un tiempo” y una conciencia de haber estado ahí. Algo similar a lo que había escrito Sontag definiendo la fotografía como un arte de la nostalgia: «una fotografía es al mismo tiempo una pseudopresencia y la indicación de una ausencia».

La madurez mostrada por Begonia Zubero en *Existenz* (1999-2007), sobre construcciones marcadas por el comunismo y el fascismo en las que tuvieron lugar los acontecimientos más significativos y estremecedores del siglo XX, contraviene el axioma “toda arquitectura en sí misma está hecha para ser derruida”. Todo proceso de demolición ofrecería una experiencia estética para un escueto afán documentador del fotógrafo: desalojo de instalaciones, desmantelamiento de edificios y demolición final de la que sólo quedará una huella en el terreno como recuerdo de lo que hubo allí. Toda desaparición física de edificios supone una transformación del paisaje que pone fin a una presencia aurática de quienes ocuparon esos lugares. El trabajo de Zubero parte de que los edificios que acogieron momentos históricos de las utopías totalitarias fueron creados resaltando su monumentalidad y el desprecio por la escala humana. Y han sobrevivido a las personas y a las ideas.

Berlín es su centro y punto de inflexión. Y la serie *Tempelhof* relativa al mayor aeropuerto europeo, creado para la eternidad por el arquitecto Sagabiel, con la intención de abrumar por sus dimensiones y capacidad operativa, salvado como base militar y puente aéreo durante la guerra fría y en uso hasta hace poco, nos acerca uno de esos “lugares cargados de memoria”. Zubero se había ocu-



Tempelhof, 2007. Cortesía de la artista.

pado anteriormente de objetos cotidianos como “disparadores de la memoria”, combinando el «uso documental (actuarial) de la imagen y la intensidad de la mirada del autor» (Ramón Esparza). En *Tempelhof*, sin presencia humana, mediante un contundente contraste del b/n y sesgadas composiciones, se nos muestra una ausencia en el seno de la rotunda presencia arquitectónica que induce a la benjaminiana reminiscencia individual y del pasado colectivo. La experiencia estética que proponen las imágenes de Zubero ofrece ecos y sentimientos suspendidos, huellas del tiempo y de las personas. Coloca al espectador ante escenarios cruciales de un pasado reciente que moverán la memoria a la búsqueda de un sentido.

Rummaging through Rubbish, Waste and Recycling in Today's Art

SAN SEBASTIÁN
KOLDO MITXELENA KULTURUNEA

HUESCA
CENTRO DE ARTE Y NATURALEZA (CDAN)

The Recycling Culture

ALFONSO LÓPEZ ROJO

The fact that a large part of our lives involves generating rubbish makes it easy to forget that nature does not generate waste, but rather, it came into being from the moment when the dominion over nature became a civilising principle. Since then, it is not so much a question



CHUS GARCÍA-FRAILE *Pantone (14 Containers)*, 2008. Courtesy: Galería AND. Photo: Ull Clinic.

of dirt following us around as it being inseparable from us.

Expressing this inescapably essential truth is one of the aims of the nine artists whose work makes up the exhibition *Revolviendo en la basura, residuos y reciclajes en el arte actual* [Rummaging through Rubbish. Waste and Recycling in Today's Art], devised by Seve Penelas for the Koldo Mitxelena Kulturunea in Donostia-San Sebastián and

the Centro de Arte y Naturaleza, in Huesca. It is undeniable that the magnitude of the problem regarding waste in modern society cannot be swept under the carpet of progress and wellbeing any longer. In fact, along with the depletion of natural resources and global warming, the overflow of waste has become one of the best indicators of the "limits to growth" about which we were unsuccessfully warned by the famous Meadows report, which could be summarised thus: "infinite growth is not possible in a finite world". This principle essentially appeals to common sense, and, as early as 2007, it was the focal point of an exhibition at the Alcalá 31 gallery in Madrid.

On the other hand, it is worth noting that an honest awareness of the problem is not to be found in political or institutional activities, but in a series of social movements –such as *Degrowth*– which offer alternatives to the economy and consumption –exchange markets, food recycling, time banks, etc–, and which, like the old environmentalist movements, are on the way to being gobbled up by the recently coined "green capitalism".

In this context, the exhibition *Rummaging through Rubbish* also offers the chance to examine the almost always critical use which, since the time of the historical avant-garde, artists have made of waste materials, to the extent that these have become one of the most obvious common places in contemporary creative work. The fact is that the secular turning point which focused the gaze of legions of creators on the remains of industrialisation and the consumer society is to be found in New Realist artists from the 1960s. This becomes even clearer if we keep in mind the fact that post-modernity, which saw itself as a "culture of recycling", was soon to arrive.

Among the works that are on display we find the symbolic gesture by the group M-etxea, which has recycled materials used by local cultural institutions (including the red carpets from the famous San Sebastián Film Festival). In addition, the Basurama collective, from Madrid, has set up a space from which to offer information regarding its activities in the field of artistic recycling, following in the steps of the work begun in 1995 by Drap-Art, based in Catalonia.

The show also makes it possible to compare the well-known photographs of rubbish tips by Chris Jordan with works such as the eloquent *Saturno devorando a sus hijos* [Saturn Devouring His Children] by Vik Muniz. *David after Dinner*,

by Diet Wiegman (which shows the shadow of the classical figure of David projected from a medley of objects relating to food), establishes an easy dialogue with *Pantone*, where 14 rubbish containers with gold wheels form the standard scale of colour. This work by Chus Garcia-Fraile ironically announces the qualities of the world which is hurtling toward us.

Revolviendo en la basura, residuos y reciclajes en el arte actual

SAN SEBASTIÁN
KOLDO MITXELENA KULTURUNEA

HUESCA
CENTRO DE ARTE Y NATURALEZA (CDAN)

La cultura del reciclaje

ALFONSO LÓPEZ ROJO

El hecho de que buena parte de nuestra existencia se resuelva produciendo basura conduce a olvidar que la naturaleza no genera residuos, sino que éstos comenzaron a hacerse realidad en el momento en el que el dominio de la naturaleza se convirtió en principio civilizatorio. Desde entonces, no es que la inmundicia nos persiga, sino que nos es consustancial.

Hacer presente de manera ineludible esta verdad fundacional es una de las reflexiones que nos proponen los nueve artistas que componen la exposición *Revolviendo en la basura, residuos y reciclajes en el arte actual* concebida por Seve Penelas para el Koldo Mitxelena Kulturunea de Donostia-San Sebastián y el Centro de Arte y Naturaleza de Huesca. Ciertamente es que la magnitud del problema de los residuos ha alcanzando en las sociedades modernas no puede ocultarse por más tiempo bajo la alfombra del progreso y el bienestar. De hecho, junto al agotamiento de los recursos naturales y el calentamiento del planeta, el desbordamiento de los residuos se ha convertido en uno de los mejores indicadores de “los límites del crecimiento” que hace casi cuarenta años advirtió sin éxito el famoso informe Meadows bajo la fórmula «no es posible el crecimiento infinito en un mundo que es finito». Principio que, en realidad, apela al sentido común y que, en 2007, ya fue motivo de una exposición en la sala Alcalá 31 de la Comunidad de Madrid.

Por otra parte, es significativo el hecho de que la conciencia sincera del problema no proviene del ámbito político o institucional sino de movimientos sociales que, como el movimiento por el *decrecimiento*, están desplegado alternativas a la economía y al consumo –mercados de intercambio, reciclaje de alimentos, bancos de tiempo...–, y que, al igual que el viejo ecologismo, llevan camino de ser fagotizados de inmediato por el recién estrenado “capitalismo verde”.

En este contexto, la exposición *Revolviendo en la basura* ofrece también la posibilidad de considerar con detalle el uso casi siempre crítico que –desde las vanguardias históricas– los artistas vienen haciendo de los materiales de desecho, hasta convertirse en uno de los lugares comunes más obvios de la creación contemporánea. Y es que, donde mejor se puede situar el punto de inflexión secular que



DIET WIEGMAN *David after dinner*, 1983. Cortesía: Koldo Mitxelena y Rafael Tous. Foto: Ull Clínic.

centrará la mirada de legiones de creadores en los despojos de la industrialización y de la sociedad de consumo, es en los artistas del Nuevo Realismo de la década de 1960. Sobre todo si tenemos en cuenta que lo que vendrá más tarde es la postmodernidad entendida a sí misma como una “cultura del reciclaje”.

Entre los trabajos que se presentan en la exposición, se encuentra el gesto simbólico del grupo M-etxea reciclando materiales utilizados por las instituciones culturales locales (entre ellos, las alfombras de gala del renombrado festival de cine de San Sebastián). Así como un espacio en el que el colectivo Basurama de Madrid da a conocer su trayectoria de actividades en torno al reciclaje artístico. Una trayectoria que sigue los pasos de la iniciada en 1995 por la asociación Drap-Art en Cataluña.

También pueden contrastarse en la muestra las conocidas fotos de vertederos de Chris Jordan con obras como el elocuente *Saturno devorando a sus hijos* de Vik Muniz. Mientras que *David after dinner*, de Diet Wiegman (la sombra del David clásico proyectada desde un amasijo de objetos relacionados con la comida), dialoga a la perfección con *Pantone: 14 contenedores* de basura con ruedas de oro que forman la escala estándar de color, una obra de Chus García-Fraile nos anuncia con ironía las cualidades del mundo que nos viene encima.

CRISTINA SILVÁN: Linii

ZARAGOZA
GALERÍA ANTONIA PUYÓ

The Line, Coincidences and the Point of View



Instalación Piezas-cubo, 2009. Courtesy of the artist.

ALEJANDRO RATIA

A very unusual painter, Richard Wright, said in an interview that painting was more than images. He also said that paintings were not made to be read, but that they should be learnt by heart. Lines play a role in this secret mission of painting: they are essential elements in Wright's work and are becoming more significant in the pieces by Cristina Silván, which are in the process of becoming increasingly autonomous plots. In a way, lines become the discourse of a plotless text, a narrative with no characters. We find an apparent return to Concrete art, to painting based on Constructivism, which gained newfound notoriety thanks to Op Art. The independence of painting is cooled –and justified– by geometry and the method, the way in which the artist is shielded from

herself. Silván becomes a manufacturer of “new realities”, a privilege which she does not want to renounce. Another painter working today, Tomma Abts, recently claimed that her creatures, her “forms”, “did not refer to anything else; they did not symbolise anything and did not describe anything outside of the painting. They represented only themselves”.

This survival of Concrete art in the 21st century cannot be seen as an innocent event. It is certainly not innocent in the case of Cristina Silván. From the beginning, her work has directly addressed the viewer. The independence achieved by her paintings lies, to a large degree, in the autonomy of the labyrinth. However, the pleasure of becoming lost in them is becoming less and less naive. At one point, her figures boasted the seductiveness of Pop Art labyrinths, of almost edible vortices, like coloured lollipops. Her current works, although as refreshing as ever, are reminiscent of the style of Pablo Palazuelo. The line plays its part through both its presence and its absence, abandoning the forms to direct interaction. The lines she paints –which, in her case, have more to do with painting than with drawing– give rise to a three-dimensional fiction, in the subtle style inaugurated, according to Gombrich, the famous line of Apelles. However, in the style of Op Art, the illusionist qualities of the line are used to confuse the viewer. This system of complex relations between the line and colour moves pure painting toward the field of sculpture.

The best of today's painting –and the work of Cristina Silván is no exception– willingly gives in to the temptation of sculpture. The show at the Antonia Puyó Gallery includes a large floor piece, which can be circumnavigated by visitors. It is built from wooden planks, arranged as if they were a house of cards. The piece's provisional nature is contradicted by the exactness of what is painted on the wood, which seeks the confluence of forms. The folds, which could be seen as accidental, have been made at exactly the right places. However, the resulting forms return to their original lack of stability as soon as the viewer moves around them, thanks to the variety of perspectives. The notion of perspective is relevant not only here, but in the entire exhibition, such as in the very striking piece on paper, where drawing becomes a subtle collage (or vice versa). The excellent black paintings, showing structures which only become visible thanks to the textures and the changes in the light, are another tour de force. This living rationality, the kingdom of the point of view, ultimately turns Cristina Silván's work into a Proustian geometry, if one could use such an expression to define an artist who, at this point, is entirely free from literary ties.

CRISTINA SILVÁN: Linii

ZARAGOZA
GALERÍA ANTONIA PUYÓ

La línea, las coincidencias y el punto de vista

ALEJANDRO RATIA

Un pintor muy particular, Richard Wright, decía en una entrevista que la pintura era algo más que imágenes. Decía también que las pinturas no estaban hechas para ser leídas, sino para ser aprendidas de memoria. Las líneas tienen su importancia en esta misión secreta de la pintura. Tienen un papel fundamental en las obras de Wright y van ganando protagonismo en las obras de Cristina Silván, que tienden a transformarse en tramas cada día más autónomas. De algún modo, las líneas se convierten en el discurso de un texto sin argumento, de un relato sin personajes. Nos encontramos con un aparente retorno al arte concreto, a la pintura de ascendencia constructivista que tuvo en el op art otro momento de notoriedad. La autonomía de la pintura queda enfriada aquí –y justificada, al tiempo– por la geometría y el método, de modo que el artista, o la artista en este caso, cuenta con un escudo para defenderse de sí misma. Se convierte en lo que se llamó una fabricante de “realidades nuevas”, privilegio al que no quiere renunciar. Otra pintora de hoy mismo, Tomma Abts, afirmaba recientemente que sus criaturas, sus «formas no se referían a ninguna otra cosa, que no simbolizaban nada y que no describían nada fuera de la pintura», que ellas «se representaban a sí mismas».

Esta supervivencia del arte concreto en pleno siglo XXI no puede ser ingenua. No lo es en el caso de Cristina Silván. Desde un principio, su trabajo ha interpelado de un modo muy directo al espectador. La autonomía que han conseguido sus pinturas es, en buena parte, la autonomía del laberinto. Eso sí, el placer de perderse en ellas es cada vez menos inocente. En su momento, sus figuras tuvieron el atractivo de laberintos pop, de vórtices casi comestibles, como piruletas de colores. Los desarrollos actuales, sin perder frescura, hacen pensar más en un Pablo Palazuelo. La línea cumple

su papel tanto en la presencia como en la ausencia, abandonando a las formas a una interacción directa. Las líneas que pinta –más asunto de pintura, en su caso, que de dibujo– inducen a una ficción tridimensional, del modo sutil que inauguró, según Gombrich, la famosa línea de Apeles. Pero, al uso de los artistas del op art, las virtudes ilusionistas de la línea se utilizan para confundir. Este sistema de relaciones complejas entre línea y color conduce a la pintura pura hacia territorios escultóricos.

La mejor de la pintura actual –y la de Cristina Silván no es excepción– cae voluntariamente en la tentación escultórica. En Antonia Puyó se exhibe una gran pieza de suelo, alrededor de la cual se puede transitar. Está construida por tableros de madera, colocados unos sobre otros al modo de un castillo de naipes. Esta provisionalidad se contradice con la exactitud de lo pintado sobre ellos, que busca la coincidencia de las formas. El plegamiento, que podría pensarse accidental, se detiene en el momento justo. No obstante, las formas resultantes retornan a la inestabilidad si el visitante se mueve, gracias a las variantes del punto de vista. Y no sólo es aquí donde la perspectiva es relevante. Lo es en toda la exposición. Muy llamativa es su pieza sobre papel, donde la delineación se hace un collage sutil (o viceversa). Sus excelentes cuadros negros, con tramas que sólo se revelan gracias a las texturas y los cambios de la luz, son otro *tour de force*. Esta racionalidad viva, reino del punto de vista, termina convirtiendo la pintura de Cristina Silván en una geometría proustiana, si se me permite la expresión para definir a una artista bastante liberada, ahora mismo, de ataduras literarias.



Construcción V.P.A. 2009. Cortesía de la artista.

JORGE BARBI: 41° 52' 59" latitude / 8° 51' 12" longitude W

VIGO
MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO (MARCO)

LISBON
FUNDACIÓN CALOUSTE GULBENKIAN

ALICIA MURRÍA

One couldn't exactly define Jorge Barbi (born in A Guarda, Pontevedra, in 1950) as an outsider, but he does have something of that, and has always chosen to occupy a lateral space with regards to media attention and social pressures, be they market-driven or institutional. This attitude, which has allowed him to develop a reflexive and deliberate work, added to a certain reputation for having a difficult personality, is perhaps the reason why his work is less well-known than it deserves.

This is what explains the relevance of this extensive presentation of his works, which is not so much an anthology as a revision of the moments of greatest intensity of a career which spans thirty years. Articulated as an unburdened journey through time, it is an exhibition where the role of the curator, Juan de Nieves, is clearly defined, something to be emphasised, given how infrequently it happens; I am

referring to the fact that his work, which conveys the importance of certain moments and ideas through the selection of the works, in the first place, and their positioning, in the second, establishing a series of dialogues and a subtle balance between them, allowing them to speak and discreetly "diluting" his responsibility in this process.

The title chosen by Barbi, *41° 52' 59" latitud / 8° 51' 12" longitud O*, is highly eloquent with regard to what he shows us. He displays a scientific type of precision, the meticulous observation of changes, even the most minimal, that occur in a landscape which he knows well, the attitude of an entomologist and systematic classifier who seems to want to look at things as the only way of approaching one –possible– form of understanding the world and the life it contains. However, on this surface of –radical– rationalism appear folds, cracks through which seeps an expression charged with sensuality. It insistently conveys the idea that it should be humans, with their excesses and contradictions, who should be the real protagonists of his discourse.

Barbi's photographs capture the sense of being at one with surrounding space, with the land and the landscape, with the accidents of nature and the passing of time, all shown with meticulous and calm observation, both in the series of diptychs *Antes /Después*, 2002-2009 (Before and After, 2002-2009), where he connects images separated by time, highlighting the changes to which this has given rise in certain places, and then, halfway along, through nine projections which receive us with a torrent of two-hundred images, in order to convey us to the interior of a personal archive which covers several decades, and which is offered as a personal portrait, referencing other works. However, it is in the site-specific installations –works carried out at

different times– which are perfectly adapted to the architecture, where the most intense moments of the exhibition are to be found. Thus, the great central prison area of the MARCO is the location of the piece *Estoy perdido, no me retenga* [I'm Lost, Don't Hold Me], a large polyurethane disc that seems to transmit –as the curator himself points out– a whole declaration of principles on the part of the artist. One of the radial spaces on the ground floor, with its impressive height, acts as the setting for *Esperanza de vida animal* [Animal Life Expectancy], a display of minimal figures silhouetted against the wall –which tell us about the longevity of an infinity of animal species– turned into graphic elements, signs that form a place where the visitor is enveloped by a murmur of voices, an invitation to an introspective experience. This is undoubtedly an exhibition which allows us to see the production of an artist who possesses numerous registers.

The show has been co-produced by the MARCO of Vigo, SEACEX and the Calouste Gulbenkian Foundation of Lisbon, where it will be on show in May.



Diluculum, 1995. Courtesy of the artist.

JORGE BARBI: 41º 52' 59" latitud / 8º 51' 12" longitud 0

VIGO
MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO (MARCO)

LISBOA
FUNDACIÓN CALOUSTE GULBENKIAN

ALICIA MURRÍA

No se puede definir a Jorge Barbi (nacido en A Guarda, Pontevedra, en 1950) exactamente como un *outsider*, sin embargo algo hay de ello; de siempre ha optado por ocupar un espacio lateral respecto al foco mediático y a las presiones sociales, sean las del mercado o las institucionales. A esa actitud, que le ha permitido desarrollar un trabajo pausado y reflexivo, añádase cierta fama de personalidad difícil y se tendrán las razones de que su obra sea mucho menos conocida de lo que merece.

De ahí la pertinencia de esta extensa presentación de trabajos suyos, que no es tanto una antológica como una revisión de los momentos de mayor intensidad de una trayectoria que se extiende a lo largo de tres décadas. Articulada como un recorrido no lastrado por la cronología, se trata de una exposición donde el papel del comisario, Juan de Nieves, aparece con un peso exacto, algo a destacar por lo infrecuente; me refiero a que su labor va rubricando la importancia de determinados momentos e ideas a través, en primer lugar, de la selección de las piezas y, en segundo lugar, mediante su disposición espacial, estableciendo una serie de diálogos y sutiles equilibrios entre ellas, dejándolas hablar, y “diluyendo” su responsabilidad en este proceso con discreción.

El título que Barbi ha elegido, 41º 52' 59" latitud / 8º 51' 12" longitud 0, es elocuente respecto a lo que se nos da a ver. Aparece ya en él esa precisión de corte cientísta que atraviesa su mirada, la observación minuciosa de los cambios, aún los más mínimos, que se dan en el paisaje que le es familiar, esa actitud de entomólogo y clasificador sistemático que parece querer abarcarlo todo como única manera de aproximarse a una –posible– forma de entender el mundo y la vida en él. Sin embargo, sobre esa superficie de –radical– racionalismo aparecen pliegues, fisuras por las que se cuela una expresión cargada de sensualidad y empeñada en que sea lo humano, en sus excesos y contradicciones, el verdadero protagonista de su discurso.

Las fotografías de Barbi dan cuenta de la compenetración con el espacio circundante, con la tierra y el paisaje, con los accidentes de la naturaleza y el paso del tiempo, con la observación minuciosa

y calmada, tanto en la serie de dípticos *Antes /Después*, 2002-2009, donde enlaza imágenes separadas por el tiempo y refleja los cambios que éste ha introducido en determinados lugares, como luego, a mitad del recorrido, a través de las nueve proyecciones que nos reciben con un torrente de doscientas imágenes para trasladarnos al interior de un archivo íntimo que recorre varias décadas, y que se ofrece como retrato personal y referente de otros trabajos. Sin embargo, es en las instalaciones, –obras elaboradas en diferentes fechas– que se han recreado como piezas *site specific* y que se adaptan con precisión a la arquitectura, donde se producen los momentos más intensos del recorrido. Así, el gran panóptico central del MARCO acoge la



Esperanza de vida animal, 2004-2009. Cortesía: MARCO/Enrique Touriño.

pieza *Estoy perdido, no me retenga*, un gran disco de poliuretano, que parece trasladar –como señala el propio comisario– toda una declaración de principios por parte del artista. Uno de los espacios radiales de la planta baja, con su imponente altura, sirve de escenario para *Esperanza de vida animal*, un despliegue de mínimas figuras recortadas sobre el muro –que dan cuenta de la longevidad de infinidad de especies animales– convertidas en elementos gráficos, signos que configuran un lugar donde el visitante queda envuelto como por un rumor de voces, invitación a una experiencia introspectiva. Sin duda, se trata de una exposición que da a ver la producción de un artista que posee múltiples registros.

La muestra ha sido coproducida por MARCO de Vigo, SEACEX y La Fundación Calouste Gulbenkian de Lisboa, donde se exhibirá a partir de mayo.

Sur le dandysme aujourd'hui

SANTIAGO DE COMPOSTELA
CENTRO GALLEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEO (CGAC)

The Artwork as an Exercise in Philology, or Why We Like to Be Célibataire de l'Art



HERNAN BAS *A Dying Dandy*, 2004. Courtesy of the artist

EMANUELA SALADINI

The exhibition which opens the new season at the CGAC is surprising because of the complexity of its possible interpretations, as well as because of its undeniable elegance. The references and interpretations of the works on show are founded on quotations regarding the intellectual experience and Dandyism. However, the temporal and spatial jump from the complex feelings of a dandy like Baudelaire

to the version of Dandyism of Brummell and Oscar Wilde's England, seems to transform the exhibition into an initiation journey. It combines references to revolutionary France (*Untitled. Evil exist where* by Piero Golia, 2005, and *From the Escape. Of Marie Antoinette* by T. J. Wilcox, 2006) with the English Industrial Revolution, in order to somehow emphasise the resistance of some intellectuals to the vulgarity of the nascent bourgeoisie. The references to D'Auberville, Odilon Redon, Manet, Gustave Moreau, etc., create a *fil rouge* which links the dandy to the myth of the artist proposed by Duchamp (*Font* by Gavin Turk, 2006, and *Pols* by Ignasi Aballí, 2005). The labyrinth of the *Passages* portrayed by Walter Benjamin and the birth of the concept of merchandise are mixed with images of mass culture. David Bowie (*Untitled. Bowie III* by Meredyth Sparks, 2006) is shown alongside Sidney Poitier and the beauty of the Greek ephebe (*Urbis Paganus III, 9* by Richard Hawkins, 2006) as well as the camouflage carried out by Douglas Gordon in *Self-Portrait as Kurt Cobain, as Andy Warhol, as Myra Hindley, as Marilyn Monroe* (1996). It is precisely this "as..." that defines the development of today's art.

Art, yet again, is merely a reflection, as suspected by Plato, and we see our reflection in the water, just like Narcissus, in the hope that we will find our own identity. Or, perhaps, we are looking for some pallid heroics in the lives of others: "We can be heroes, just one day". The hero of modern life that Baudelaire saw in the man who walked through Paris wearing a top hat is now a combination of a character from a reality show, a transvestite (*Voy a hacer de mí una estrella* by Carlos Pazos, 1975) and an Armani model (*Narcissus* by Mat Collishaw, 1991). It is not necessary to read all of the quotations and references to the Dandyism of the 19th century to realise that what matters is that the viewer uses his or her imagination. A work by Dora García reads: "Art is for all but only the elite knows this". This is why we have such fun looking for explanations. We are the elite. We feel part of this privileged world, part of Proust's *célibataire de l'art*.

There is something fascinating and also terribly sombre in this attempt to find a parallel between *le dandysme* of the 19th century and today's media stars. What is left of Oscar Wilde's dreams is not the transformation of his existence into a work of art, but, rather, his literature. When we look at the portrait of Baudelaire we don't find any sign of heroism, but we do feel it in his poetry, and, to a lesser degree perhaps, in his critical work. This is the real problem. The exhibition commissioned by RMS La Asociación is an exercise in exquisite complexity, in aesthetic meticulousness, in the visually spectacular, but Dandyism seems to be a good excuse to display a group of works which, in themselves, boast varying levels of transcendence.

Sur le dandysme aujourd'hui

SANTIAGO DE COMPOSTELA

CENTRO GALLEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEO (CGAC)

La obra de arte como ejercicio de filología o porqué nos gusta ser célibataire de l'art

EMANUELA SALADINI

La exposición que abre el nuevo curso del CGAC sorprende por la complejidad de sus posibles lecturas. También por su innegable elegancia. Las referencias y las interpretaciones de las obras expuestas se encuentran sustentadas por unas citas que se refieren a la experiencia intelectual y estética del dandismo. Sin embargo, el salto temporal y espacial desde el complejo sentir de un *dandy* como Baudelaire hasta la interpretación del dandismo propia de la Inglaterra de Brummell y Oscar Wilde, parece transformar la exposición en un recorrido iniciático. Se entremezclan las referencias a la Francia revolucionaria (*Untitled. Evil exist where* de Piero Golia, 2005, y *From the Escape. Of Marie Antoinette* de T. J. Wilcox, 2006) con la Inglaterra de la revolución industrial para subrayar, en cierto sentido, la resistencia de algunos intelectuales a la vulgaridad de la burguesía naciente. Las referencias a D'Auberville, Odilon Redon, Manet, Gustave Moreau, etc., crean un *fil rouge* que une al *dandy* con el mito del artista inaugurado por Duchamp (*Font* de Gavin Turk, 2006, y *Pols* de Ignasi Aballí, 2005). El laberinto de los *Pasajes* retratado por Walter Benjamin y el nacimiento del concepto de mercancía se mezclan con las imágenes de la cultura de masas. David Bowie (*Untitled. Bowie III* de Meredyth Sparks, 2006) convive con Sidney Poitier y la belleza del efebo griego (*Urbis Paganus III, 9* de Richard Hawkins, 2006) con el camuflaje de Douglas Gordon en *Self-Portrait as Kurt Cobain, as Andy Warhol, as Myra Hindley, as Marilyn Monroe*, de 1996. Y es propiamente este *as lo* que marca el desarrollo del arte hoy día.

El arte es nuevamente sólo un reflejo, como suponía Platón, y nos reflejamos en el agua como Narciso para encontrar nuestra propia identidad. O, a lo mejor, sólo buscamos en la vida de los demás un pálido reflejo de heroicidad: «We can be heroes, just one day». El héroe de la vida moderna que Baudelaire reconocía en el hombre que paseaba por París, con un sombrero de copa alta, es hoy una mezcla entre un personaje de *reality show*, un transformista (*Voy a hacer de mí una estrella* de Carlos Pazos, 1975) y un modelo de Armani (*Narcissus* de Mat Collishaw, 1991). No es necesario leer todas las citas y referencias al dandismo del siglo XIX para darnos cuenta de que lo que importa es que el espectador haga su propio ejercicio de imaginación. Una obra de Dora García reza: «El arte es para todos pero solo una élite lo sabe». Por eso nos divertimos tanto buscando explicaciones. Somos esta élite. Nos sentimos parte de este mundo de privilegiados, de *célibataire de l'art* como diría Proust.

Hay algo fascinante y al mismo tiempo terriblemente sombrío en este intento de encontrar un paralelismo entre *le dandysme* del XIX y la estrella mediática de nuestro siglo. Lo que queda de las pretensiones de Oscar Wilde no es la transformación de su existencia en una obra de arte sino, justamente, su literatura. Mirando el retrato de Baudelaire tampoco encontramos rastro de heroicidad pero sí la sentimos profundamente en su poesía y quizá, aunque en menor medida, en su crítica. Éste es el verdadero problema. La exposición comisariada por RMS La Asociación es un ejercicio de exquisita complejidad, de cuidado estético, de espectáculo visual, pero el dandismo parece ser una excusa para reunir obras que, por sí mismas, tienen una trascendencia desigual.



YINKA SHONIBARE *Affectionate Men*, 1999. Cortesía de la artista.

LAWRENCE WIENER: Under the Sun

CASTELLÓN

ESPAI D'ART CONTEMPORANI DE CASTELLÓ (EACC)

Under the Sun (or Specificity as *Phenotype*)

INAKI ESTELLA

Lawrence Wiener's show at the EACC is one of the boldest ever staged in that space. It is an endeavour with some successes and a few disappointments. It is always interesting to see how the prominent figures of contemporary art operate in these times under circumstances very different from the ones enjoyed by those who were perceived as

public work by one of the most renowned conceptual artists. The show, with the rich sobriety that we have come to expect from Wiener, is a sterling example of the phenomenological interconnections between corporality, vacuity, spatiality, language, and context.

However, we are presently witnessing a moment of rewriting of contemporary art in which the most generally well-accepted notions of recent artistic trends are being called into question. In the instance of conceptual art, a perfect example of the profusion of readings, Alexander Alberro already pointed out the manner in which supposed dematerialisation, ostensibly related to the negation of the art work as merchandise, ushered in one of the most sophisticated form of mercantilism. And this deserves our attention during such a transition towards new economic models (immaterial ones, to be precise). At the same time, Branden Joseph conducts a re-reading of 1960s art with a focus on the smaller histories (parallel to and omitted from the overall

narrative) what were cast aside for the sake of others now viewed a hegemonic (in this instance stressing the importance of Henry Flynt's "concept art"). Though the Spanish context is not irrelevant to these re-readings, one must also keep in mind the territory to which the EACC seeks to lay claim with a show of this nature.

Some have already pointed out the errors in the translation of the informative brochure about Wiener in English, Valencian, and Spanish, a problem since resolved by the art centre's management. Even so, it casts doubt upon the suspension of the effective making of the work by an artist who is one of the principal exponents of this idea.

But if this brings us back to an eloquent palimpsest, neither should we neglect to consider other facts that deserve our attention and that have to do with the title of the show, *Under the Sun*, and with the public installation project whose curved forms evoke the gesture

that emerges from one of its possible constructions, one of which says "kill a bull with elegance". As we can see, the specificity that appears to come away from the whole simply refers to the centrality of the phenotypical qualities so traditionally situated in the identificatory dimension of the landscape. The other, probably more cultural in its reference to the bullfight, to us seems out of place as an allusion to the exaggerated exoticism tiresomely evoked by traditional tourism promotion campaigns. Indeed, there is nothing new under the sun.



Under the Sun, 2009-2010. Courtesy: EACC. Photo: Ángel Sánchez.

dominant from their beginnings. In some instances, they engender disquiet, a sensation that time subjects us to constant change, leaving us hardly knowing how to respond.

One of the most interesting achievements of the exhibition is the programme of audiovisual projections assembled by the EACC, displaying one of the artist's most interesting and least known facets. Another is the installation of one of his works in a landscaped public square in the city, where citizens in the not distant future may enjoy a

LAWRENCE WIENER: Under the Sun

CATELLÓN

ESPAI D'ART CONTEMPORANI DE CASTELLÓ (EACC)

Bajo el sol (o la especificidad como *fenotipia*)

IÑAKI ESTELLA

La exposición de Lawrence Wiener en el EACC supone una de las más potentes apuestas de este espacio. Una iniciativa que tiene sus logros y algunas decepciones. Siempre es interesante ver cómo las grandes figuras del arte contemporáneo solucionan su presencia en la actualidad bajo condicionantes muy diferentes de aquellos que se percibían como dominantes en sus inicios. En algunos casos, estas soluciones generan desasosiego, cierta sensación de que el tiempo nos somete a un constante cambio ante el cual no sabemos muy bien cómo responder.

Uno de los logros más interesantes de la presente exposición consiste en el programa de proyecciones audiovisuales que el EACC ha elaborado, mostrando una de las facetas más interesantes y desconocidas de este artista. Otro consiste en la instalación de una obra suya en un espacio público y ajardinado de la ciudad, con lo que los habitantes de Castellón podrán contar en un futuro no muy lejano con una obra pública de uno de los artistas más renombrados del conceptual. La exposición, con la rica sobriedad a la que nos tiene acostumbrados la obra de Wiener, es un claro ejemplo de las interconexiones fenomenológicas entre corporalidad, vacuidad, espacialidad, lenguaje y contexto.

Sin embargo, en la actualidad estamos viviendo un momento de reescritura del arte contemporáneo en el que se están poniendo en duda las nociones generalmente más aceptadas de las tendencias artísticas recientes. En el caso del conceptual, clarísimo ejemplo de profusión de lecturas, ya Alexander Alberro evidenció los modos en los que la supuesta desmaterialización, evidentemente relacionada con la negación de la obra como mercancía, desembocaba en una de las formas más sofisticadas de mercantilismo. Algo que merece atención en este tránsito hacia nuevos modelos económicos (exactamente inmateriales). Por otro lado, Branden Joseph está haciendo una relectura del arte de los sesenta teniendo en cuenta las historias menores (paralelas y desatendidas en la narra-

ción generalizada) que se dejaron a un lado en favor de otras ya hoy concebidas como hegemónicas (en su caso poniendo de relieve la importancia del "concept art" de Henry Flynt). Si el contexto español no es ajeno a estas relecturas, también hay que tener en cuenta el lugar que el EACC quiere ocupar con una exposición como esta.

Algunos ya han comentado errores en las traducciones de los folletos informativos de Wiener en tres idiomas (inglés, valenciano y español), un problema ya solucionado por la dirección del centro. Aún así, esto pone en duda la suspensión de la efectiva realización de la obra en un artista que es uno de los más representativos de esta idea.

Pero si esto remite a un elocuente palimpsesto, tampoco debemos dejar de tener en cuenta otros hechos que merecen nuestra atención y que están relacionados con el título de la exposición, *Bajo el sol*,



Under the Sun, 2009-2010. Cortesía: EACC. Foto: Ángel Sánchez.

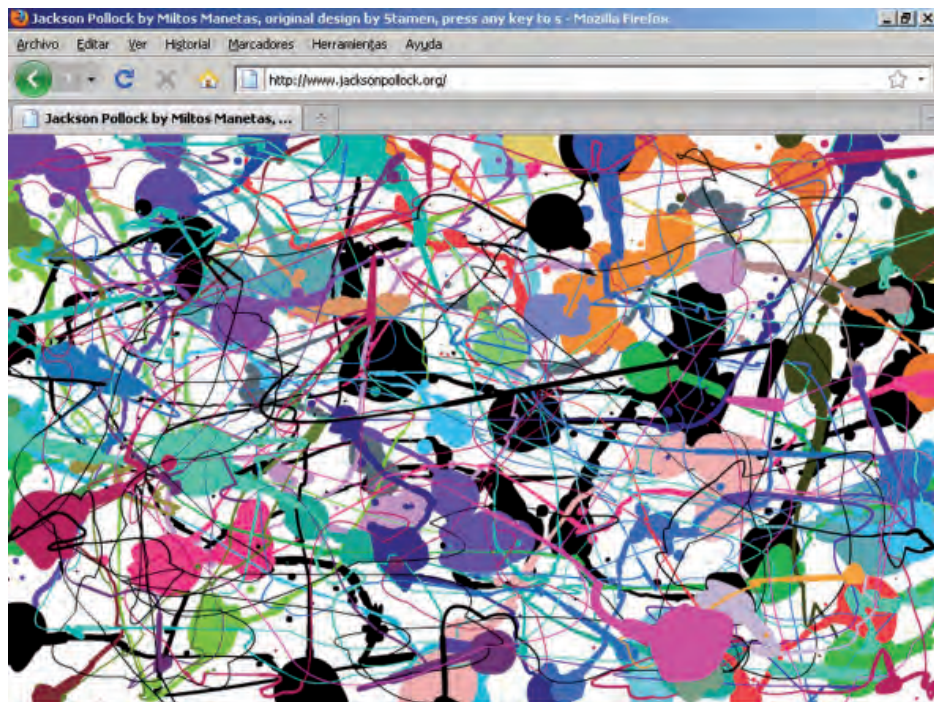
y con el proyecto de instalación pública cuyas formas curvadas recuerdan el gesto que resulta de alguna de sus posibles realizaciones: una de las cuales reza «matar un toro con elegancia». Como se puede ver, la especificidad que parece desprenderse del conjunto no hace más que remitir a la centralidad de las cualidades fenotípicas tan tradicionalmente asentadas en la dimensión identitaria del paisaje. La otra, probablemente más cultural por ser taurina, nos parece fuera de lugar y remite a un acentuado exotismo divulgado hasta la saciedad por la tradicional publicidad turística. En efecto: *nada nuevo bajo el sol*.

Re/apropriaciones

BADAJOS

MUSEO EXTREMEÑO E IBEROAMERICANO DE ARTE CONTEMPORÁNEO (MEIAC)

The Immaterial Museum: When What Is Real Is No Longer Necessary



MILTOS MANETAS www.jacksonpollock.org, 2009.

SEMA D'ACOSTA

For an exhibition centre like the MEIAC, located in Badajoz and far from the usual circuits, opting to become an immaterial museum is a sure fire way to acquire visibility (as well as being an intelligent alternative because of its adaptation to the mood of the times), in addition to reaching an interested public which, because of the museum's remoteness, would find it difficult to visit its exhibition rooms. In fact, since the first virtual gallery was presented in Arco in 2002, created by a Spanish contemporary art space, it has opted for Net.art and its derivations, understanding (and using) the Net as a ubiquitous place where the exchange of ideas and communication facilitates the diffusion of their proposals beyond the usual parameters.

In line with this, *Re/apropriaciones* [Re/Appropriations] is presented as the second phase of the project *NETescopio*, a virtual archive managed by the museum, which possesses over eighty catalogued works and whose main aim is to preserve artistic works generated by and for the Internet. Therefore, it shouldn't come as a surprise that this exhibition can be seen in its entirety from our homes. It isn't even necessary to go to the MEIAC –little more than some explanatory panels and several computers on tables are there–, and can be contemplated calmly from an office chair or from a sitting room sofa whilst wrapped up in front of the fire. The special essence of the selected works delimits

the field of action for us. By being conceived outside reality, they have no corporeal nature; the only way to show them is through a screen with an online connection. They do not exist beyond that infinite and immaterial universe; an apparent disadvantage which truly becomes their greatest virtue, for they can be completely enjoyed with the closest attention in any part of the world.

In favour of the show it must be said that both its approach and its presentation are clear and attainable. The five sections into which *Re/apropriaciones* is divided are well delimited by colours and each one is easily accessed. Perhaps the only disadvantage is that there is not a parallel version in English. In contrast to what one would expect, in general, these cybernetic pieces are attractive and easy to tackle, emphasizing interesting questions regarding the usual concepts (although they are difficult to define today), such as reality, credibility, identity, authorship, original idea and copy, notions called into question from the rapid and uncontrolled emergence of the Internet. The majority of the works presented re-use material to convert images and text found on the Web, emphasizing the need to re-define the artistic practices of the *Société Anonyme*, reflection around the blue Yves

Klein by Ryan Barone or the approach to Kosuth by Miltos Manetas. As Gustavo Romano, the curator of the exhibition, has said "Unlike other technological media, more than reproduction, digitalisation makes manipulation possible. More than invariability, perpetual mutation. More than the copy, the re-mix". A miscellaneous agreement with our globalised present and the near future that we can glimpse, creative universes where the (re)combination of materials, the (re)circulation of information and the (re)mix of ideas result in a new way of using elements themselves at our convenience which casts doubt on the circumstances of their creation. A debate on the reality that we are living, where retro feeding, evanescence and simultaneousness derived from the Web lead us to a different museum, work and spectator model.

Re/apropriaciones

BADAJOS

MUSEO EXTREMEÑO E IBEROAMERICANO DE ARTE CONTEMPORÁNEO (MEIAC)

El museo inmaterial: cuando lo real ya no es necesario

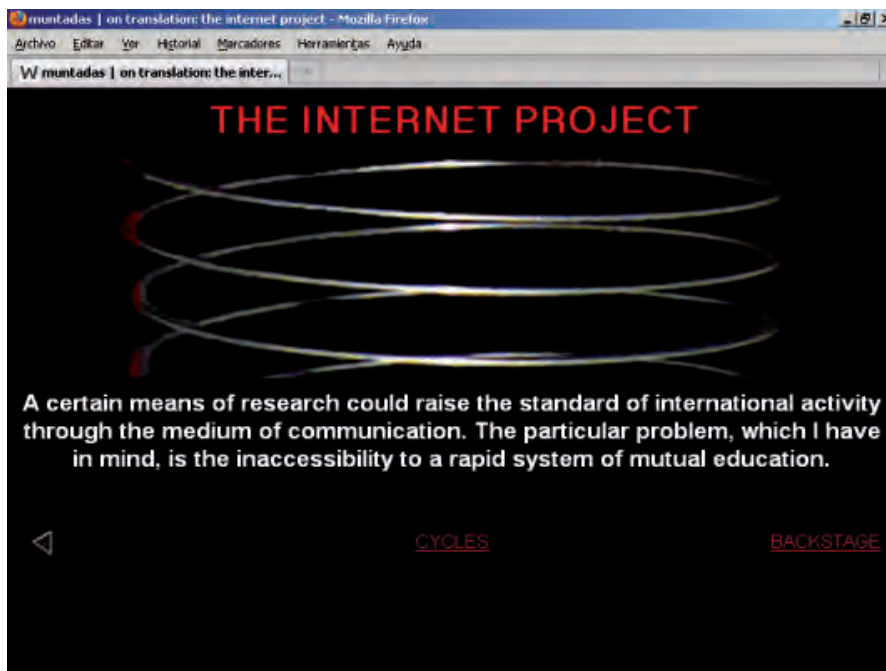
SEMA D'ACOSTA

Para un centro expositivo periférico como el MEIAC, afincado en Badajoz y distante de los circuitos habituales, optar por la consecución de un museo inmaterial, además de ser una alternativa inteligente por su adecuación al pulso de los tiempos, es una manera más que acertada de adquirir visibilidad y alcanzar un público interesado que debido a la lejanía sería difícil que pudiera acudir a sus salas. De hecho, desde que en el año 2000 presentara en ARCO la primera galería virtual creada por un espacio de arte contemporáneo español, viene apostando por el Net.art y sus derivaciones, entendiendo (y aprovechando) la red como un lugar ubicuo donde el intercambio de ideas y la comunicación facilitan la difusión de sus propuestas más allá de los parámetros habituales.

Enmarcada dentro de esta línea, *Re/apropriaciones* se presenta como la segunda fase del proyecto *NETescopio*, un archivo virtual gestionado desde el propio museo que posee más de ochenta trabajos catalogados y cuyo objetivo principal es preservar obras artísticas generadas por y para Internet. No debe extrañarnos entonces que esta exposición pueda visitarse al completo desde nuestras casas. Ni siquiera hace falta acercarse al MEIAC –allí sólo aparecen los paneles explicativos y varias mesas con ordenadores, poco más–, se contempla con tranquilidad desde el sillón de un despacho o desde el sofá del salón arropado en un brasero. La particular esencia de los trabajos seleccionados nos delimita el campo de actuación. Al estar concebidos fuera de la realidad, no tienen corporeidad, la única manera de mostrarlos es a través de una pantalla con conexión on line. No existen más allá de ese universo infinito e inmaterial, un supuesto inconveniente que realmente se convierte en su mayor virtud, ya que puede ser disfrutada al completo con la máxima atención en cualquier parte del mundo.

A favor de la muestra hay que decir que tanto su planteamiento como su presentación, son claros y asequibles. Los cinco apartados en que se divide *Re/apropriaciones* están bien delimitados por colores y se accede a cada uno de ellos con sencillez. Quizás la única desventaja

es que debería haberse desarrollado de forma paralela una versión en inglés. Al contrario de lo que pudiera parecer, en general, estas piezas cibernéticas son atractivas y fáciles de abordar, subrayando cuestionamientos interesantes en torno a conceptos usuales (pero complicados de definir hoy) como realidad, credibilidad, identidad, autoría, idea original o copia, nociones puestas en entredicho a partir de la rápida y descontrolada eclosión de Internet. En su mayoría los trabajos presentados reutilizan materiales o reconvierten imágenes y textos encontrados en la Web, destacando el manifiesto para redefinir las prácticas artísticas de La Société Anonyme, la reflexión en torno al



ANTONI MUNTADAS *On Translation*, 1997. Proyecto on-line. Cortesía: MEIAC.

azul Yves Klein de Ryan Barone o la aproximación a Kosuth de Miltos Manetas. Como comenta el comisario de la muestra, Gustavo Romano «a diferencia de otros medios tecnológicos, el digital posibilita, más que la reproducción, la manipulación. Más que la invariancia, la perpetua mutación. Más que la copia, el remix». Una miscelánea acorde con el presente globalizado que tenemos y el futuro que se vislumbra a corto plazo, universos creativos donde la (re)combinación de materiales, la (re)circulación de información y la (re)mezcla de ideas desembocan en una nueva manera de aplicar elementos propios a conveniencia que ponen en duda las circunstancias que los conciben. Un debate sobre la realidad que vivimos donde la retroalimentación, evanescencia y simultaneidad derivadas de la red nos llevan a un modelo distinto de museo, obra y espectador.

FOD: Available Space

MURCIA

LA CONSERVERA and ESPACIO AV

Forms of Habitation



General view of the exhibition. Courtesy: Consejería de Cultura y Turismo de la Región de Murcia.

PEDRO MEDINA

Manfredo Tafuri liked to quote two articles from the first issue of *Das Andere* in which Adolf Loos reflected on “the modern”, going from the issue of habitation to the production of the industrial object, with the aim of defending the figure of the artisan, who is the only one who truly knows how to make things; he is the *Bau-meister*, combining technical knowledge and the ability to build. Strangely enough, Richard Sennett advocates something similar in his latest book, *The Artisan*, with the hope that it serves as a call for action in today’s consumer society, immersed as it is in a replacement economy, oblivious to excellence and to the knowledge which makes up the fabric of society and the economy.

These issues revolve around concepts such as that of “inhabiting”, taking into account (physical and social) architecture and the (manual and conceptual) means needed to carry it out. In the midst of these

concerns we find the work by FOD (Francisco Olivares Díaz), although, if the artisan –in Loos’s view– is the one who truly transforms language, FOD explores the inverse path, trying to find the best way to reveal the habitats he discovers.

In his earlier exhibition, *Cuarto primera*, he took as his starting point the party walls of buildings, those pieces of architecture which are no more than traces of past lives, destined to disappear as soon as someone occupies that temporarily empty space. Within its simplicity

it is a complex narrative, open to numerous interpretations, thanks partly to the richness of its sources, among which it is worth mentioning Gordon Matta-Clark, as pointed out by Nacho Ruiz when he established the coordinates of his work: geometry, *tekné* and memory. It is, therefore, a song to the geometry built around the idea of habitation, a hypnotic puzzle which contains thousands of stories, all of which have been experienced directly.

With *Espacio disponible*, on show simultaneously at the Espacio AV and La Conservera, FOD seems to be giving the finishing touches to a formal transition within an architectural narrative which has been reduced to its essential elements. Although he never rejects the pictorial language, he has gone from drawing with the colours of the construction materials used in buildings to making the leap to the three-dimension field.

In this way, he has given rise to a new experience: the creation of a place, rather than merely the setting up of a show, given that the work now “occupies” the space, rather than only representing it, as happened with his previous pieces. He is now in a position to establish an attractive dialogue between his two-dimensional pieces (on this occasion, a series of large-scale drawings in ink), which point at something outside, and his three-dimensional works (whose purest expression is the large piece in the

patio of La Conservera), which build an inside space.

However, all of these pieces share an obvious love for the manual work which defines the process from beginning to end, a professional longing which gives rise to a powerful work. It is easy, therefore, to understand the way he revels in the use of the paintbrush, on the cut in the wood, the preparation of the surfaces, the assembly of the aluminium components, the sparse reflection of the metachrylate, etc. A combination in which it is possible to appreciate a gradual formal purity and a fate which takes the artist toward a greater essential nature.

In fact, his language moves toward a greater sense of synthesis, one which is capable of bringing together the architectural dimensions of human habitation, reaching a harmonious composition of colour, materials and life, which causes the viewer to embark on a profound reflexion on the inhabitable and the most relevant ways to experience it.

FOD: Espacio disponible

MURCIA

LA CONSERVERA y ESPACIO AV

La forma del habitar

PEDRO MEDINA

A Manfredo Tafuri le gustaba citar dos artículos del primer número de *Das Andere* en los que Adolf Loos reflexionaba sobre lo “moderno”, yendo del problema sobre la habitación a la elaboración del objeto industrial con el fin de reivindicar la figura del artesano, porque es quien realmente sabe hacer las cosas, es el *Bau-meister* que reúne conocimiento técnico y construcción. Curiosamente, Richard Sennett defiende algo similar en su último libro, *El artesano*, para llamar a la acción dentro de la actual sociedad de consumo, inmersa en una economía de sustitución, que olvida la excelencia y no piensa en aquellos conocimientos que constituyen la textura de la sociedad y la economía.

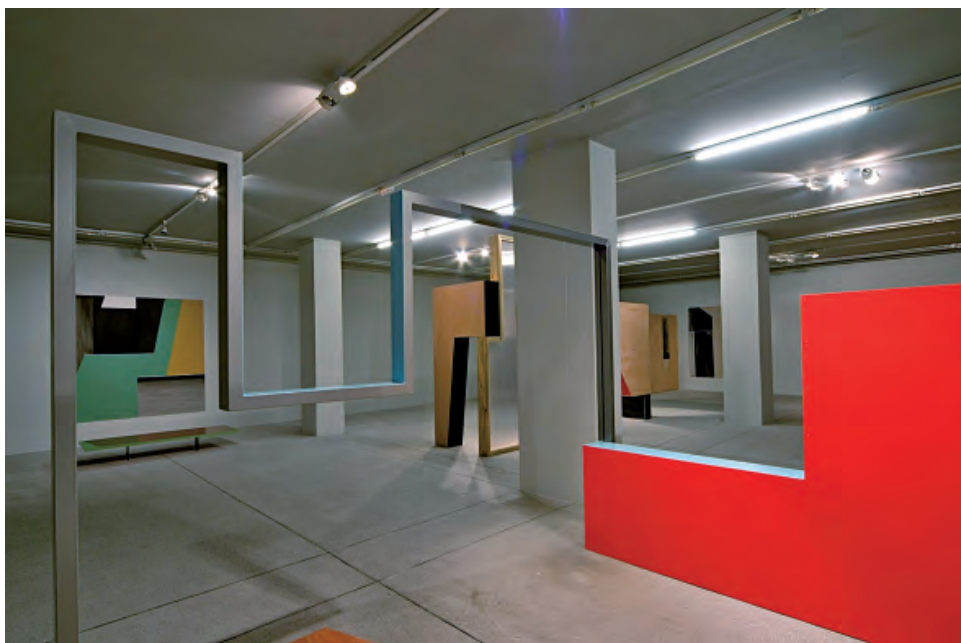
Estas cuestiones giran en torno a conceptos como el de “habitar”, considerando la arquitectura (física o social), y los medios cualificados (manuales o conceptuales) para llevarla a cabo. En medio de estas preocupaciones se sitúa la obra de FOD (Francisco Olivares Díaz), aunque si el artesano –para Loos– es el que transforma en realidad el lenguaje, FOD explora el camino inverso, investigando la manera de descubrir la forma idónea para mostrar los hábitats que encuentra.

Ya en la exposición *Cuarto primera* partía de las medianeras de los edificios, esas arquitecturas que no son sino huellas de vidas pasadas destinadas a desaparecer en cuanto alguien cubra ese espacio temporalmente yermo. Se trata de una narración compleja en su simplicidad y abierta a la multiplicación de las interpretaciones debido en parte a la riqueza de sus fuentes, entre las que destaca Gordon Matta-Clark, como hizo evidente Nacho Ruiz al establecer las coordenadas de su obra: geometría, *tekné* y memoria. Es, pues, un canto a la geometría en torno al habitar, un hipnótico *puzzle* que contiene miles de historias, todas ellas vividas en primera persona.

En *Espacio disponible*, simultáneamente en el Espacio AV y en La Conservera, FOD parece completar una transición formal dentro de un relato arquitectónico reducido a los mínimos elementos. Sin

renunciar nunca a un lenguaje pictórico, ha avanzado dibujando con los colores propios de los materiales de construcción utilizados hasta dar el salto a las tres dimensiones.

Esta deriva consigue una nueva experiencia: la creación de lugar y no solamente su muestra, puesto que ahora la obra “ocupa” el espacio, no lo representa únicamente como ocurría con sus piezas anteriores, estableciendo así un atractivo diálogo entre sus obras en dos dimensiones (en esta ocasión grandes dibujos realizados en tinta



Vista general de la exposición. Cortesía: Consejería de Cultura y Turismo de la Región de Murcia.

china), que remiten a algo exterior, y sus obras tridimensionales (cuya máxima expresión es la gran pieza situada en el patio de La Conservera), que erigen un interior.

Pero todas estas obras tienen en común un evidente amor por lo manual expresado en el proceso de creación de principio a fin, una querencia profesional que logra una obra de considerable contundencia. Así, es fácil comprobar cómo se entretiene en el curso del pincel, en el corte de la madera, en la preparación de las superficies, en el ensamblaje del aluminio, en el parco reflejo de los metacrilatos... Una combinación en la que se aprecia una progresiva pureza formal y un destino que le lleva a una mayor esencialidad.

En efecto, el periplo de su lenguaje se encamina hacia una gran síntesis, capaz de reunir las dimensiones arquitectónicas del habitar humano, alcanzando una armónica composición de color, materiales y vida, que provoca en el espectador una honda reflexión sobre lo habitativo y sobre los medios más pertinentes para experimentarlo.

Cannibal Dominoes

MURCIA
SALA VERÓNICAS

Jimmie Durham, Traces of the Day-to-Day

ALICIA MURRIÀ

The exhibition on show at the Sala Verónicas marks the start of the second edition of an ambitious event which will take place between January and December, 2010, under the title of Murcia Contemporary Art Project, following ESTRATOS, a similar event which took place a couple of years ago, and was curated by Nicolas Bourriaud.

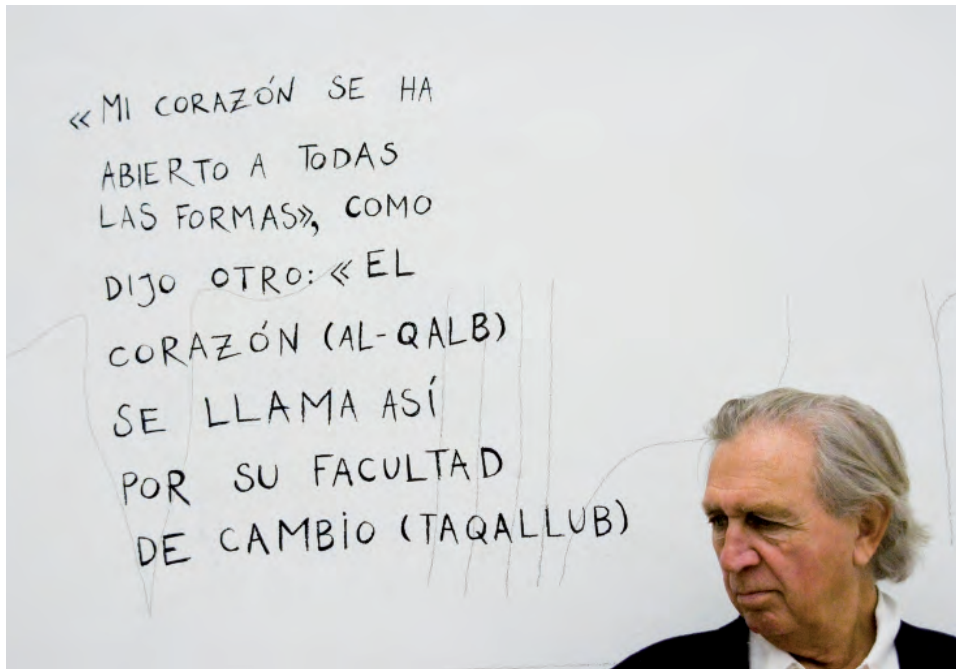
This project has emerged with the aim to ensure continuity, through the intervention by Jimmie Durham in the space of an old church in Verónicas, a room which, for a decade, has offered a number of interesting proposals, and which, this year, will house the various chapters of *Domino canibal*. Under this title, the Mexican curator Cuauhtémoc Medina will initiate a sequence of interventions with artists with very different careers and origins, from different generations, who will be prompted to conduct to a number of interventions which are

somehow connected to one another. It may not sound as though the proposal contains any great innovations, but this is not so. Durham's intervention will be followed by the work, in this order, of the Spanish artist Cristina Lucas, the New York collective Bruce High Quality Foundation, the South African artist Kendell Geers, Tania Bruguera, from Cuba, the Brazilian Rivane Neuenschwander and Francis Alÿs, who was born in Belgium but grew up in Mexico.

In what way, therefore, does this successive way of exhibiting the work of these artists add greater relevance to their individual careers? It is simple: each of them will conduct their own intervention on the basis of that offered by the preceding artist, establishing an intense dialogue, whether through formal elements or based on conceptual connections, either by affirmation or by negation. This does not seem like an easy task, given that, however much freedom is given to the artists, they will each have to work in the context of a set frame of reference. We will witness the results of these alliances as they take place.

As for the intervention by Jimmie Durham (Washington, U.S.A.1940), it could be said that it contains all of the facets of this artist's sharp intelligence, and that, without moving away in the slightest from his usual way of working, it offers a reflection on the space in which it is set, at the same time as it observes and appropriates –residual– elements of the city in order to build the objectual repertoire on which this installation work is founded.

This poet and essayist, as well as sculptor, is a seasoned advocate of the rights of indigenous American communities –in the 1970s, Durham, who has Cherokee blood, was the director of the International Treaty Council, which he represented at the United Nations. He takes the time to look at street texts, regardless of whether they are complex graffiti or simple reflections, from the most banal stammering to the deepest wisdom; next to the signs he has reproduced on the walls of an old temple, he places wires, trash cans, bones, old home appliances which have been dumped in the street, fragments from tiles, stones from derelict buildings, etc. Anything can be reused by the artist to build a universe of traces and metaphors of what is human, and, in parallel, to establish, through the way they are arranged, a symbolic connection with the history and the architecture of such a landmark as this old, deconsecrated church. Durham draws a landscape in which we recognise ourselves, a sort of Baroque “nature” which, however, moves away from the Catholic idea of *vanitas* to emerge as a metaphor of the intensity of life.



JIMMIE DURHAM, 2010. Cortesía: PAC Murcia y Urroz Proyectos

Dominó caníbal

MURCIA
SALA VERÓNICAS

Jimmie Durham, rastros de lo cotidiano

ALICIA MURRÍA

La exposición que se presenta ahora en la Sala Verónicas marca el arranque de la segunda edición de un ambicioso evento que se extiende de enero a diciembre de 2010 bajo la denominación Proyecto de Arte Contemporáneo Murcia y cuyo precedente, ESTRATOS, tuvo lugar hace un par de años bajo el comisariado de Nicolas Bourriaud.

Nacido con vocación de continuidad este PAC arranca con la intervención de Jimmie Durham en el espacio en la antigua iglesia de Verónicas, sala que durante una década ha ofrecido interesantes propuestas, y lugar donde a lo largo de este año se presentarán los diferentes capítulos de *Domino caníbal*. Con este título su comisario, el mexicano Cuauhtémoc Medina, inicia una secuencia de intervenciones con artistas de muy diversa trayectoria, origen y generación, a los que insta a idear intervenciones conectadas entre sí. Dicho de este modo no parece que la propuesta contenga novedad, pero no es así. A la de Durham le sucederán las intervenciones, en este orden, de la española Cristina Lucas, el colectivo neoyorquino Bruce High Quality Foundation, el sudafricano Kendell Geers, la cubana Tania Bruguera, la brasileña Rivane Neuenschwander y el belga de origen y mexicano de adopción, Francis Alÿs.

¿Dónde radica, entonces, la particularidad de exponer sucesivamente a estos artistas más allá de la relevancia de sus respectivas trayectorias? Ni más ni menos en que cada uno de ellos habrá de desarrollar su propia intervención a partir de la realizada por el artista que le preceda, estableciendo de ese modo un estrecho diálogo, sea a través de los elementos formales o basada en conexiones conceptuales, bien por afirmación o negación. De entrada no parece tarea fácil pues, por más libertad que se permita, cada cual habrá de trabajar sobre un cierto marco referencial dado. Veremos los sucesivos resultados de estas alianzas.

En cuanto a la intervención de Jimmie Durham (Washington, U.S.A., 1940), se puede decir que contiene todos los rasgos de su afilada inteligencia y, sin separarse un ápice de sus modos habituales de trabajar, se ha detenido a reflexionar sobre el lugar que acoge su obra al igual que ha salido a observar y a apropiarse de elementos –residuales– de la ciudad para construir el repertorio objetual que sustenta este trabajo instalativo.

Poeta y ensayista además de escultor, este veterano luchador por los derechos de los pueblos indígenas americanos –Durham, de ascendencia cherokee, fue durante la década de los 70 director del



JIMMIE DURHAM, 2010. Vista parcial de la instalación. Cortesía: PAC Murcia y Urroz Proyectos

International Treaty Council y su representante en las Naciones Unidas– se detiene en los textos callejeros, sean elaborados *graffitis* o escuetas reflexiones que oscilan desde el balbuceo banal hasta la sabiduría más honda; junto a esos signos que ha reproducido en los muros del antiguo templo, reúne cables, bidones, huesos, viejos electrodomésticos abandonados en la calle, fragmentos de baldosas, piedras de edificios derruidos... cualquier cosa puede ser reaprovechada para componer un universo de huellas y metáforas de lo humano y, paralelamente, establecer a través de su disposición unos enlaces de orden simbólico con la historia y la arquitectura de un espacio tan connotado como esta antigua iglesia desacralizada. Durham dibuja un paisaje en el cual nos reconocemos, una especie de “naturaleza” barroca que, sin embargo, se aleja de idea católica de la *vanitas* para constituirse en una metáfora de la intensidad de la vida.

Expanded Mediathèque: Playlist

GIJÓN

LABORAL CENTRO DE ARTE Y CREACIÓN INDUSTRIAL

The Discreet Charm of the Obsolete

ELENA DUQUE VIÑA

Obsolescence does not remain immutable, but rather is transformed. What we have today is encoded in a few bits that are utilised by those who regard limitations as a challenge and who embrace them ethically and aesthetically. This is true of people who play with Ataris, NES, or Gameboys and then take them apart and turn them into something new.

Playlist is intended chiefly to document the 8-bit scene, partisans of low-fi and creators of the so-called “chiptunes” –music made with the sound chips of video consoles. Starting with the popular hits “sung” by the 386 DX computer belonging to Alexei Shulgin’s, one of the pioneers, we sample the works of this group such as that by Mikro Orchestra, Gameboy virtuosos, or the micromusic.com platform –the first to distribute software for making chiptunes– or Tristan Perich, with the incredible work *1-Bit Symphony*, a circuit packed in a CD box with an earphone jack from which there emerge, thanks to binary electrical impulses, evocative symphonies whose quality dwarfs the cleverness of the invention.

There is also room for the visual. Corrupting the images created by video consoles, as in *glitchNES* by Don Miller (No Carrier), altering the source code of the first Nintendo consol to produce psychedelic

results, as does Nullsleep with its variety of punk Bach saying “eat shit”, with one of the minuets interpreted in the key of 8-bits in the background. The NES cartridges hacked by Paul B Davis render an enigmatic homage to those pirate copies that held several games in a single one, and Jeff Donaldson (Notendo) uses the errors of that same console to create abstract images in a work entitled *Reset v2.0*. Raquel Meyers used 8-bit tiles to create a disturbing “surreality” in her video clips.

Archaic low-res digital cameras are used by Dragan Espenschild to create his *Hupel-Pupel Magazine*, a comic made from camera shots of Gameboy, a console also evoked by Gijs Gieskes, who made bricks to resemble it.

A special mention is richly deserved by the Irishman Mike Johnston, alias Mike in Mono, who since childhood has used a Spectrum to push “the boundaries between the computable and the non-computable, which, for me, is the space found between technical manuals and poetry”. His animations for Spectrum come from the same poetic world inhabited by Norman McLaren and Oscar Fischinger, mixed with that of such mathematicians as Gregory Chaitin or philosophers like Wittgenstein. Here, apart from some animation, we can see his first bitmap, a drawing on graph paper (a technique used by the early video game creators), illustrating the docks of his native Portstewart.

The road to obsolescence is also a place for technical advances (or retreats, depending on how one views them). This is the example set by those who turn to the oldest technologies, such as the novel *VinylVideo* by Gebhard Sengmüller, a veritable missing link who, at last, recorded video images on vinyl disk with a shadowy lo-fi result, lending a more tangible dimension to the VJ concept. Paul B Davis also turns to vinyl to publish music sampled from the Atari and Commodore 64 consoles, which can actually be loaded on a console if recorded on tape by users.

Playlist, then, is what happens when the geek and the artist are merged. This show’s laudable intention of disseminating and compiling a promising scene which one suspects is still in its infancy (and which must one day address the task of working harder on the contents, leaving the form aside), is marred by the perhaps insufficient efforts to lend a hand to the spectator who is not computer-savvy enough to understand some of the IT terms used to explain the works, and hence misses some of the nuances.



RAQUEL MEYERS General view of the exhibition. Photo: Enrique Cárdenas.

Mediateca Expandida: Playlist

GIJÓN

LABORAL CENTRO DE ARTE Y CREACIÓN INDUSTRIAL

El discreto encanto de lo obsoleto

ELENA DUQUE VIÑA

La obsolescencia no permanece inmutable sino que se transforma.

La que hoy nos toca se codifica en pocos bits que son aprovechados por quienes ven las limitaciones como un reto y las abrazan como ética y estética. Es el caso de quienes jugaron con Ataris, NES o Gameboys para luego destripárlas y crear algo nuevo a partir de ellas.

Playlist pretende, principalmente, documentar la escena 8bit, partidarios de la baja fidelidad y creadores de los llamados *chiptunes*: música hecha con el chip de sonido de las videoconsolas. Partiendo de los *hits* populares que “canta” el ordenador 386 DX de Alexei Shulgin, uno de los pioneros, se recorre a este colectivo a través del trabajo de artistas como Mikro Orchestra, virtuosos de la Gameboy, la plataforma micromusic.com, –la primera en distribuir un *software* para la creación de *chiptunes*–, o Tristan Perich, con la increíble obra *1-Bit Symphony*: un circuito empaquetado en una caja de CD con una toma de auricular de la que salen, gracias a impulsos binarios de electricidad, evocadoras sinfonías cuya calidad va más allá del ingenio del invento.

También hay espacio para lo visual. Corromper las imágenes creadas por las videoconsolas, como el caso de *glitchNES* de Don Miller (No Carrier), alterando el código fuente de la primera consola Nintendo da lugar a psicodélicos resultados, como también hace Nullsleep con su suerte de Bach punk diciendo «eat shit», con uno de sus minuetos interpretados en clave 8 bits de fondo. Los cartuchos NES hackeados de Paul B Davis homenajean de forma enigmática esas copias piratas que incluyen varios juegos en uno, y Jeff Donaldson (Notendo) utiliza los errores de esta misma consola para crear imágenes abstractas en su obra interactiva *Reset v2.0*. Raquel Meyers, por su parte, emplea los tiles 8 bits para crear una inquietante “surrealidad” en sus videoclips

Las arcaicas cámaras digitales de resolución paupérrima sirven a Dragan Espenschild, para crear su *Hupel-Pupel Magazine*, una revista de cómic hecha a partir de imágenes de la cámara de la Gameboy, consola con la que Gijs Gieskes, autor de los ladrillos en forma de Gameboy, hace un guiño al mote de esta popular consola.

Mención aparte merece el irlandés Mike Johnston, alias Mike in Mono, que desde niño intentaba explorar, a fuerza de provocar a su Spectrum, «los límites entre la computabilidad y la incomputabilidad,

que, para mí, es también el lugar que se encuentra entre los manuales técnicos y la poesía». Sus animaciones para Spectrum provienen del mismo mundo poético de Norman McLaren u Oscar Fischinger mezclado con el de matemáticos como Gregory Chaitin o filósofos como Wittgenstein. Aquí, además de algunas animaciones, se puede ver su primer mapa de bits, un dibujo en papel milimetrado (técnica usada por los primeros creadores de videojuegos) que ilustra el embarcadero de su natal Portstewart.

En el camino de lo obsoleto también caben los avances (o retrocesos, según se vea) de la técnica. Tal es el ejemplo de los que recurren a una tecnología aún más anticuada, como es el caso del nove-



TRISTAN PERICH *1-BIT Symphony*, 2009. Foto: Enrique Cárdenas.

doso *VinylVideo* de Gebhard Sengmüller, todo un eslabón perdido que se encarga de, por fin, grabar imágenes de video en discos de vinilo con un nebuloso resultado *lo-fi*, dándole una dimensión más tangible al concepto de VJ. También Paul B Davis echa mano del vinilo para editar música sampleada de consolas Atari y Commodore 64, que tiene la particularidad de poder cargarse en una consola si es grabada en cinta por los usuarios.

Playlist es, pues, el resultado de lo que ocurre cuando el *geek* y el artista se funden. La encomiable intención de esta exposición por difundir y recopilar una prometedora escena que se sospecha aún en ciernes (y que tiene como tarea pendiente trabajar más sus contenidos al margen de sus formas) sólo se ve empañada por el quizás insuficiente esfuerzo para tender un cable al espectador que no maneje ciertos conceptos informáticos que explican las obras y sin los cuales se pierde parte del jugo de las mismas.

ERWIN OLAF:

Darts of Pleasure, 1984-2009

SALAMANCA
DOMUS ARTIUM (DA2)

Between Reality and Desire



Sissi+1898, 2000. Courtesy: Erwin Olaf Studio and Galería Espacio Mínimo.

SEMA D'ACOSTA

The images by the Dutch photographer Erwin Olaf (Hilversum, 1959) leave no one indifferent. They possess all of the ingredients necessary to be compelling: a dash of scandal, suppressed tension, puzzlement, ambiguity and narrative density. Although his first important series, *Chessmen*, was almost Baroque and revelled excessively in the dark beauty of deformity (a combination of Mapplethorpe, Joel-Peter Witkin and Jan Saudek), it denoted a scrupulous technique, a strong interest in staging, and a methodological pulchritude well seasoned

with morbid elements, which led him to be awarded the 1988 *Young European Photographer* prize, as well as displaying the entire series at the prestigious Ludwig Museum in Cologne and gaining, almost on his first try and in the best possible context, an unexpected reputation as a provocateur. Advertising, which is always keen to attach itself to those who have proven themselves capable of arousing opinions, noticed him, and Olaf found himself in an endless universe, free to explore his interests and define his own style, through hyperbolic and artificial creations which work very well in lifestyle magazines and fashion commercials, but which generally lack the necessary depth to encourage reflection.

Mature (1999), *Blacks* (1990-2000), *Royal Blood* (2000), *Fashion Victims* (2000) and *Paradise, The Club* (2001), among others, are works which become exhausted as soon as they have been seen. They are founded on simple strategies for visual persuasion, resorting to the imminent impact (sometimes ironically, sometimes with a caustic sense of humour), extremism (black or white, nudity or colourfulness) and the oxymoron (fragile sweetness and the truculence of blood, the cult of beauty and decrepitude, sadistic violence and innocent appearance) but they are not capable of articulating a deep discourse regarding the subjects they deal with because they go no further than the initial lure of advertising. They are lacking subtlety and they are overly theatrical. Their form is exquisite (Photoshop galore), and their content minimal.

The same cannot be said of his latest works, such as *Hope* (2005), *Rain* (2007) and *Grief* (2007), which are much more introspective, suggestive and mysterious. Along with *Annoyed* (2005) they are the best pieces on display, the most complex and deep; brief video sequences accompanied by concise screenshots of the characters. By measuring out the information given about the characters, apathetic characters full of a languid sadness, which anxiously await something we cannot identify, concentrating the intensity of the moment and deepening the sense of mystery which envelops the scene, he offers a glimpse into an unsolvable history with which we are not familiar and which keeps us on tenterhooks. As in the paintings by Edward Hopper and the stories by Raymond Carver, the burdensome, pessimistic and silent atmosphere recreated by these middle-class American homes is linked in our minds to the frustrations and disappointments of the human being. In the short films, sound is essential: it give rise to expectations and tension. In the photographs, meticulous interior spaces from the 50s and 60s, we observe a clear cinematic sense, with the images functioning as decontextualised instants, generating an atmosphere of unease.

Organised by the DA2 gallery in Salamanca, *Darts of Pleasure* is the first large-scale retrospective on Erwin Olaf to take place in Spain. It reviews the most relevant series developed by the photographer in the 25 years he has been working. The exhibition includes a wide repertoire of almost two-hundred works which reveal the way the artist has evolved between the early days of his career, when he was direct and aggressive, and his current, more melancholy and transcendent, approach.

ERWIN OLAF:

Darts of Pleasure, 1984-2009

SALAMANCA
DOMUS ARTIUM (DA2)

Entre la realidad y el deseo

SEMA D'ACOSTA

Las imágenes del fotógrafo holandés Erwin Olaf (Hilversum, 1959) no dejan indiferente a nadie. Poseen todos los ingredientes de la atracción. Una pizca de escándalo, tensión contenida, extrañamiento, ambigüedad y densidad narrativa. Aunque su primera serie importante, *Chessmen*, es barroquizante y se regocija con exceso en la belleza oscura de la deformidad (es una mezcla entre Mapplethorpe, Joel-Peter Witkin y Jan Saudek), ya denota un escrupuloso sentido de la técnica y una notoria preocupación por la puesta un escena, una pulcritud metodológica bien aderezada con morbo que le valdría para ser galardonado en 1988 con el premio *Young European Photographer*, presentar el conjunto en el prestigioso museo Ludwig de Colonia y adquirir, casi a la primera y en el escaparate más oportuno, una inusitada fama de provocador. Siempre atento a los que son capaces de despertar opiniones, la publicidad se fijó en él y Olaf encontró ahí un universo interminable para dar rienda suelta a sus inquietudes y definir un estilo propio, creaciones exageradas y artificiales que funcionan muy bien en las revistas *Life-Style* y en los anuncios de moda pero que en la mayoría de las ocasiones adolecen de la hondura necesaria para llevarnos a la reflexión.

Mature (1999), *Blacks* (1990-2000), *Royal Blood* (2000), *Fashion Victims* (2000) o *Paradise, The Club* (2001) son trabajos que se agotan al primer golpe de vista. Sus fundamentos se basan en estrategias sencillas de persuasión visual: recurren al impacto inminente (ora con ironía, ora con humor ácido), al extremismo (blanco o negro, desnudez o abigarramiento) y al oximoron (la dulzura frágil con la truculencia de la sangre, el culto a la belleza con la senectud, la violencia sádica con la apariencia inocente) pero no son capaces de plantear un discurso hondo en torno a los temas que manejan porque no van más allá del reclamo. Les falta sutileza y les sobra teatralidad. La forma es primorosa (Photoshop a *tutiplén*), el contenido raso.

No ocurre lo mismo con algunas de sus últimas creaciones, caso

de *Hope* (2005), *Rain* (2007) y *Grief* (2007) mucho más introspectivas y sugerentes. Junto a *Annoyed* (2005) son las mejores piezas que pueden verse en la muestra, las más complejas; breves secuencias de vídeo que acompaña con enigmáticos fotogramas de los personajes. Al dosificar la información de los protagonistas, seres abúlicos de una tristeza lánguida que esperan o se inquietan por no sabemos qué, concentra la intensidad del momento y potencia el misterio que envuelve la escena, mostrándonos sólo un segundo de una historia irresoluble que no conocemos y que nos mantiene en vilo. Como en los cuadros de Edward Hopper o en los cuentos de Raymond Carver, la atmósfera onerosa, pesimista y silenciosa que recrean esos hogares



The Classroom, 2005. Cortesía: Erwin Olaf Studio y Galería Espacio Mínimo.

americanos de clase media-alta la relacionamos con las frustraciones y engaños del ser humano. En los cortos, el sonido es esencial, produce expectativas y suscita tensión. En las fotografías, esmerados interiores de los años cincuenta y sesenta que poseen un marcado carácter cinematográfico, las imágenes actúan como instantes descontextualizados que generan desasosiego.

Organizada por el DA2 de Salamanca, *Darts of Pleasure* es la primera gran retrospectiva en España de Erwin Olaf, una antología que repasa las series más relevantes desarrolladas por el fotógrafo a lo largo de sus 25 años de carrera. La exposición reúne un amplio repertorio de casi doscientas obras que revelan con detenimiento cómo ha evolucionado el artista desde sus comienzos, en los que se mostraba directo y agresivo, hasta su estado actual, más melancólico y trascendente.

WILHELM SASNAL

MALAGA
CENTRO DE ARTE CONTEMPORÁNEO

CARLOS G. DE CASTRO

Some twenty canvases and a film, *The Ranch* (2006), make up the exhibition on display at the CAC in Malaga, which covers the last ten years in the career of the Polish artist Wilhelm Sasnal (Tarnow, 1972),



Untitled, 2002. Courtesy of the artista.

the winner of the *Vincent Van Gogh Biennial Award for Contemporary Art in Europe* (2006). The technical diversity displayed by the work of this multi-faceted artist does not stop us from finding a common denominator which runs through it: the distance from the “original image”, which gives way to its reinterpretation and re-reading by the artist. Sasnal began working in this way during his time as part of the *Ladnie Collective*, and continues to do so today. His *modus operandi* enables us to interpret the disconcerting mixture of styles and genres which can be observed in this exhibition as a sort of dictionary of images.

Apropos of literature, in his book *The Whisper of Language beyond the Word and Writing*, Roland Barthes talks about understanding writing as a gesture which simply imitates a prior, and never original, gesture; a work in which writers would only be capable of mixing pieces of writing, building a universe in which words can only be explained through other words. This operational logic constitutes the foundation of Sasnal's works. It is worth reading, therefore, what Fernando Huici points out in the show's catalogue, with regard to the artist's way of working. According to Huici, Sasnal begins with photographic materials (or any prior image), which he uses as a source of reference for his painting. Since 2002 this process has been used by the artist to seek the greatest possible distance between the initial source and the painted image, in order to lend the final result the maximum sense of autonomy. His systematic use of the prior image tells us about a constant reworking “of the image, from the image”, and allows him to build an infinite semantic chain in which Sasnal's painting constitutes the final link.

With regard to this, it is possible to observe constant winks to the History of Art in the exhibition, as well as reinterpretations and new versions, rather than simple acts of homage. This is the case of the Neo-Attic piece *Spinario* (3rd century BC.) with which Sasnal gets even in the anonymous corner of a random pub, with the gray images of athletes reminding us of socialist realism, as well as in abstract pieces such as *Cemetery* (2002), in which small brushstrokes of blue paint against an ochre background remind us of Avant-Garde abstract expressionism.

The show is rounded off with the screening of the film *The Ranch* (2006), a road movie filmed in Deep America, where documentary images reinterpret the grand issues of day-to-day life in the US. This work is based on a selection of scenes, where the images of cowboys branding cattle, a game of girls' baseball and the daily activities of young African Americans from the fringes are subjectified through the choice of what is filmed and the music which accompanies each scene. The film offers a range of image sequences which change depending on the subject-matter and the music used; this way of working inevitably reminds us of the

animation work produced in the 70s by Sasnal's compatriot Ryszard Antoniszczak, who, in his film *Żegnaj Paro!* used music as a way of setting the tone of the scenes, which did not include any dialogue, a resource which can also be seen in *The Ranch*.

To finish this brief description of the exhibition, it must be said that both the pictorial and the film work by this artist constitute a subjective and personal view of the world, a constant and selective reinterpretation of images which gives rise to a sort of archive of memory, and that this, ultimately, is what Wilhelm Sasnal's work is about.

WILHELM SASNAL

MÁLAGA

CENTRO DE ARTE CONTEMPORÁNEO (CAC)

CARLOS G. DE CASTRO

Una veintena de lienzos y una película, *The Ranch* (2006), componen la muestra que el CAC de Málaga dedica a los diez últimos años de trabajo del artista polaco Wilhelm Sasnal (Tarnów, 1972), ganador del *The Vicent Van Gogh Biennial Award for Contemporary Art in Europe*, en 2006. Artista polifacético en el que la diversidad técnica no es óbice para que hallemos en ella un denominador común: el distanciamiento de la “imagen original” que da paso a su reinterpretación/relectura por parte del creador. Procedimiento iniciado durante la época en la que trabajó en el contexto del Colectivo Ladnie y que continúa en la actualidad. De este modo, podemos interpretar la desconcertante mezcla de estilos y géneros que *a priori* están presentes en esta exposición como una suerte de diccionario de imágenes.

A propósito de la literatura, en su libro *El susurro del lenguaje más allá de la palabra y la escritura*, habla Roland Barthes de entender la escritura como un gesto que se limita a imitar otro gesto siempre anterior, nunca original; un trabajo en el que el escritor tendría el único poder de mezclar las escrituras construyendo un universo en el que las palabras no pueden explicarse sino a través de otras palabras. Y es precisamente esta lógica operacional la que sigue Sasnal en la realización de sus obras. No es banal entonces lo que Fernando Huici comenta en el catálogo de la muestra, a propósito del método de trabajo seguido por el artista, al indicar que éste parte de materiales fotográficos (o cualquier imagen previa) a modo de fuente referencial para su pintura. Proceso –continúa Huici– que desde el año 2002 ha buscado el máximo distanciamiento entre la fuente primera y la imagen pintada, dando la máxima autonomía al resultado final. Un uso sistemático de la imagen previa que nos habla de una continua reelaboración de la imagen desde la imagen, construyendo una infinita cadena semántica de la que la pintura de Sasnal sería sólo el último eslabón.

En este sentido cabe leer los continuos guiños a la Historia del Arte que observamos en la exposición, relecturas y nuevas versiones que no simples homenajes, como en el caso del neoclásico *Espinario* (siglo III a. C.) sacándose su espina en el anónimo rincón de un pub cualquiera, las grises escenas de atletas que recuerdan a los tiempos del realismo socialista o abstracciones como *Cemetery* (2002), en la que pequeños gestos de pintura azul sobre un fondo ocre nos traen a la memoria el expresionismo abstracto de vanguardia.

La muestra se completa con la proyección del film *The Ranch* (2006), una *road movie* grabada en la América profunda en la que imá-



Sin título, 2009. Cortesía del artista.

genes documentales reinterpretan los grandes tópicos sobre la vida cotidiana en el interior de los USA. Un trabajo basado en la selección de escenas donde imágenes de *cowboys* marcando el ganado, un partido de béisbol femenino o momentos cotidianos de jóvenes afro-americanos de la periferia, quedan subjetivadas a través de la elección de lo que se graba y de la música que acompaña a cada escena. Así encontramos en la película distintas secuencias de imágenes que se diferencian tanto por el tema a tratar como por la música; un modo de trabajar en el que no podemos dejar de recordar la influencia del cine de animación que desarrollara en los setenta su compatriota Ryszard Antoniszczak, quien en su película *Żegnaj Paryż!* usa la música como elemento determinante de la escena en ausencia de diálogos, al igual que Sasnal en *The Ranch*.

Podríamos concluir esta rápida descripción de la exposición afirmando que tanto la obra pictórica como la cinematográfica de este artista constituyen una visión subjetiva y personal del mundo. Una constante y selectiva reinterpretación de imágenes que da lugar a esta suerte de archivo de la memoria que, en definitiva, es el trabajo de Wilhelm Sasnal.

Great Feat – with Casualties!

CÓRDOBA
FUNDACIÓN BOTÍ. SALA PUERTANUEVA

The Disasters of War



MARINA ABRAMOVIC *The Family VI*, 2008. Courtesy: Galería La Fábrica.

SEMA D'ACOSTA

In his acceptance speech, after unexpectedly receiving the 2009 Nobel Peace Prize, Barack Obama justified war and claimed that violence cannot be eradicated from the world, that evil exists and we must fight it. “To say that force is sometimes necessary is not a call to cynicism - it is recognition of history; the imperfections of man and the limits of reason”, said the US president, in a succinct style which had more in common with Julius Caesar or Napoleon than with what we expect from a contemporary world leader. Once violence is justified, defended or excused, nothing can stop it.

Prevailing ideologies have always resorted to syllogisms to justify their innocence, their good intentions and their possession of the truth, an overly simple approach which conceals the true nature of an evil fact which ruins the lives of innocents. Reality has more in common with the pathos conveyed by Goya in *The Disasters of War* than with this kind of statement, which is why the collective exhibition *Grande Hazaña ¡con muertos!* aims to encourage us to reflect on the (inevitable) other side of human conflict. Art looks behind the surface of things, delving into the nooks and crannies of events, searching for paradoxes

which may help us become aware of the abuse of power. For Robert Hughes, Goya is the first painter to reveal the huge authenticity of war: wretched death. Before his engravings, battles were idyllic events, falsified by the gaze of the victor. After him, bellicose heroics gave way to suffering and misfortune.

The museographic approach to the show is clear, and revolves around interconnected and similar groups of works. Although the Sala Puertanueva is not an easy space, the set-up of the show takes

advantage of the inconveniences to drive the discourse while keeping visitors interested throughout. At the entrance, in a group of works on the violence against women, it is worth noting the installation by Julião Sarmiento. We then move on to domestic violence and political violence, which are best conveyed by the photographs, perforated with bullet holes, by Carlos Garaicoa, and the sculpture, cut into pieces, by Diango Hernández. In the Second World War section, the most striking elements were the detailed and meaningful subtlety of Bleda y Rosa and the drawing by Robert Longo, which shows the devastating beauty of a nuclear explosion. The last section in the show is devoted to the Spanish Civil War. Here, the most outstanding works are the video on the subject of exile by Eugenio Ampudia and the models and drawings by Fernando Sánchez Castillo. When we observe any sort of

observation regarding violence (and war can be seen as one of its maximum forms of expression), each image conveys a forced tension which gives rise to mixed feelings: revulsion, annoyance, discomfort, anxiety ... A cumulus of perturbing impressions which, merely by moving us, does a lot to raise our awareness.

The only problem faced by man, as a social being, are the instincts inherent to human nature. *Homo homini lupus est*. Thomas Hobbes expressed it perfectly. When faced with adverse conditions, we are merciless predators who will do anything to impose our will. Unfortunately, confrontation is part of our nature, and we cannot stop ourselves from being vicious and greedy; however, we should try to think about the consequences of these tendencies, to limit the damage we cause and avoid making mistakes. If we look around us, or pay attention to the media, we will realise that our environment is riddled with aggressiveness; a landscape, sometimes obvious and sometimes invisible, to which this exhibition seeks to draw attention, in a “militant and committed” way, according to the curator Mariano Navarro, in order to make us think about dignity, peace and the respect for others.

Grande hazaña ¡con muertos!

CÓRDOBA

FUNDACIÓN BOTÍ. SALA PUERTANUEVA

Los desastres de la guerra

SEMA D'ACOSTA

En su discurso de proclamación, tras recibir el premio Nobel de la Paz 2009 de manera sorprendente, Barack Obama justificaba la guerra y afirmaba concluyente que la violencia no puede ser erradicada del mundo porque el mal existe y hay que combatirlo. «Decir que la fuerza a veces es necesaria no es una llamada al cinismo, es un reconocimiento a la Historia, las imperfecciones del hombre y los límites de la razón» sentenciaba el presidente norteamericano con un planteamiento sucinto más cercano a César o Napoleón que a un líder de nuestro tiempo. Desde el momento en que la violencia se acredita, desde el momento en que se argumenta y disculpa, nada puede frenarla.

Las ideologías dominantes siempre han recurrido a silogismos para declararse inocentes, bienintencionadas y en posesión de la verdad, un planteamiento simplista que oculta la faz de un hecho ruin que arrasa con la vida de seres inocentes. La realidad está más próxima al patetismo que representa Goya en *Los Desastres* que a una declaración de este tipo, por eso la exposición colectiva *Grande Hazaña ¡con muertos!* pretende hacernos reflexionar sobre el reverso (inevitable) de los conflictos humanos. El arte interpreta más allá de la superficie y hurga en los resquicios, buscando en las situaciones límite paradojas que nos sensibilicen ante los abusos del poder. Para Robert Hughes, Goya es el primer pintor que expone la tremenda autenticidad de la guerra: la muerte miserable. Antes de sus aguafuertes, las batallas eran acontecimientos idílicos falseados por la mirada del vencedor. Después de él, la heroicidad combativa se convierte en desventura y desgracia.

El planteamiento museográfico de la muestra es claro y se organiza en torno a conjuntos afines interrelacionados. Aunque la Sala Puertanueva es dificultosa, el montaje aprovecha esos inconvenientes para conducir el discurso sin que decaiga el interés. A la entrada, en un grupo centrado en la violencia de género, destaca la instalación de Julião Sarmiento. Continúa con la violencia familiar y la violencia política, cuya obras más certeras son las fotografías tiroteadas de Carlos Garaicoa y la escultura troceada de Diango Hernández. En relación con la Segunda Guerra Mundial, reseñar la sutileza en el detalle significativo de Bleda y Rosa y el dibujo de Robert Longo, que muestra la belleza devastadora de una explosión nuclear. La visita concluye con las obras dedicadas a la Guerra Civil Española, donde sobresalen el vídeo sobre el exilio de Eugenio Ampudia y las maquetas y dibujos de Fernando Sánchez Castillo. Cuando observamos cualquier interpretación derivada de la violencia (y la guerra puede



JOTA CASTRO *Peace Tower*, 2006. Cortesía: Galería Oliva Arauna.

entenderse como uno de sus modos máximos de sublevación), cada imagen incorpora una tensión forzosa que nos genera sensaciones encontradas. Repulsión, fastidio, incomodidad, desasosiego...Un cúmulo de impresiones perturbadoras que al conmovernos ya nos están concienciando.

El único problema del hombre, como ser social, son los instintos inherentes a su condición humana. *Homo homini lupus est*. Thomas Hobbes no pudo ser más preciso. En condiciones adversas, somos depredadores inmisericordes que quieren imponer su voluntad. Por desgracia, la confrontación es algo consustancial a nosotros, no podemos evitar ni la lucha ni la codicia, pero sí debemos intentar considerar sus consecuencias para minimizar los daños y evitar errores. Si miramos alrededor o escudriñamos los medios de comunicación, nuestro entorno se nos presenta plagado de agresividad, un panorama, a veces invisible a veces palmario, que intenta evidenciar esta exposición «militante y convencida», según palabras del propio comisario Mariano Navarro, que nos hace pensar sobre la dignidad, la paz y el respeto a los demás.

Over The Game

SEVILLA
ESPACIO INICIARTE



General view of the exhibition. Courtesy: Espacio IniciarTE.

CARLOS G. DE CASTRO

The Gothic-Mudejar Santa Lucia church, which houses the Espacio IniciarTE, in Seville, is displaying *Over the Game*, a show on art and videogames curated by Flavio Escribano, a member of Arsgame, and the Zemos98 team.

The exhibition, organised around a series of settings which follow the building's spatial logic, seems to build an analogy between ancient Catholic rituals and the current cult of technology, which in this case is expressed through videogames. With this in mind, at the front of the church, we find the piece *In the Name of Kernell! Song of the Iron Bird* (2006-2007), by Joan Leandre, a video-projection based on the aesthetics of flight simulators, which projects celestial images onto the church's altar.

Opposite Leandre's piece, in the centre of the main nave, we find a flexible structure made out of cardboard cylinders, produced by the architects Paco González and Nacho Domínguez-Adame, which encloses this area as if it were an ancient choir. This space exemplifies the most outstanding achievement of this exhibition: the joining of the local and the global. Here, pieces by Andalusian filmmakers, such as *Estrecho Adventure* (1996) by Valeriano López, a video which uses

videogame aesthetics to draw attention to the tragedy of immigration, and *s-2211* (2007-2008), a virtual journey through the flooded basement of the Fine Arts Department in the University of Seville, by Daniel Franca and Enrique Colinet, coexist with internationally-renowned works, such as *levelHead* (2007), a three-dimensional game by the

New Zealand artist Julian Oliver, a Kafkian labyrinth based on interactive cubes.

The last space in the exhibition is a games room placed in the chapel of the church's transept which houses four games machines and two pieces produced exclusively for the exhibition: *Sala de máquinas*, a symphony of sound environments for six speakers conducted by Chiu Longina and produced by Berio Molina, and *PrayStation 4 an Extra Life*, an installation of lights and drawings by Pedro Delgado, which follows the classical split pediment architectural style, functioning as an altarpiece in a post-modern chapel devoted to leisure and collective entertainment.

The exhibition is rounded off with several pieces placed in the aisles, of which it is worth mentioning *Atari Cold War*, 2007, the most self-critical work on show, created by one of the curators, Flavio Escribano. Here, large-scale infographics combine two images from legendary Atari videogames: the top part shows a Soviet fighter plane, surrounded by hammers and sickles, flies around ominously, while the bottom part shows a U.S. helicopter, against a starry background, conveying the sense of an imminent battle. In the exhibition catalogue Escribano writes about these propaganda-related videogames, used as ways to demonise the enemy and lend an aesthetics to repression/emancipation elements.

Despite Escribano's piece, it is perhaps this self-criticism that is most lacking in *Over the Game*. However, this is shared by most of the recent shows on Net.art videogames. The celebration of the 2.0 Web, and the apparent freedom conferred by these technologies, is not an excuse not to maintain an always useful certain critical distance between professionals and their field. As Paul Virilio said to Philippe Petit, in 1997, during the interview included in the book *The Cyberworld. The Politics of the Worst*, "without freedom to criticise technology there can be no technical progress, only a tyranny of technoscience".

Over The Game

SEVILLA
ESPACIO INICIARTE

CARLOS G. DE CASTRO

La iglesia gótico-mudéjar de Santa Lucía, sede del Espacio IniciarTE de Sevilla, alberga *Over the game*, una muestra sobre arte y videojuegos que ha sido comisariada por Flavio Escribano, integrante de Arsgame, y el equipo Zemos98.

La exposición organizada a través de diferentes lugares que siguen la lógica espacial del edificio, parece configurar una analogía entre el antiguo culto católico y el actual culto a la tecnología, encarnado en forma de videojuegos. Así, en la cabecera de la iglesia, encontramos la pieza *In the name of Kernell! Song of the Iron Bird* (2006-2007) de Joan Leandre, una videoproyección basada en la estética de los simuladores de vuelo, celestes imágenes para el altar del templo de Santa Lucía.

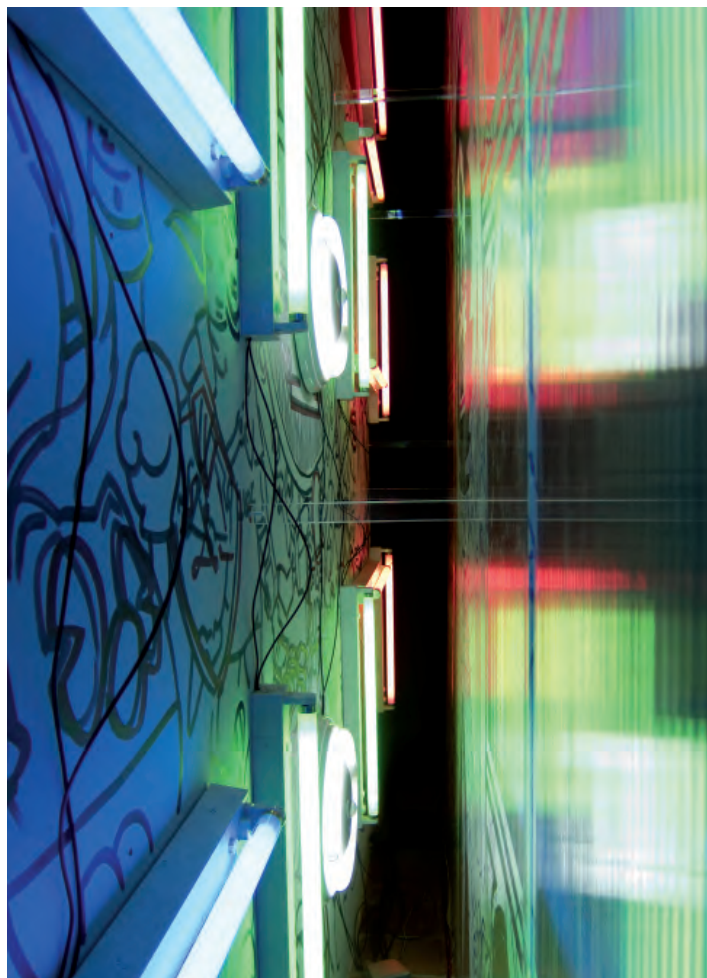
Frente a la pieza de Leandre, en el centro de la nave mayor, se sitúa una estructura flexible de tubos de cartón, obra de los arquitectos Paco González y Nacho Domínguez-Adame, que cierra esta zona como si de un antiguo coro se tratase. En este lugar ejemplifica el más notable de los aciertos de esta exposición: el de unir lo local con lo global. Aquí, piezas de realizadores andaluces, como *Estrecho Adventure* (1996) de Valeriano López, vídeo que a través de la estética de los videojuegos denuncia el drama de la inmigración, o *s-2211* (2007-2008), paseo virtual por un inundado sótano de la facultad de Bellas Artes de Sevilla, de Daniel Franca y Enrique Colinet, conviven con obras de reconocimiento internacional, caso de *levelHead* (2007) el juego tridimensional del neozelandés Julián Oliver, un kafkiano laberinto a base de cubos interactivos.

El último espacio de la exposición es una sala de juegos, situada en la capilla del crucero de la iglesia, que alberga cuatro máquinas para jugar y dos piezas producidas exclusivamente para la exposición: *Sala de máquinas*, concierto de ambientes sonoros para seis altavoces dirigido por Chiu Longina y producido por Berio Molina, y *PrayStation 4 an extra life*, instalación de luces y dibujos de Pedro Delgado que, siguiendo una arquitectura clásica de frontón partido, hace las veces de retablo de altar en una postmoderna capilla consagrada al ocio y la recreación colectiva.

La exposición se completa con varias piezas situadas en las naves laterales. De entre ellas podemos destacar *Atari Cold War*, 2007, la obra más autocrítica de la exposición, creación de uno de sus comisarios, Flavio Escribano. La infografía de gran formato combina dos imágenes de míticos videojuego de Atari: en la parte superior un caza soviético, rodeado de hoces y martillos, vuela amenazante; mientras en la inferior un helicóptero norteamericano, sobre un fondo estrellado, augura un inminente enfrentamiento. En el catálogo de la exposición habla Escribano sobre estos videojuegos, orientados

a la propaganda, como medios de demonización del enemigo y estetización de los elementos de represión/emancipación.

A pesar de la pieza de Flavio, quizás sea precisamente la autocrítica al entorno de los videojuegos, lo que más se eche en falta en *Over the Game*. Carencia compartida, no obstante, con la mayoría de muestras que sobre Net.art y videojuegos se vienen realizando. La celebración del entorno de la Web 2.0 y la supuesta libertad que conllevan estas tecnologías, no es excusa para olvidar una cierta distancia crítica, siempre útil, entre los profesionales y el propio medio. Pues como decía Paul Virilio a Philippe Petit, en 1997, durante la entrevista recogida en el libro *El Ciber mundo, la política de lo peor*: «Sin libertad para criticar la técnica no existe progreso técnico, sino una tiranía de la tecnociencia».



PEDRO DELGADO *Praystation 4 an extra life*, 2009. Cortesía: Espacio IniciarTE.

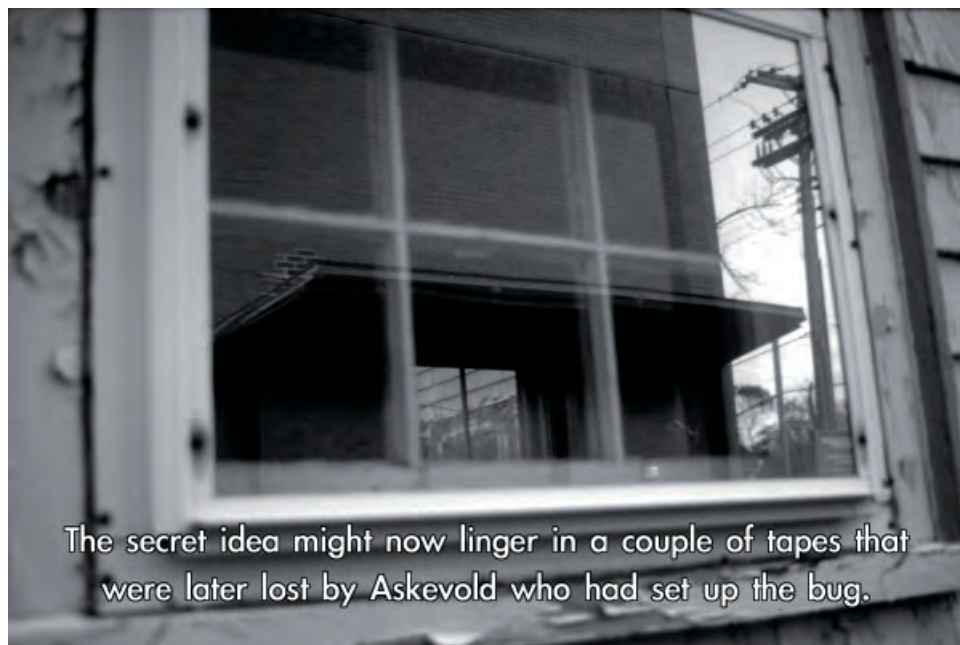
MARIO GARCÍA TORRES:

It's embarrassing, but for some time now I've only had title ideas in English

BARCELONA
FUNDACIÓ JOAN MIRÓ

PABLO G. POLITE

With *It's embarrassing, but for some time now I've only had title ideas in English*, Mario García Torres has written a new and magnificent chapter in his self-confessed and persistent obsession for untangling the forgotten narratives of conceptual art in order to rescue old ideas and erect renewed meanings. The show, which formed part of the *Silencio explícito* [Explicit Silence] cycle, set in the Espai 13 of the Fundació Joan Miró, is both a declaration of intentions and a series of veiled tributes, a laborious piece of research which reflects on the secret and immateriality of art and an artefact of fine archaeology which is simultaneously surprising, suggestive and astounding, revealing suggestive historic connections, going beyond the usual clichés and over-exploited formulas displayed by similar multidisciplinary, and apparently more ambitious, proposals.



The secret idea might now linger in a couple of tapes that were later lost by Askeveld who had set up the bug.

What Happens in Halifax, Stays in Halifax, 2004 - 2006.

We are not, therefore, speaking about an easy exhibition; rather, it requires the viewer to persevere in patiently seeking out the treasures concealed in each of the pieces on show: particularly when seeing *Lo que ocurre en Halifax se queda en Halifax* [What Happens in Halifax Stays in Halifax] and *Transparencias del no-acto* [Transparencies of the Non-Act], a piece made up of 36 photos and a video-installation, based on memory, yes, but presented in a dynamic way, whereby the past is reconstructed and mixed, fused even, with the thread of the present, in order to question the value of the artistic work and push its limits, regardless of whether or not they are identifiable. With this show, Mario García Torres reveals his understanding of research work, as one of his main virtues is his ability to rediscover remote projects, and, above all, to use them to create fascinating stories.

In what is an unusual combination, somewhere between *La Jetée*, by Chris Marker, and Paolo Gioli's *Filmarilyn*, *Lo que ocurre en Halifax se queda en Halifax* is an account, through slides (and in absolute silence), of García Torres's investigation regarding a semi-forgotten project, proposed in 1969 by the conceptual artist Robert Barry to a group of art students in Halifax (Canada). The students were supposed to think of an idea and simply keep it secret, without ever telling Barry about it. The efficiency with which the artist constructs this sort of strange film forty years after the fact owes a lot to his expressive restraint and sobriety, to his concealed associative and playful abilities, and to the careful way in which he goes adding the ingredients of a real-life intrigue which ends up moving irretrievably towards the most intimate territory.

Something similar happens with *Transparencias del no-acto*, a work made up of fifty black and white slides with varying degrees of opacity and a series of superimposed texts harking back to the supposed legacy of Oscar Neuestern, an unknown artist whose career was built on the concept of "absence" and the search for "the absolute", and of whom all we have is what the art critic Kiki Kundry wrote in a 1969 article published in the magazine *Art News*. In this work, Mario García Torres moves us back and forth between opposite poles: dream and reality, truth and mendacity. These dichotomies become increasingly tangled in his strange poetic breath and his unusual intensity; there is a moment when the viewer is plunged into doubt, not knowing where to stand in the forest of constantly bifurcating paths, which can only be understood at the end, when García Torres finally achieves what he set out to do: to persuade us that there are artistic channels still to be explored and an infinite number of narrative strategies.

MARIO GARCÍA TORRES:

It's embarrassing, but for some time now I've only had title ideas in English

BARCELONA
FUNDACIÓ JOAN MIRÓ

PABLO G. POLITE

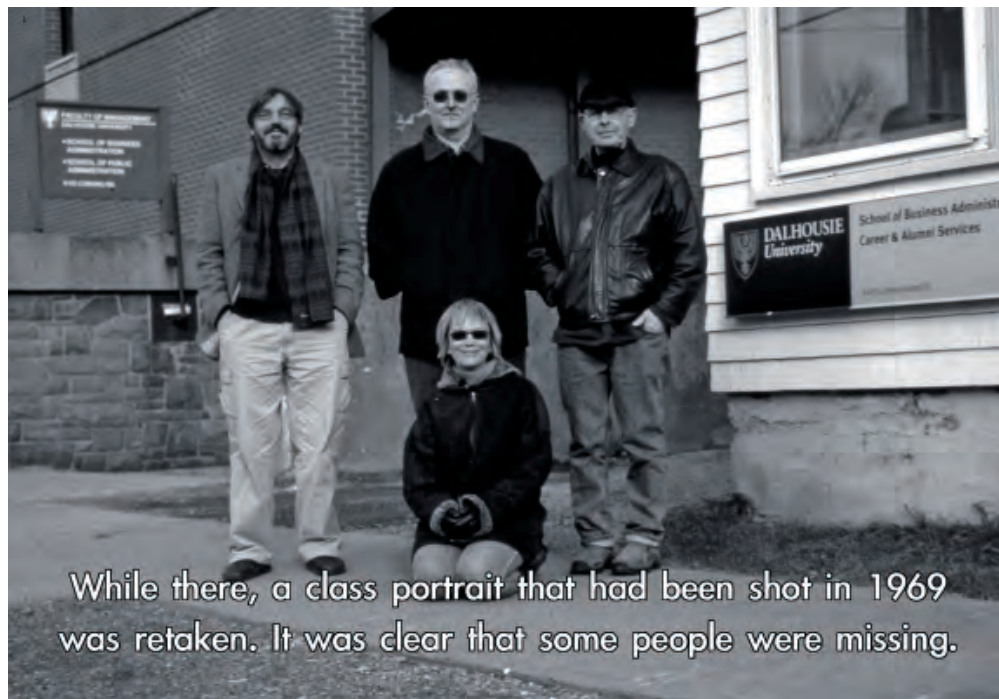
Con *It's embarrassing, but for some time now I've only had title ideas in English*, Mario García Torres ha escrito un nuevo, magnífico capítulo en su confesa y pertinaz obsesión por desentrañar narrativas olvidadas del arte conceptual para rescatar viejas ideas y erigir renovados significados. La muestra, que forma parte del ciclo *Silencio explícito* ubicado en el Espai 13 de la Fundació Joan Miró, es al tiempo una declaración de intenciones y un conjunto de homenajes velados, un laborioso trabajo de investigación que reflexiona sobre el secreto y la inmaterialidad en el arte y un artefacto de fina arqueología que sorprende, sugiere, despierta asombro y muestra sugerentes conexiones históricas, desbordando los habituales clichés y las fórmulas desgastadas de propuestas multidisciplinarias afines, en apariencia mucho más ambiciosas.

No se trata, pues, de una perita en dulce y requiere que el espectador se muestre perseverante para poder ir descifrando con paciencia los tesoros que ocultan, una a una, todas las piezas de la exposición: en especial *Lo que ocurre en Halifax se queda en Halifax* y *Transparencias del no-acto*, un diaporama de 36 fotos y una video-instalación, basados, es verdad, en la memoria y en el recuerdo, pero en una concepción dinámica, que reconstruye el pasado y lo mezcla y funde con el hilo del presente para cuestionar el valor de la obra artística y llevar mucho más lejos sus límites, reconocibles o no. Mario García Torres demuestra aquí un perfecto conocimiento del trabajo del investigador, puesto que una de sus principales virtudes es la de redescubrir proyectos remotos y, sobre todo, formar con ellos tramas con resultados apasionantes.

A caballo, insólita mezcla, entre *La Jetée*, de Chris Marker, y *Filmarilyn*, de Paolo Gioli, *Lo que ocurre en Halifax se queda en Halifax* es una crónica en diapositivas (y absoluto silencio) sobre la investigación de García Torres en torno a un proyecto semio olvidado, propuesto en 1969 por el artista conceptual Rober Barry a un grupo de estudiantes de arte en Halifax (Canadá). Los estudiantes tenían

que pensar una idea y simplemente mantenerla en secreto sin que la supieran nunca artista y coordinador. La eficacia con la que el autor construye esta especie de extraña película cuarenta años después de aquel suceso debe mucho a la contención y sobriedad expresivas, a su soterrada capacidad asociativa y lúdica, y al cuidadoso modo de dosificar los ingredientes de una intriga real que acaba rebotando irremisiblemente hacia el plano más íntimo.

Algo parecido ocurre con *Transparencias del no-acto*, cincuenta diapositivas en blanco y negro de opacidad variada y textos superpuestos que recuperan el supuesto legado de Oscar Neuestern, un artista desconocido cuya trayectoria estaba construida sobre el



What Happens in Halifax, Stays in Halifax, 2004 - 2006.

While there, a class portrait that had been shot in 1969 was retaken. It was clear that some people were missing.

concepto de “ausencia” y la búsqueda de “lo absoluto”, del cual sólo sabemos lo que escribió, en 1969, la crítica de arte Kiki Kundry en un artículo publicado en la revista *Art News*. Mario García Torres nos mueve aquí entre polos opuestos: el sueño y la realidad, la verdad y la mentira. Como estas dicotomías se van enredando cada vez más con su extraño aliento poético y su singular intensidad, hay un momento en que el espectador duda. No sabe situarse en ese bosque de senderos que se bifurcan constantemente y que sólo se encuentran al final, cuando García Torres ha conseguido por fin lo que quería desde el principio: convencernos de que todavía existen canales artísticos por explorar e infinitas estrategias narrativas.

Dogmatic Aesthetics

BARCELONA
FUNDACIÓN LA CAIXA



CHRISTOPHER WILLIAMS *Cutaway model Nikon E.M. Shutter*, 2007.
Courtesy: Colección de Arte Contemporáneo. Fundación La Caixa.

The Labyrinth of Affinities

JUAN CARLOS REGO DE LA TORRE

It is not difficult to understand why the organisers of the Contemporary Art Collection at the Fundación La Caixa, on the occasion of its 25th anniversary, have asked Luis Gordillo to contribute to the cycle *La mirada del artista* [The Gaze of the Artist] which has featured the work of a number of visual artists who have devised exhibitions in which they have worked as curators, imbuing the collection with their personal vision. The figure of Luis Gordillo and his influence on Spanish art is so striking that his intervention on the collection, following in the footsteps of Juan Uslé and Soledad Sevilla, is highly stimulating. Gordillo's proposal poses associations and contextualisations of works and artists from unusual, and sometimes unheard-of, interpretations of a vast and sumptuous collection, which has done nothing but improve over time.

The works selected are linked by the curator on the basis of their affinities and connections. These relationships are extended to the creators of the works, in a way which is perhaps most noticeable

in the room devoted to Spanish sculptures linked to the work of Oteiza, which is presented in a dialogue with the minimalist grey-scale photographs by Hiroshi Sugimoto.

The journey through the twenty rooms of the exhibition is somewhat oppressive, as the set-up is disjointed and in some cases the distance allowed to contemplate the works is not sufficient; however, some interesting combinations are established between certain groups of works by a single artist, as is the case of the excellent series of photographic self-portraits by Gillian Wearing, as well as isolated pieces, such as the huge anthropomorphic sculpture by Ernesto Neto.

On other occasions the spaces of this labyrinth are devoted to close stylistic and temporal affinities, as can be seen in the room dedicated to the most important artists of the El Paso collective, including Manuel Millares and Antonio Saura. Other spaces house pieces that share a clear aesthetic connection, but, in an apparently whimsical way, Gordillo causes distortions, perhaps in order to use this journey, which spans from the 1950s to the present day, to translate the formal tensions which the artist himself has perceived over time, and to render them visible through the connection he establishes between the artists and the works. Jordi Colomer and Runa Islam, with their audiovisual works, stand out from a show which is clearly dominated by painting and sculpture.

Despite the fact that Gordillo himself points out that he is not a curator in the usual sense of the word, but rather "an artist who has organised, or set up, the exhibition", it is just as easy to be critical of his work as of that of any other curator. However, in my opinion, what makes his work interesting is the fact that he has imbued the show with his own personality as an artist, by drawing subjective, and occasionally not very orthodox relationships. This can be clearly observed, for example, in the contrast between the sculpture by Martin Kippenberger, *Love and Leave Me and Let Me Be Lonely* (1989), and the painting by Manuel Millares, *Sin Título. Sarcófago para indeseables* [Untitled. Sarcophagus for the Undesirable] (1960), a contrast which Gordillo himself describes as "fundamental". The works on show reveal a somewhat dramatic and Baroque vision of the art which makes up this collection, spanning over half a century. He lends new value to artists from the recent past who had been forgotten, showing their work with renewed vigour, as can be seen in the magnificent works by García Sevilla from his time of greatest creative vitality, as well as the early Barceló, among so many other painters who formed part of new Spanish figurative art and the latest abstract trends; additionally, here they are shown with no trace of "Italian transvanguards" or "New German Objectivity".

Among the latest acquisitions in the collection, it is worth noting the sculptural plasticity of the work by Ángela de la Cruz; the colourful analogue video work by Runa Islam and the morbid pieces by Thomas Hirschhorn. Peyo Irazu's rotund sculptures stand out in their own right from the work by the greats, while Susana Solano showcases her expressive versatility. They all bring us back to the present, making a change from the flashbacks which viewers so often experience.

Estética dogmática

BARCELONA
FUNDACIÓN LA CAIXA

El laberinto de las afinidades

JUAN CARLOS REGO DE LA TORRE

Es plausible la iniciativa de que los responsables de la Colección de Arte Contemporáneo de la Fundación La Caixa, en los albores de su veinticinco aniversario, hayan propuesto a Luis Gordillo contribuir al ciclo *La mirada del artista*, en el cual se invita a un creador plástico a concebir una exposición, actuando como comisario e imprimiendo su personal visión de la colección. La figura de Luis Gordillo y su influencia en el arte actual español es tan significativa que resulta muy estimulante su intervención en este ciclo, en el que ya tomaron parte Juan Uslé y Soledad Sevilla en anteriores ediciones. La propuesta de Gordillo nos ofrece asociaciones y contextualizaciones de obras y autores desde peculiares y, en algún caso inauditas, lecturas sobre una basta y rica colección revalorizada por el tiempo.

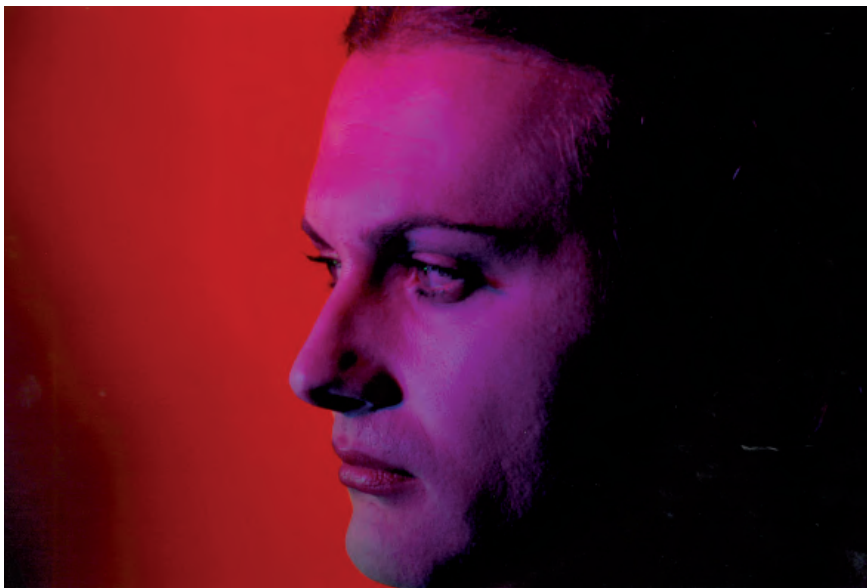
Las obras seleccionadas se vinculan por las afinidades y conexiones que entre ellas el comisario establece. Estas relaciones se hacen extensivas a sus creadores evidenciándose de manera explícita, por ejemplo, en la sala dedicada a escultores españoles vinculados con la obra de Oteiza, que se presenta en diálogo con las minimalistas fotografías de tonalidades grises de Hiroshi Sugimoto.

El recorrido de las veinte salas resulta un tanto opresivo, pues el montaje es abigarrado y en algunos casos las distancias para la contemplación de las obras es mínima, pero se establecen interesantes juegos con determinados conjuntos de obras pertenecientes a un solo artista, como ocurre con la excelente serie de autorretratos fotográficos de Gillian Wearing, y piezas aisladas, como la gran escultura antropomórfica de Ernesto Neto.

En otras ocasiones los espacios de este laberinto están dedicados a estrechas afinidades estilísticas y temporales, como es el caso de la sala que alberga a destacadas figuras del grupo El Paso, como Manuel Millares o Antonio Saura. En otros espacios se muestran piezas en clara conexión estética pero donde, de manera aparentemente caprichosa, Gordillo provoca distorsiones, quizás para que en este recorrido que abarca desde los años cincuenta hasta la actualidad se traduzcan las tensiones formales que el propio artista ha percibido a lo largo del tiempo, y que son visibles en la conexión que establece entre autores y obras. Tanto Jordi Colomer como Runa Islam, con sus obras audiovisuales, marcan la diferencia en una muestra dominada claramente por la pintura y la escultura.

A pesar de que el propio Gordillo enfatiza que él no es un

comisario al uso sino «un artista que organiza, que ordena una exposición» se puede ser tan crítico con el trabajo que ha realizado como con cualquier otro comisario. Pero, a mi modo de ver, el interés que él añade es la impronta de su propia personalidad como creador al trazar relaciones subjetivas y, en ocasiones, escasamente ortodoxas. Una muestra clara de ello es, por ejemplo, la confrontación entre la escultura de Martin Kippenberger *Love and Leave Me and Let Me Be Lonely* (1989) y la pintura de Manuel Millares *Sin Título. Sarcófago para indeseables* (1960), una confrontación que el propio Gordillo califica



RUNA ISLAM *Assault*, 2008. Cortesía: Colección de Arte Contemporáneo Fundación La Caixa.

de «fundamental». Las obras aquí seleccionadas afloran una visión un tanto dramática y barroca del arte contenido en esta colección que abarca medio siglo. Se ven revalorizados creadores de nuestro pasado reciente que parecieran olvidados cuyos trabajos emergen con renovada energía, como las magníficas obras de García Sevilla en toda su vitalidad creativa, o el primer Barceló, entre otros tantos pintores que conformaron la nueva figuración española y la última abstracción; eso sí, aquí sin máscara de «transvanguardia italiana» o de «nueva objetividad alemana».

Entre las últimas adquisiciones llaman la atención la plasticidad escultórica de Ángela de la Cruz; la videoocreación de colorismo analógico de Runa Islam o las mórbidas piezas de Thomas Hirschhorn. Las rotundas esculturas de Pello Irazu consiguen por méritos propios destacar entre los grandes nombres como Susana Solano, mostrando su versatilidad expresiva. Todos ellos nos devuelven al presente tras el *flash back* al que el espectador se ve inducido en numerosas ocasiones.

Cultures of Change, Social Atoms and Electronic Lives

BARCELONA
CENTRO DE ARTE SANTA MÓNICA (CASM)

Creation and Complexity

ALFONSO LÓPEZ ROJO

Could the experiment of a robot *looking at itself* in the mirror with the hope of storing information and learning by imitating its own movements be deemed a poetic act? This is the sort of question which may arise when visiting the exhibition *Culturas del cambio, átomos sociales y vidas electrónicas*, organised by the Laboratorio Arts Santa Mónica in Barcelona. The show features ten pieces created by artists and scientists (as well as a one-off interdisciplinary conference in which university researchers analysed the implications of science in cultural changes).

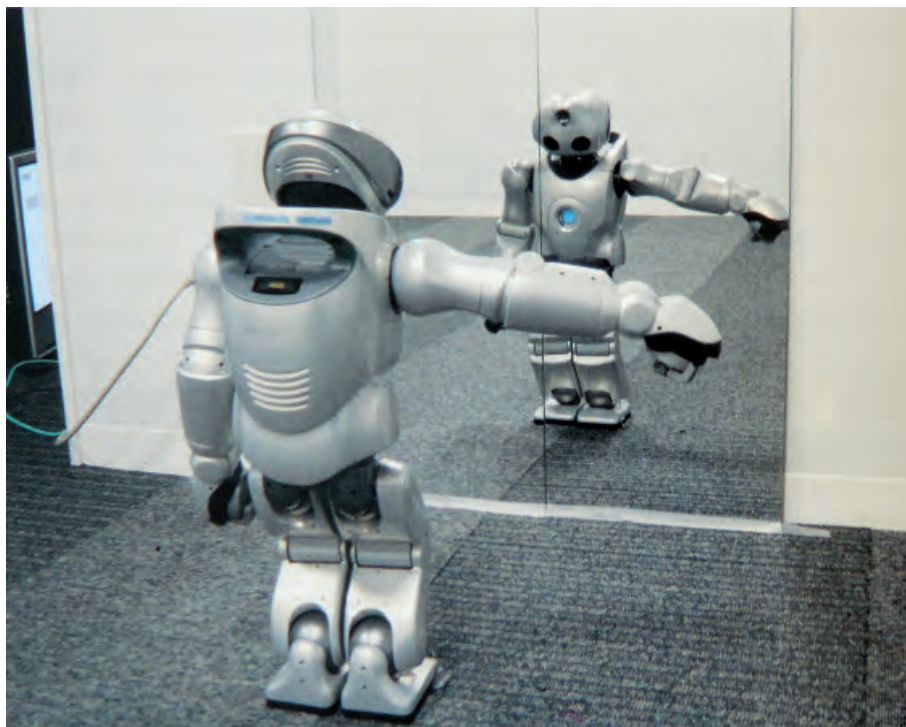
The most interesting aspect of the exhibition, devised by Josep

Perelló and Pau Alsina, is the fact that it attempts to focus (if such a thing is possible) on the relationship between art and the sciences of complexity. There is no doubt that the sinuous path which can be drawn from Heisenberg's uncertainty principle to more tentative approaches such as the "complex thought" formulated by Edgar Morin contains the most decisive issues which make up contemporary knowledge. At this point, it is hard not to think about creative work in terms of complexity, keeping in mind the constant feedback effect between art and science, through the synergy produced by the cognitive integration of elements such as randomness, uncertainty, the order-chaos binomial, and network systems, all of which are seen as the components from which reality is built

In this sense, it is relevant to recall the emblematic nature of the international summit on randomness which took place in 1985 in Figueras, under the watchful eye of Salvador Dalí, and which brought together such important scientists as René Thom and Ilya Prigogine. In addition, we should mention the –sometimes misunderstood– work of Juan Luis Moraza, an artist whose pieces are largely based on complexity theories.

Another interesting aspect of *Culturas del Cambio* is the range of approaches displayed by the works on show, which go beyond the mere visualisation of the fractal geometries contained in nature,

the most commonly-used aesthetic in the events which seek to analyse the relationship between art and science. However, this does not mean that nature is not the focal point of this exhibition, as can be seen in works such as *Luci*, by José Manuel Berenguer (the man behind the Orquesta del Caos), in which the behaviour of a colony of glow-worm is imitated electronically, on the basis of their ability to emit energy, self-manage and establish synchronies. Artificial life, on the other hand, is the central point of the work entitled *Life Writer*, in which an old-fashioned typewriter interacts with the user by means of a series of autonomous bugs, which have been programmed with genetic algorithms so that they gobble up anything the user tries to type. Lastly, cellular behaviour is the principle behind the luminous robots which make up the *POetic-Cubes* installation, as can be seen each time they alter their position with regard to the visitors. However, we are most likely to find ourselves feeling like elements in a complex structure when looking at the two works which examine social networks from the perspective of information technology. This is also the point where visitors will be most aware of the absence of a political analysis of the proverbial capacity of the system to turn individuals into egoistical atoms.



LUC STEELS Y MICHAEL SPRANGER *The Robot in the Mirror*, 2008. Courtesy: CASM

Culturas del cambio, átomos sociales y vidas electrónicas

BARCELONA
CENTRO DE ARTE SANTA MÓNICA (CASM)

Creación y complejidad

ALFONSO LÓPEZ ROJO

¿Es un acto poético el experimento de un robot *mirándose* en un espejo con el fin de almacenar información y aprender de la imitación de sus propios movimientos? Preguntas como esta son las que puede suscitar la exposición *Culturas del cambio, átomos sociales y vidas electrónicas* organizada por el Laboratorio Arts Santa Mónica de Barcelona. La muestra reúne diez trabajos creados indistintamente por artistas y científicos, y ha contado con la celebración de una conferencia interdisciplinar en la que han participado investigadores del ámbito universitario en torno al análisis de las implicaciones de la ciencia en los cambios culturales.

El aspecto más interesante de la exposición, concebida por Josep Perelló y Pau Alsina, es el hecho de que trata de centrarse (¡si esto es posible!) en las relaciones entre el arte y las ciencias de la complejidad. Y es que, no cabe duda, de que en el sinuoso recorrido que puede trazarse desde el principio de incertidumbre de Heisenberg hasta tentativas como el «pensamiento complejo» formulado por Edgar Morin se encuentran expresadas las cuestiones más decisivas que conforman el conocimiento contemporáneo. A estas alturas, difícil es ya no pensar la creación en términos de complejidad ni percibir el efecto constante de retroalimentación que se produce entre el arte y la ciencia a través de la sinergia producida por la incorporación cognitiva de elementos como el azar, la indeterminación, el binomio orden-caos o los sistemas “en red” en tanto que componentes constitutivos de la realidad.

En este sentido, no está de más traer al recuerdo el carácter emblemático del encuentro internacional que, en 1985, se celebró en Figueras reuniendo en torno al tema del azar, y bajo la mirada atenta de Salvador Dalí, a científicos tan representativos como René Thom o Ilya Prigogine. Ni tampoco está de más mencionar la trayectoria –no siempre comprendida– de Juan Luis Moraza, artista cuyas creaciones se nutren en gran medida de las teorías de la complejidad.

Otro aspecto interesante de *Culturas del Cambio* es la diversidad de enfoques que proponen las obras mostradas, trascendiendo de ese modo la mera visualización de las geometrías fractales contenidas en la naturaleza; ya que éste suele ser el recurso estetizante más utilizado en los eventos que se proponen abordar las relaciones entre arte y ciencia. Sin

embargo, no por ello deja de ser la naturaleza la protagonista de esta exposición, sobre todo en obras como *Luci*, de José Manuel Berenguer (creador de la Orquesta del Caos) en la que se imita a través de la electrónica el comportamiento de una colonia de luciérnagas a partir de su capacidad de emitir energía, de autoorganizarse y de establecer sincronías. La vida artificial es, por otra parte, la base de *Life Writer*, una máquina de escribir tradicional dispuesta para interactuar con el usuario a través de unos bichos autónomos, programados con algoritmos genéticos, que engullen cualquier texto que se trate de escribir. Y, el comportamiento de las células, es el principio que inspira a los robots luminosos de la instalación *POEtic-Cubes* cada vez que modifican sus posiciones en relación con el visitante. Pero donde mejor nos podemos sentir identificados como elementos de estructuras complejas es en los dos trabajos que abordan las “redes sociales” desde las tecnologías de la información. Es ahí, también, donde más se echa a faltar en esta exposición el análisis político de la proverbial capacidad que posee el sistema para convertir a los individuos en átomos egoístas.



LAURENT MIGNONNEAU y CHRISTA SOMMERER *Life Writer*, 2006. Cortesía: CASM

SUSAN COLLINS

MADRID
GALERÍA ESPACIO MÍNIMO



Why we dream II, 2009. Courtesy of the gallery

The Ruins of Value (or Vice Versa)

IÑAKI ESTELLA

Anyone who walks down the Calle Fourquet, in Madrid, and arrives at the Espacio Mínimo Gallery, will have the feeling that it does not have an exhibition on show, or that it is sorting out the final touches of an upcoming event. Nothing could be further from the truth, as, in a display of anti-spectacular-ness, the gallery is currently host to the first individual exhibition in Spain by Susan Collis (1956), which uses the show's infrastructure as the only sign of an artistic presence: screws hammered into the ground, or just lying around, sheets of fabric to protect the floor from the inevitable drops of paint, holes whose bright blackness reveals the traces of a work of art, etc. This sense of emptiness, of there being nothing there to attract even the most superficial of interest, is dissipated as soon as we realise, thanks to the necessary explanatory text, that these objects possess an unquestionable value, as they have been made out of expensive materials: several of the screws are made of gold, and the holes in the

wall are in fact precious stones. Once inside the gallery, we realise that what looks like the debris from the setting up of a new show is in fact the fruit of a meticulous work of craftsmanship, thanks to which the artist has managed to emulate the accidents of rubble out of valuable materials and with a meticulousness which can only be perceived

under the surface of the obsolescence of the characteristic methods of traditional crafts. In fact, the work by the artist is ultimately rendered mechanical, not because of its serial nature or the use of manufacturing techniques, but because of the imperceptible dimension of a work which is completely concealed, outside any kind of perception, despite being the result of intense labour.

Although sleight of hand and the indifference between art and non-art have been the arguments most often used when approaching the work of this artist (who has recently arrived in the world of art production, and shows great promise), I have the feeling that her work poses a series of dilemmas which go beyond technical traditions and the approaches so insatiably

exploited throughout the past century.

It is still strange to witness the way the gurus of digital culture found their field of reflection in the justification that new technological products were susceptible of being conceived like merchandise improved by its immateriality: *despite the new forms*, they seemed to be saying, *we find a market offering unexpected advantages*. From the *bottleless wine* by J. P. Barlow, and the Open Source Movement, which encountered difficulties in the use of the term Free Software because of the ambiguity of the world *free*, to the *richness of the networks* which emulated the "richness of the nations", the theories on the immaterial have attempted to reconceptualise their object only within the market's parameters. The problem with these approaches lies in the fact that they reject other perspectives on the issue, and focus only on justifying its exchange value. In this context Collis's boldness resides not so much in the rejection of the use value, in the exhibition of the essential elements of the white cube, dispossessed of their function, but in the surprises their replacement can offer, the sign value: this is a field in which art has a long tradition.

SUSAN COLLINS

MADRID
GALERÍA ESPACIO MÍNIMO

Ruina del valor (o viceversa)

IÑAKI ESTELLA

Cualquiera que pasee por la madrileña calle Fourquet y se tope con la galería Espacio Mínimo tendrá la sensación de que esta se encuentra sin programa o realizando los retoques de alguna exposición venidera. Ni mucho menos puesto que, en un alarde anti-espectacular, se encuentra allí la primera exposición individual en España de Susan Collis (1956), que exhibe la infraestructura expositiva como única señal de presencia artística: tornillos clavados y esparcidos por el suelo, telas que impiden la inevitable gota de pintura, agujeros cuya brillante negritud desvela que allí se colgó una obra de arte... La sensación de vacío, de que allí no hay nada que atraiga la más superficial de las atenciones, queda anulada cuando nos percatamos, gracias al necesario texto explicativo, que estos objetos poseen un valor indudable puesto que están realizados con materiales preciosos: varios tornillos son de oro, los agujeros de los cuadros no son tales sino piedras preciosas. Una vez adentrados en la galería nos percatamos de que lo que parecen desperdicios de un nuevo montaje son en realidad los frutos de un esmerado trabajo artesano, gracias al cual la artista ha conseguido emular los accidentes de unos escombros realizados con materiales de elevado coste y mediante un trabajo y laboriosidad que sólo pueden ser percibidos bajo la obsolescencia de los modos de trabajo característicos de las manualidades tradicionales. En efecto, finalmente el trabajo de la artista deviene maquínico no tanto por la serialidad o por el empleo de técnicas fabriles, sino por lo imperceptible de un trabajo que ha quedado totalmente oculto, fuera de toda posible percepción, a pesar de que éste ha requerido un gran esfuerzo.

Si el trampantojo y la indiferencia entre arte y no arte han sido los argumentos más utilizados para enfrentarse a la obra de esta artista (recientemente llegada al mundo de la producción

artística y con una prometedora proyección), tengo la sensación de que su obra plantea una serie de dilemas que se salen de cualquier tradición técnica y de los esquemas explotados insaciablemente a lo largo del pasado siglo.

Todavía nos resulta extraño cómo los gurús de la cultura digital encontraron su ámbito de reflexión en la justificación de que los nuevos productos tecnológicos eran susceptibles de ser concebidos como mercancía potenciada por su inmaterialidad: *a pesar de las nuevas formas*, parecían decirnos, «aquí encontramos un mercado de imprevisibles beneficios». Desde el *Vino sin botellas* de J. P. Barlow, pasando por el Open Source Movement, que encontró inconvenientes en el Free Software por la ambigüedad de la palabra *free* (libre, pero también gratis), hasta “la riqueza de las redes” que emulaba el fundador del mercado “la riqueza de las naciones”, las teorías sobre lo inmaterial se han esforzado en reconceptualizar su objeto únicamente dentro de los parámetros del mercado. El inconveniente de estos planteamientos reside en que seguramente dejan al margen otras perspectivas sobre este tema en favor sólo de la justificación de su valor de cambio. En este contexto el arrojado de Collis no reside tanto en la expulsión del valor de uso, en la exposición de los útiles fundamentales del cubo blanco desposeídos de su función, sino en las sorpresas que puede adoptar su substituto, el valor de signo: en esto el arte tiene una larga tradición.



Where as I?, 2009. Cortesía de la galería.

ELIZABETH ARO: Big Show

MADRID
GALERÍA METTA



Branches, 2005. Courtesy of the gallery.

MIREIA A. PUIGVENTÓS

Operating within the human body requires the ability to navigate arterial roads and avenues which make up a complex network of communicating vessels. The Argentinean artist Elizabeth Aro presents, at the Metta gallery, in Madrid, *Big Show*, a group of pieces produced in the last four years, which focus on the circulation of blood and the way energy travels through the body, building a map which details the structures behind vital flows.

The exhibition proposes an intuitive journey through the geography of emotions, beginning with the first huge pulse of the essential engine, the heart, and which branches out throughout the entire exhibition space. *Big Show* is made up of a series of fabric sculptures, photographs and warped drawings, whose main suture materials are a needle and thread. The artist uses sewing as a way to pay homage to an ancient craft, as well as to a symbolic act which connects paths and interweaves human relationships. Within the thematic sequences which make up the show it is worth noting the installation *Santa Sangre* [Saint Blood], a mass of velvety appendices arranged in a Baroque way, inspired by the visuals of the film of the same title directed by Alejandro Jodorowsky in 1989. The extensions slide down like a river of blood, conveying to the viewer the idea of

martyrdom but also that of the umbilical cord, and are intertwined, as if they were Solomonic columns, highlighting the sumptuousness of the rite and decorum of a carnal landscape. Membrane-like prolongations lead to the *Red Net* series: a central piece in the shape of a spider's web cocoon made from velvet woven with synthetic cotton. On this occasion, Elizabeth Aro analyses the anatomy of deceit on the basis of a structure of knots which is as delicate as it is dense. In this way, she succeeds in projecting a psychological dimension thanks to the formal behaviour of the materials used. The process whereby the space is occupied by filaments lends the work as a whole a sense of an internal rhythm, which gives rise to the emergence of branches suspended from the ceiling and of anamorphic forms on the surface. In the same way, the series *Branches* is presented as a velvet body whose roots all grow from the same spot, branching out into a wall drawing which creates an abstract shape. The combination of the fabric and drawing appeals to the perception of an organic skin which constantly regenerates.

The concept of arteries and blood flow changes as we move through the exhibition, establishing a dialogue between the work and the architectural context in an almost liturgical way. Each element adapts to its surroundings, like a living being. Thus, the series *Encompas* is made up of a group of works (sculptures, photographs and hand-sewn drawings) conceived as expressions of our inner life. A large part of the series reflects a symphony of images which become tangled up in our minds, pointing at thoughts and obsessions which paralyse our bodies. Proof of this are the photographs, which show the way in which tentacles move like limbs, trapping a man. In the same way, we find, hanging from the ceiling in the last room, a monumental dress, accompanied by a video in which we see a model trapped by the garment and trying to escape from its clutches. Both examples are allegories of something which happens in the subconscious mind, which embraces/traps us in its web. With her pictures, sewn with a sewing machine, the artist allows herself to improvise, drawing a poetic play of lines and figures which ooze symbolism.

There have been many female artists who have used textile techniques to highlight the visual expressiveness of the method and the materials (threads, wool, fibres, etc.) which suggest a world of tactile and visual sensations linked to experience. It has been particularly popular since the early days of feminist art (*The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*, Rozsika Parker, 1984) and the subsequent emphasis on the discursive practice of identity. To mention a few cases, let us think about the female bodies embroidered by Ghade Amer, the use of fibres in the geometric sculptures by Jackie Winsor and the minimalist art pieces by Eva Hesse. Fabric constitutes an archive of thoughts, and manipulating it is a way of creating structures. Elena del Rivero points out that distance is one of the things which encourages artists to work with needle and thread, as sewing is an action which brings things closer together. Elizabeth Aro assembles arterial channels in order to reach the depths of the human being. Her work is linked to the visceral, and takes us to a place where art and life are created.

ELIZABETH ARO: Big Show

MADRID
GALERÍA METTA

MIREIA A. PUIGVENTÓS

Operar dentro del cuerpo humano es saber moverse por avenidas y calles arteriales que conforman un entramado complejo de vasos comunicantes. La artista argentina Elizabeth Aro presenta en la galería Metta, de Madrid, *Big Show*, un conjunto de piezas realizadas en los últimos cuatro años, que evocan la circulación del flujo sanguíneo y el tránsito de energía configurando un verdadero mapa sobre la formación de corrientes vitales.

La exposición plantea un recorrido intuitivo por la geografía de las emociones que comienza con el gran impulso del motor esencial, el corazón y que se ramifica por toda la sala. *Big Show* se compone de una serie de esculturas de tela, fotografías y dibujos urdidos, cuyos principales recursos de suturación son el hilo y la aguja. La artista usa la técnica del tejido como un referente artesanal milenario y una actividad simbólica que conecta caminos y trenza las relaciones humanas. Dentro de las secuencias temáticas destaca la instalación *Santa Sangre*, una masa de apéndices aterciopelados en clave barroca inspirada en la plástica visual del film que, con el mismo título, realizó Alejandro Jodorowsky en 1989. Las extensiones se deslizan como un río de sangre trasladando al espectador la idea de martirio pero también de cordón umbilical, éstas se entrelazan como columnas salomónicas marcando la suntuosidad del rito y el decoro de un escenario carnal. Las prolongaciones membranosas conducen a la serie de *Red Net*: una pieza central en forma de capullo de tela de araña confeccionada en terciopelo de algodón sintético. En esta ocasión Elizabeth Aro analiza la fisonomía del engaño a partir de una estructura de enredos tan delicada como consistente. Con ello logra proyectar una dimensión psicológica gracias al comportamiento formal de los materiales textiles que emplea. El proceso de ocupación espacial por filamentos confiere al conjunto de la obra un sentido de ritmo interno, que origina la aparición de tramas suspendidas en el aire y de formas anamórficas sobre la superficie. Igualmente la serie *Branches*, se presenta como un cuerpo de terciopelo cuyas raíces parten del mismo punto y se ramifican originalmente en un *walldrawing* creando un perfil de líneas abstractas. La combinación del tejido y del dibujo apela a la percepción de una piel orgánica que se regenera sin cesar.

El concepto de vía arterial y de corriente sanguínea muta a lo largo del recorrido expositivo estableciendo un diálogo entre la propia obra y el contexto arquitectónico de un modo casi litúrgico. Cada elemento se adapta al entorno que le rodea como un ser vivo. Así mismo, la serie *Encompas* está formada por un grupo de producciones (escultura, fotografía y dibujos cosidos a mano), concebidas como manifestaciones de nuestro mundo interior. Gran parte de la puesta en escena refleja un concierto de imágenes que se enredan en la mente,



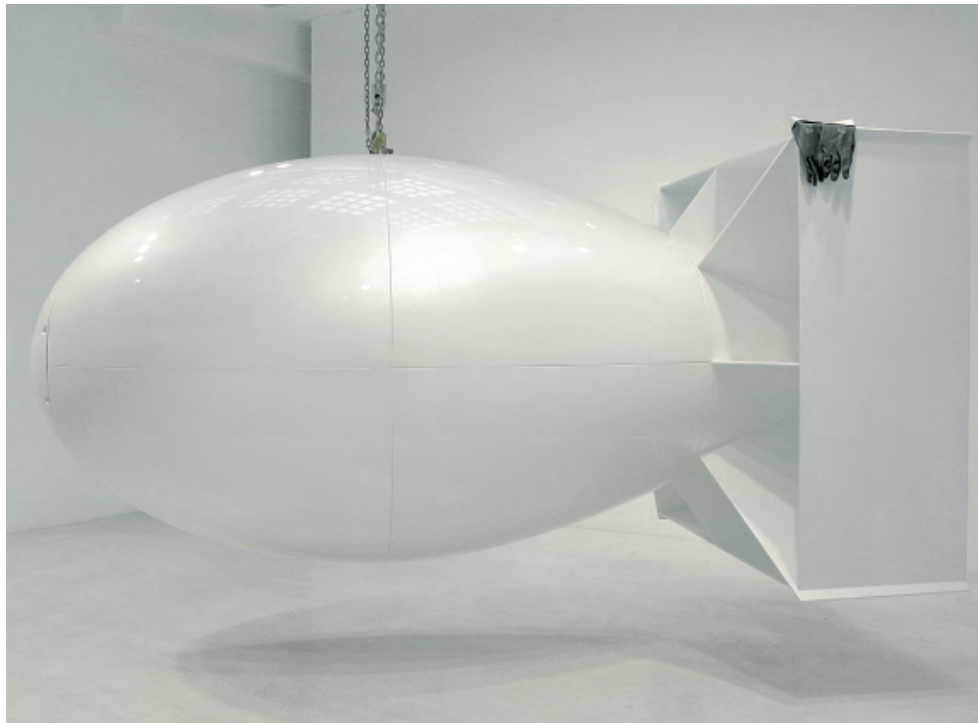
Santa sangre, 2007. Cortesía de la galería.

señalan pensamientos y obsesiones que inmovilizan el cuerpo. Prueba de ello son las fotografías expuestas que dejan ver el modo en que unos tentáculos actúan como extremidades que apresan al hombre. Del mismo modo, colgado en la última sala de la galería, se exhibe un monumental vestido, acompañado de un vídeo en el que aparece una modelo atrapada en la prenda tratando de escapar de sus garras. Ambos ejemplos son alegorías de algo que sucede en el inconsciente y que nos abraza-atrapa entre sus redes. En los dibujos bordados con máquina de coser, la artista se abandona a la improvisación perfilando un juego poético de líneas y figuras cargadas de simbolismo.

Son muchas las mujeres artistas que han utilizado la técnica textil para poner de relieve la expresividad estética del método y de los materiales (hilos, lanas, fibras...) que sugieren un mundo de sensaciones táctiles y visuales relacionadas con la experiencia. Principalmente a partir de las reivindicaciones del arte feminista (*The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*, Rozsika Parker, 1984) y el énfasis en la práctica discursiva de la identidad. Por citar diferentes casos, pensemos en los cuerpos femeninos bordados por Ghade Amer, en la incorporación de la fibra en las esculturas geométricas de Jackie Winsor o en las piezas de arte minimalista de Eva Hesse. El tejido constituye un registro de los pensamientos y su manejo un modo de crear tramas. Elena del Rivero apunta que la lejanía empuja al desafío de trabajar con el cosido por ser una acción que acorta las distancias. Elizabeth Aro ensambla conductos arteriales para llegar a las profundidades del ser humano. Su trabajo conecta con lo visceral y nos transporta a un lugar donde se urden el arte y la vida.

IÑIGO MANGLANO-OVALLE

MADRID
GALERÍA SOLEDAD LORENZO



Dirty bomb, 2008. Courtesy of the gallery.

MARIANO NAVARRO

Ever since he broke into the Spanish art scene with an extraordinary exhibition at this same gallery, in the early years of the new millennium, the most outstanding feature of the work by Iñigo Manglano-Ovalle (Madrid, 1961) is its impenetrable nature, the sense it conveys to the viewer that what he or she is seeing is unintelligible, despite its impeccable appearance.

Each of his pieces must therefore be accompanied by a narrative of varying length, which explains them and confers meaning on them. This is not for the sake of literature, but because every one of his pieces is the product of a new narrative on the subjects it examines, whether it is because of the artist's ability to establish the most unexpected analogies between issues which seemed entirely unrelated, because of the way the story is actually created, or, lastly, because of his constant desire to lend visibility to the social structures of all the countries he visits.

His subject-matter, however, is presented in a fairly well-defined

framework. He is interested in identity and melting pots –possibly because of his own background as the son of a Spaniard and a Colombian, who lives in Chicago–, in forms of communication between individuals and communities, in the manipulation of languages and their social transformation, in architecture –especially that of Mies van der Rohe– as a metaphor for Utopia and its disappointments, in climate change as a model for social events, and in the form and meaning of contemporary war and violence, to mention just the issues which seem most important to him.

Having used the adjective “impeccable” to describe his works, I now must add that his shows are set-up in an emphatic way, and that they submerge visitors into a succession of linked stimuli which are exhaustingly intense.

He has entitled this show *White on White*, in what might be seen as a Malevichian wink, and which also refers, I believe, to the coexistence of pieces referring to the Arctic and to the destruction of large glaciers, with others produced in the huge salt mines of Baja Sur, in Mexico, near the natural reservation which seeks to protect the grey whale. The *pièce de resistance* is *Dirty Bomb*, 2008, an exact replica of *Fat Man*, the atomic bomb dropped on Nagasaki on the 9th of August 1945, made from the same kind of fibreglass used in sports cars, in the brightest of whites. Manglano-Ovalle splashes it with mud and then cleans it carefully, in an ambiguous act which links the work to his past pieces on weapons

of mass destruction, as well as to the work he presented at Documenta 12, in Kassel, *Phantom Truck*, 2007 –of which we find a souvenir on the ground floor–, the video *Oppenheimer*, 2003, and the washing of Fostworth glass in *Le Baiser/The Kiss*, 2000.

Juggernaut, 2007, a hermetic and disarmingly beautiful black and white video, shows us a slow and drawn-out tracking shot over the white ground and the homogeneous horizon of the salt mines, sometimes interrupted by huge extractor trucks, of which all we see are the enormous wheels, which barely make a mark on the salt crystals.

Everything, the bomb replica, the replica of the shelter designed by Buckminster Fuller for an Arctic expedition, the sequential photographs of Iceberg B15, which has broken away from the Antarctic, the video... it all builds a convincing narrative enigma which speaks to us about the progressive or violent destruction of a world which, strangely enough, is our own.

IÑIGO MANGLANO-OVALLE

MADRID
GALERÍA SOLEDAD LORENZO

MARIANO NAVARRO

Desde su irrupción en la escena nacional con una extraordinaria exposición en esta misma galería a principios de siglo, el rasgo más definitorio del trabajo de Iñigo Manglano-Ovalle (Madrid, 1961) es su impenetrabilidad, la sensación que invade al espectador de que lo que tiene ante los ojos, una obra siempre de factura impecable, resulta ininteligible.

Así, cada pieza suya debe acompañarse siempre de un relato más o menos extenso, que la explica y le confiere sentido. No por literatura, sino porque todas sus obras son el producto de una narrativa nueva sobre los asuntos que aborda, ya sea por su capacidad para establecer las analogías más inesperadas entre cuestiones hasta entonces lejanas, ya sea por la génesis misma del cuento o, por último, por su voluntad permanente de alumbrar estructuras sociales en cualquier terreno que pise.

Sus temas tienen, sin embargo, un marco bastante bien definido. Se interesa por la identidad y el mestizaje –seguramente por su propio origen, mezcla de español y colombiana, residente en Chicago–, por los modos de comunicación entre individuos y comunidades, por la manipulación de los lenguajes y su transformación social, por la arquitectura –especialmente la de Mies van der Rohe– como metáfora de la utopía y sus desengaños, por los cambios climáticos como modelos de los avatares sociales, y por el fondo y la forma de la violencia y la guerra contemporáneas, por citar aquellos que me parecen predominantes.

Si antes he empleado el adjetivo impecable para la factura de sus obras, debo añadir ahora el de enfático respecto a los montajes, que sumergen al visitante en una sucesión de estímulos concatenantes y de intensidades similares y agotadoras.

Ha titulado la exposición *White on White* [Blanco sobre blanco] en un guiño que puede entenderse como malevichiano, pero que hace referencia más clara, creo, a la convivencia de piezas referentes al ártico y la destrucción de los grandes glaciares, con otras realizadas en las grandes salinas de Baja Sur, en México, a espaldas de la reserva natural que busca preservar a la ballena gris. La *pièce de resistance* es *Dirty Bomb*, 2008, una réplica exacta de *Fatman*, la bomba atómica

lanzada sobre Nagasaki el 9 de agosto de 1945, hecha con la misma fibra de vidrio que se emplea en los coches deportivos. De un extraño blanco resplandeciente, Manglano-Ovalle la salpica de lodo y la limpia luego meticulosamente, en una ambigua relación que vincula la obra tanto a otras anteriores suyas sobre armas de destrucción masiva, así



Tent, 2010. Cortesía de la galería.

la que presentó en la 12 Documenta de Kassel, *Phantom Truck*, 2007 –del que hay un recuerdo en la sala baja–, o el video *Oppenheimer*, 2003, pero también al lavado de cristales de la casa Fostworth de *Le Baiser/The Kiss*, 2000.

Hermético, pero de una subyugante belleza es *Juggernaut*, 2007, un video filmado en blanco y negro en el que asistimos a un prolongado y lentísimo travelling sobre el blanco suelo y el uniforme horizonte de las salinas interrumpido de vez en cuando por el paso de los inmensos camiones extractores, de los que sólo vemos las ruedas gigantescas que apenas si dejan huellas en los cristales de sal.

Todo, la réplica de la bomba, la réplica del refugio diseñado por Buckminster Fuller para una expedición a los hielos, las fotografías secuenciales del Iceberg B15, desprendido en la Antártida, el video, todo construye un enigma narrativo convincente que nos dice de la progresiva o violenta destrucción de un mundo que, curiosamente, es el nuestro.

HREINN FRIDFINNSSON

MADRID
GALERÍA ELBA BENÍTEZ



View of the installation. Courtesy of the gallery. Photo: Luis Asín.

LUIS FRANCISCO PÉREZ

Comfortably installed in the “the primacy of matter over thought” (the title chosen by Man Ray for a small photograph –a female nude– taken in the late 1920s), astonishment (and even incredulity) reach their maximum expression when we come up against a body of work such as that produced by the Icelandic artist Hreinn Fríðfinnsson. His pieces are reminiscent of Ray’s title, although the sequence of its enunciation has been altered here, becoming “the primacy of thought over matter”.

I was entirely unfamiliar with the work by Fríðfinnsson before visiting the show at this Madrid gallery, which was perhaps the reason why it felt like a strange epiphany (and I realise that this word might seem hyperbolic) to see the pieces on display. Added to my ignorance

regarding this artist, I was faced with the surprise caused by a series of works which *demand* qualitative and quantitative consideration, unlike what we have come to expect in so many similar situations. On this occasion it was necessary to forget the old and perverse habits of looking, classifying, judging, *seeing*. The work demanded –shock horror!– a clean retina and purity of thought. The effort was considerable, as was the reward.

In 1971 the Icelandic artist abandoned his birthplace and moved to Amsterdam, taking with him, rather than the political baggage of his country of origin, a space-time poetics which served him, in the early 1970s, to situate his aesthetic discourse in parallel with the best examples of Land Art and Arte Povera, despite the fact that his work with regard to these discursive practices began much earlier, in Reykjavik, during his time as one of the founding members of the SUN group, an art collective which fuelled the Icelandic scene in the 60s with proposals which adopted the unusual Icelandic geography as the source of inspiration of a variety of conceptual trends, all of which shared a *communion* with the *magical* (or what were seen as such) elements in popular Icelandic culture.

In this exhibition, Fríðfinnsson has installed a group of works, most of which are objects, whose liminal condition, added to the semantic indifference they exude, in what could be described as the “presentation before the world”, gives rise to a (paradoxical) “auratic bonus” to the extent that the object, indifferent to itself and its meaning, is *elevated* toward

a critical and aesthetic consideration which is far superior to the humility and timidity of a series of artefacts which, yes, form part of (at the same time as they reject) a discursive path around which are clustered the main aesthetic trends from the 60s and 70s. However, in Fríðfinnsson’s case it could be said that nothing is what it seems, as he shows the object along with its double and its negative version. Mirrors which do not reflect the gaze which absorbs them, dark shelves projecting mysterious golden reflections, sculptures which (literally) hide from whomever tries to trap them, videos in which what is seen is the sound of the wind ... Ultimately, an extraordinary work (extremely rich in its practical and discursive instrumentalisation) and the pleasure of discovering (in the case of the author of these words) a truly admirable artist. Without a doubt, Loos was entirely right: *Less is more*.

HREINN FRIDFINNSSON

MADRID
GALERÍA ELBA BENÍTEZ

LUIS FRANCISCO PÉREZ

Cómodamente instalados en «la primacía de la materia sobre el pensamiento» (así titulaba Man Ray una pequeña fotografía –un desnudo femenino– de finales de la década de los veinte), el asombro (e incluso la incredulidad) manifiestan su máximo esplendor cuando nos damos de bruces con una obra, como así ocurre con la realizada por el artista islandés Hreinn Fridfinnsson, donde el título de Ray viene a la memoria para ser leído alterando la secuencia de su enunciación: «la primacía del pensamiento sobre la materia».

Mi desconocimiento de la obra de Fridfinnsson, antes de contemplarla en esta galería madrileña, era total y absoluto, de ahí, supongo, la impresión como de extraña epifanía (asumo gustoso que se considere esta definición como exagerada) que la visión de las piezas presentadas me deparó. Al desconocimiento nominal del artista se unía el efecto sorpresa ante la visión de unas obras que me “exigían” una consideración, cualitativa y cuantitativa, “otra” respecto a la acostumbrada en tantas y similares situaciones. Para esta ocasión había que olvidar antiguos y perversos hábitos del mirar, del clasificar, del enjuiciar, del *ver*. La obra demandaba –¡Dios mío!– una retina limpia y una pureza de pensamiento. El esfuerzo era considerable, no menor la recompensa.

En 1.971 el artista islandés abandona su isla natal y se radica en Amsterdam, llevando consigo no tanto un bagaje *político* de su lugar de nacimiento y procedencia como una poética espacio temporal que le servirá, recién iniciada la década de los setenta, para situar su discurso estético en paralelo con los ejemplos más nobles del *land-art* y del *povera*, si bien los inicios en estas prácticas discursivas se iniciaron, mucho antes, en Reykjavik, y en calidad de socio fundador del grupo SUN, un colectivo artístico que animaba la escena islandesa de los sesenta con propuestas que tenían la singular geografía islandesa como elemento inspirador de diversas derivas conceptuales, pero manteniendo siempre una “comunidad” con los elementos mágicos (o

tenidos por tales) de la cultura popular islandesa.

En la exposición que nos ocupa, Fridfinnsson ha instalado un grupo de obras, objetos en su mayoría, en los cuales la condición liminar de los mismos, unida a la indiferencia semántica que los propios objetos destilan, en lo que podríamos definir como su



Study in Black I, 2009. Cortesía de la galería. Foto: Luis Asín.

“presentación al mundo”, consigue una suerte (paradójicamente) de “plus aurático” en la medida que el objeto, indiferente a sí mismo tanto como a su significado, se “eleva” hacia una consideración crítica y estética muy por encima de la humildad y timidez de unos artefactos que, insistimos, forman parte (y a su vez rechazan esa filiación) de una estela discursiva donde se agrupan los principales movimientos estéticos de las décadas de los sesenta y setenta. Pero en Fridfinnsson se diría que nada es lo que parece, pues muestra el objeto y su doble o negativo. Espejos que no devuelven la mirada que los acoge, baldas sin luz que proyectan misteriosos reflejos dorados, esculturas que se esconden (literalmente) de quien desea atraparlas, vídeos en lo que aquello que se ve es el sonido del viento... En definitiva, una obra extraordinaria (riquísima en su instrumentalidad práctica y discursiva) y el placer de descubrir (para quien esto escribe) un artista en verdad admirable. Sí, por supuesto, Loos tenía mucha razón: «Menos es más».

ETTORE SPALLETTI

MADRID
GALERÍA HELGA DE ALVEAR

SANTIAGO B. OLMO

If there is one thing which can be said to define the exhibitions by Ettore Spalletti (Cappelle sul Tavo, Pescara, 1940) it is the sensory immersion into the experience of shapes and colours. Since the 1970s his work has focused on the construction of spaces for contemplation, where a sense of surprise leads to the marvel of simplicity. His themes are almost always presented in an allegorical way, through colour and the almost mystical perspective of the early Renaissance. The treatment of the painted surfaces, similar to the fresco technique of *impasto*, balances the visual facet of the work with its tactile nature, thanks to the use of a plaster mix base. He applies the colour onto this base when it is still wet, so that the colour impregnates and penetrates the mix, while the original white of the base softens and lends nuances to the intensity of the colour. It is not difficult to observe in his works echoes of the brightness of Piero della Francesca and the nostalgic clarity of Fra Angelico. However, these Renaissance elements are rounded off by a simultaneously formal and dreamlike rigour which is reminiscent of Italian metaphysical painting from the early 20th century. This

connection appears very clearly in his sculptural work, which updates the “metaphysical” approach to the reinterpretation of space fleetingly examined by Carrà and De Chirico. In fact, his installations and works in public spaces convey, with great precision, a platonic atmosphere, which is as surreal as it is perfect, even if only in appearance, lending objects, those pure forms, a subtle and thoughtful transparency which hints at a pleasurable sensorial enjoyment. Spalletti’s pieces are metaphysical, but also very carnal.

Ultimately, what characterises his work is the richness of historical references, combined with contemporary artistic debates, from a conceptual approach which is highly tuned to the dissonances produced by tradition. Lessons and legacies as varied as those by Giorgio Morandi and Francesco Lo Savio can coexist in a synthesis of tensions which centre, above all, on the details affecting perception.

The attitude of Ettore Spalletti belongs to, and is defined by, the context of the artistic debates which took place in Italy in the 1970s, somewhere between Minimalism and Conceptual art, approached from a pictorial and sculptural point of view which is immersed in an open dialogue with its cultural tradition. Although it arrives at different results, it follows a parallel path to that of, for example, Giulio Paolini.

His work must be understood as a flow between volume and the two-dimensional, rendering it irrelevant to differentiate between painting and sculpture. In the exhibition at the Galería Helga de Alvear, some of the two-dimensional pieces, made with the *impasto* technique, constitute another turn of the screw with regards to previous

series of rounded borders, generically entitled *cuscini* [cushions], in a reference to the way their edges were treated with gold leaf in order to give the impression of diaphanous shadows. In one of the diptychs on show, one of the sides has been slightly separated from the wall, so that it rests on the sharp ends of a white pencil: the weight of light and lightness gives the impression of a wall.

Nostalgia, Roma is the title of an installation made up of several white columns: one of the sides of each column bears a longitudinal cut which makes it seem as though we can look into a colourful interior. The work as a whole plunges the viewer into a world of light and colour, into a diffuse milky whiteness which carries him or her to the inexpressible sensations of intimacy.

This show arrives in Spain after two institutional exhibitions (in 1992, at the Valencia IVAM, and in 2000, at the Fundación La Caixa in Madrid), and it offers an essential look at a legendary artist in all his splendour.



Nostalgia, Roma, 2009. Courtesy of the gallery.

ETTORE SPALLETTI

MADRID
GALERÍA HELGA DE ALVEAR

SANTIAGO B. OLMO

Si algo caracteriza las exposiciones de Ettore Spalletti (Cappelle sul Tavo, Pescara, 1940) es una inmersión sensorial en la experiencia de las formas y de los colores. Desde los años 70 su trabajo ha incidido en la construcción de espacios de contemplación donde la sorpresa conduce simplemente a la maravilla de lo sencillo. Sus referencias se sitúan, casi siempre, en clave alegórica a través del color, en la perspectiva casi mística del primer renacimiento. El tratamiento de las superficies de pintura al modo del fresco, *impasto*, equilibra la visualidad con lo táctil, utilizando como base una mezcla de escayola. Sobre ella se aplica la pintura cuando aún está húmeda para que el color impregne y penetre en la materia, mientras el blanco de la mezcla base atenúa y matiza la intensidad del color. No es difícil reconocer en sus obras el eco del destello de las obras de Piero della Francesca y la nitidez arcaizante de Fra Angelico. Pero esas referencias renacentistas deben completarse con el rigor formal y a la vez onírico que remite a la pintura metafísica italiana de principios del siglo XX. Esta conexión aparece de manera muy clara en su trabajo escultórico, que actualiza la reconsideración del espacio en clave “metafísica” que intuyeron fugazmente Carrà y De Chirico. De hecho sus instalaciones y obras en espacios públicos transmiten de manera muy precisa una atmósfera platónica, tan irreal como perfecta, aunque sea sólo aparentemente, trasladando a objetos que son formas puras una sutil transparencia meditativa que tiende hacia un goce placentero de los sentidos. Spalletti es un metafísico, pero muy carnal.

En definitiva lo que singulariza su obra es la riqueza de referencias históricas cruzadas con debates artísticos contemporáneos, desde una actitud conceptual muy atenta a las disonancias que produce la tradición. Lecciones y legados tan dispares como el de Giorgio Morandi y el de Francesco Lo Savio, pueden convivir en una síntesis de tensiones que están pendientes, sobre todo, de los detalles que afectan a la percepción.

La actitud de Ettore Spalletti se explica y se inscribe en el contexto de los debates artísticos de los años 70 en Italia, a caballo entre el minimalismo y el conceptual, que son encarados desde una perspectiva pictórica y escultórica en diálogo abierto con su tradición cultural. Con resultados diferentes es un camino paralelo al de Giulio Paolini, por ejemplo.

Su obra debe entenderse como un fluir entre la bidimensionalidad y el volumen, por lo que resulta irrelevante distinguir entre pintura y escultura. En la exposición en la Galería Helga de Alvear algunas de las piezas bidimensionales creadas mediante *impasto* suponen un giro de tuerca respecto a anteriores series de bordes redondeados y tituladas genéricamente *cuscini* [almohadas] al ser tratados sus lados con pan de oro para fingir sombras diáfanas. En un díptico, una de las partes ha sido levemente separada de la pared y queda apoyada en las puntas afiladas en los dos extremos de un lápiz blanco: luz y ligereza en el peso que ofrece una idea de muro.

Nostalgia, Roma es el título de una instalación formada por varias columnas blancas: en uno de los lados de cada columna un corte longitudinal finge dejar ver un interior de color. El conjunto sumerge al espectador en luz y color, en una difusa blancura lechosa que remite a las sensaciones inexpressables de la intimidad.

Esta muestra que llega a España tras dos exposiciones institucionales (en 1992 en el IVAM de Valencia y en 2000 en la Fundación La Caixa de Madrid) muestra fundamentalmente a un clásico en todo su esplendor.



Vista parcial de la exposición. Cortesía de la galería.

RAILI AND REIMA PIETILÄ

A Challenge to Modern Architecture

MADRID
MUSEO DEL INSTITUTO DE CRÉDITO OFICIAL (MUICO)

Modern Impressions from Finland



Hervanta Meeting, Shopping and Leisure Centre. Tampere, Finland, 1979.

PEDRO MEDINA

In the last few decades we have witnessed the decentralisation of the hegemonic discourse in architecture, and, along with this, we have gradually been able to observe the way in which a series of international trends have left behind the prevalent canons, giving rise to a new form of expression, beyond the main circuits and the most important capital

cities. In this way, along with the trends which benefit the big names, a number of other political, social and cultural landscapes have gained greater relevance, allowing us to interpret our time in all its richness and complexity.

This exhibition, organised as part of the *Month of Finnish Design*, displays the work of Raili and Reima Pietilä. In the 1960s, their designs brought them international fame, and they became, after Alvar Aalto, two of the most important representatives of the insertion of nature in architecture. As in Aalto's case, their greatest virtue is their vision of an alternative and fecund modernity, which can be observed in such emblematic buildings as the official residence of the Finnish president and the Kaleva church in Tampere.

In examples such as these, where the starring role of concrete –shared by some many of the masters of the modern movement– is shown in all its splendour, it is easy to pinpoint some characteristics which appear in many of the buildings designed by the Pietiläs, such as the visible structures and the tendency towards verticality, which enables them, in many constructions, to combine diverging elements which, however, make perfect sense within an integrated whole. The consequences are clear: the simple and repetitive composition systems used by architects such as Mies van der Rohe and Le Corbusier are left behind, and are replaced by less rigid solutions, which are more open to the imagination of new forms.

All of this gives rise to a narrative boasting great visual and tectonics consistency, with the architecture reacting to the different challenges posed by a changing context, adopting an almost theatrical approach through the combination of nature and architecture, with the aim of generating unexpected forms. In this way, we find a moderate complexity which betrays a personal search for a balance between spatial and volumetric diversity, transforming the linear composition and arriving at a non-schematic proposal.

This path is clearly explained in an exhibition which resorts to countless sketches, models and original objects with the aim of offering visitors an insight into the creative process of the Pietiläs. Its didactic arrangement enables us to understand the way in which their work has widened the horizons of modern architecture, at the same time as it examines other issues –further explored in the catalogue– which emphasise not only the power of architecture, but also the ability of language to convey architectural ideas.

In this way, the exhibition succeeds in offering an interesting view of other cultural expressions linked to human habitation, continuing with the wide-ranging questions posed by the founding fathers of the modern movement in the field of architecture, in order to reveal new possible answers. Thus, in the same way that the aforementioned Aalto introduced natural forms in his work, or that the curve was used by Oscar Niemeyer to reveal the hidden expressiveness of reinforced concrete, we become aware of other ways of understanding modernity in architecture, this time from the vantage point offered by these suggestive sidelines, which popular history tends to disregard. The aim is to change this “outside” and to champion the rightful position of a way of thinking which imagines and builds a new avant-garde.

RAILI Y REIMA PIETILÄ

Un desafío a la arquitectura moderna

MADRID
MUSEO DEL INSTITUTO DE CRÉDITO OFICIAL (MUICO)

Impronta moderna desde Finlandia

PEDRO MEDINA

En las últimas décadas se ha ido descentralizando el discurso hegemónico dentro del mundo de la arquitectura y, al hacerlo, hemos ido descubriendo cómo una serie de corrientes internacionales desbordaban los cánones predominantes, apareciendo una nueva expresividad más allá de los grandes circuitos y las principales capitales mundiales. Así, junto a la moda que privilegia los grandes nombres, también han ido cobrando una mayor visibilidad otros contextos políticos, sociales y culturales, lo que nos permite interpretar nuestra época en toda su riqueza y complejidad.

En este caso, dentro del *Mes del diseño finlandés*, se da a conocer el trabajo de Raili y Reima Pietilä, cuya obra adquirió un reconocimiento internacional en los años sesenta, convirtiéndose, después de la obra de Alvar Aalto, en representantes muy significativos de la integración de la naturaleza en la arquitectura. Como en el caso de Aalto, su gran virtud reside en el planteamiento de una modernidad alternativa y fecunda, de la que dan buena prueba construcciones tan emblemáticas como la residencia oficial del presidente de Finlandia o la iglesia Kaleva de Tampere.

En ejemplos como este último, donde se manifiesta en todo su esplendor ese protagonismo del hormigón tan común en muchos de los maestros del movimiento moderno, se hacen evidentes algunas características que estarán presentes en buena parte de los edificios de los Pietilä, como la exhibición de la estructura y la tendencia a la verticalidad, siendo capaces de mostrar en otras muchas obras disposiciones de elementos divergentes que, sin embargo, no carecen en absoluto de sentido dentro de un todo integrado. La consecuencia es obvia: se dejan atrás los sistemas de composición simple y repetitiva, tan propios de arquitectos como Mies van der Rohe o Le Corbusier, en pos de soluciones menos rígidas y abiertas a la imaginación de nuevas formas.

Todo ello va construyendo una narrativa de gran coherencia plástica y tectónica en la que la arquitectura reacciona ante los distintos retos de un contexto cambiante, donde se va imponiendo un carácter teatral a través de una naturaleza que se introduce en la arquitectura para generar formas insospechadas. Así, se produce una complejidad moderada que afirma una personal búsqueda del equilibrio entre la diversidad espacial y volumétrica, transformando la composición lineal hasta llegar a una propuesta no esquemática.



Iglesia Kaleva (exterior). Tampere, Finlandia, 1969.

Este camino es explicado con claridad en una exposición que acude a la profusión de bocetos, maquetas y objetos originales con el fin de mostrar el proceso creador de los Pietilä. Esta disposición pedagógica nos permite descubrir cómo su trayectoria amplía los límites de la arquitectura moderna mientras nos sitúan en otras cuestiones –más ostensibles en el catálogo– que destacan no sólo la potencialidad de la arquitectura, sino también la del lenguaje como medio para entender las cuestiones arquitectónicas.

De esta forma, se consigue divulgar una interesante deriva de otras manifestaciones culturales del habitar humano, que hereda los grandes interrogantes de los padres fundadores del movimiento moderno en arquitectura para mostrar nuevas posibilidades de respuesta. Así, igual que ocurre con la introducción de formas naturales en el citado Aalto o con la inclusión de la curva para exhibir la expresividad oculta del hormigón armado en la obra de Oscar Niemeyer, se ponen de manifiesto otras maneras de entender la modernidad en la arquitectura, esta vez desde unos sugerentes márgenes que suele ignorar la historia más popular, cambiando ese afuera para reivindicar el justo lugar de un pensamiento que imagina y construye nuevas vanguardias.

The Enraged Alphabet:

LEÓN FERRARI and MIRA SCHENDEL

MADRID
MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFIA (MNCARS)



LEÓN FERRARI *Mujer preocupada*, 1960-1961. Photo: Adrián Rocha Novoa. Courtesy: MNCARS.

The Unassigned Critical Condition

FERNANDA NOGUEIRA

In 1969 Mira Schendel presented, at the 10th São Paulo Biennale, *Ondas paradas de probabilidad* [Stopped Waves of Probability], a work made up of thousands of nylon threads hanging from the ceiling, which partially obscured what was behind them, evoking a sort of fake transparency through its various layers. On one of the

walls was written a biblical fragment from the *Book of Kings*, which alludes to the absence of God in times of great need. 1969 was also the year which saw artists from Brazil and abroad boycott the São Paulo Biennale in response to the institution's "silence" in the face of the reiterated decrees of the dictatorial government which limited freedom in the country. For many artists the lack of action on the part of the Fundación displayed its consent to the brutal situation which was unfolding at the time. Mira Schendel, on the other hand, decided to take part in the event. Her tactic was to infiltrate and criticise the event from within.

The controversial decision by this artist reveals part of the complexity of the show *El alfabeto enfurecido* [The Enraged Alphabet]. This retrospective exhibition, which begins with the 1960s, covers four decades in the production of the Latin American artists Mira Schendel and León Ferrari. The show, curated by Luís Pérez-Oramas for the MoMA, opts for a chronological organisation of the works, revealing a taste for associating formal coincidences in the work of these two artists. However, the arrangement chosen in this version opts for the parallel display of their work, and, rather than highlighting the similarities between the pieces, their differences are shown by means of their arrangement in the exhibition space.

The exhibition shows various strategies operating between obvious questioning and a more symbolic criticism. Both artists constantly subvert language and discourses in order to denaturalise the communicative code. By interfering in the materiality of the verbal sign and pointing out its communicative (im)possibility, they also contradict all sorts of ratified and accepted messages. This impugnation can be seen in the series *Graphic Objects* (1967-73), by Schendel, which is subtly articulated around Ferrari's "deformed writings". In *Letter to a General* (1963), for example, which was written in a moment of pre-dictatorship tension, Ferrari alludes to the impossibility of writing a logical message to a general. Its meaning lies in its lack of meaning.

On the other hand, the disturbance of the media incorporates the criticism by these artists. This can be seen in Schendel's *Droguinhas* (1965-68), a series of manipulated and fragile sculptures made from knots of Japanese paper, and even in the outrageous composition by León Ferrari, *Huesos* (2006), a gory formalisation of the recent genocides witnessed by humanity. The motivation behind this kind of violence is displayed in a series of montages and collages which question and protest, in a perturbing way, the West's Christian morals and judicious ethics, implicit in the oft-repeated discourses of politics, religion and the media.

The *rebellious* approach of the exhibition reveals the tireless conflict in the poetics of Schendel and Ferrari. The two artists open a fissure capable of fracturing the day-to-day. They appropriate quotidian matter in order to critically return it to the shared space in an anarchic, deconsecrated and insubordinate way. This mobilising manner of working rejects all classification. Rather than simply "understanding reality", the works on show manifest the intention of adopting a position and interfering in the state of things.

El alfabeto enfurecido: LEÓN FERRARI y MIRA SCHENDEL

MADRID
MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFIA (MNCARS)

La condición crítica desasignada

FERNANDA NOGUEIRA

En 1969 Mira Schendel presenta, en la X Bienal de São Paulo, *Ondas paradas de probabilidad*: una obra compuesta por miles de hilos de nylon transparente que cuelgan del techo y que dificultan la visibilidad de aquello que se encuentre por detrás, evocando una suerte de falsa transparencia a través de sus distintas capas. En la pared lateral aparece un fragmento bíblico del *Libro de los Reyes*, que alude a la ausencia de Dios en momentos de alarma. 1969 es también el año en el que se inicia el boicot de artistas brasileños y extranjeros a la Bienal de São Paulo como respuesta al “silencio” de la Institución frente a los reiterados decretos del gobierno dictatorial que limitaban la libertad en el país. Para muchos artistas esa falta de actitud de la Fundación indicaba el consentimiento de la brutal situación que se vivía en aquellos momentos. Pero Mira Schendel, en cambio, decide participar en el evento. Su táctica era infiltrar allí la posibilidad de la crítica.

La polémica decisión de la artista señala parte de la complejidad de la muestra *El alfabeto enfurecido*. En esta exposición retrospectiva, que parte de los años 60, se presentan cuatro décadas de la producción de los artistas latinoamericanos Mira Schendel y León Ferrari. La muestra, comisariada por Luis Pérez-Oramas para el MoMA, se inclina a una organización cronológica de los trabajos y evidencia la predilección por asociar coincidencias formales en las prácticas de ambos artistas. Sin embargo, la disposición elegida en esta versión de la muestra opta por la exhibición paralela de sus trayectorias y, más que asociar semejanzas, confronta sus propuestas mediante su disposición en el espacio.

Se exponen allí distintas estrategias que operan entre el cuestionamiento evidente y una crítica más simbólica. Ambos artistas subvierten constantemente el lenguaje y los discursos para desnaturalizar el código comunicativo. Al interferir en la materialidad del signo verbal o señalar su (im)posibilidad comunicativa, contradicen también los mensajes aceptados y ratificados de toda orden. Esta impugnación es clara en la serie *Objetos gráficos* (1967-73) de Schendel, sutilmente articulada respecto a las “escrituras deformadas” de Ferrari. En la *Carta a un general* (1963), por ejemplo, escrita en un momento de tensión pre-dictadura, Ferrari alude a la imposibilidad de escribir un mensaje lógico a un general. Su significado está precisamente en su no significado.



MIRA SCHENDEL. Sin título, 1964-1966. De la serie *Droguinhas*.
Foto: John Wronn. Cortesía: MNCARS.

Por otro lado, el propio trastorno de los soportes incorpora las críticas de estos artistas. Lo demuestran las *Droguinhas* (1965-68) de Schendel, serie de esculturas manipulables y frágiles hechas a partir de nudos de papel japonés, o incluso en la inaudita composición llevada a cabo por León Ferrari en *Huesos* (2006), cruenta formalización de los genocidios que tuvieron lugar en la historia reciente de la humanidad. La motivación en ese tipo de violencia es confrontada en sus montajes y collages que cuestionan y denuncian de forma perturbadora la moral cristiana y la ética juiciosa de Occidente, implícitas en los repetidos discursos de la política, de la religión y de los medios de comunicación.

El recorrido “insurrecto” de la exposición hace evidente las incansables pugnas en las poéticas de Schendel y Ferrari. Los dos artistas operan una fisura capaz de fracturar lo habitual. Se apropian de la materia cotidiana de forma contundente para devolverla críticamente al espacio común en su uso anárquico, desacralizado e insubordinado. Y, precisamente, ese modo de hacer movilizador reniega de cualquier clasificación. Más que simplemente ‘comprender la realidad’, los trabajos allí mostrados manifiestan la intención de posicionarse e interferir en un estado de cosas.